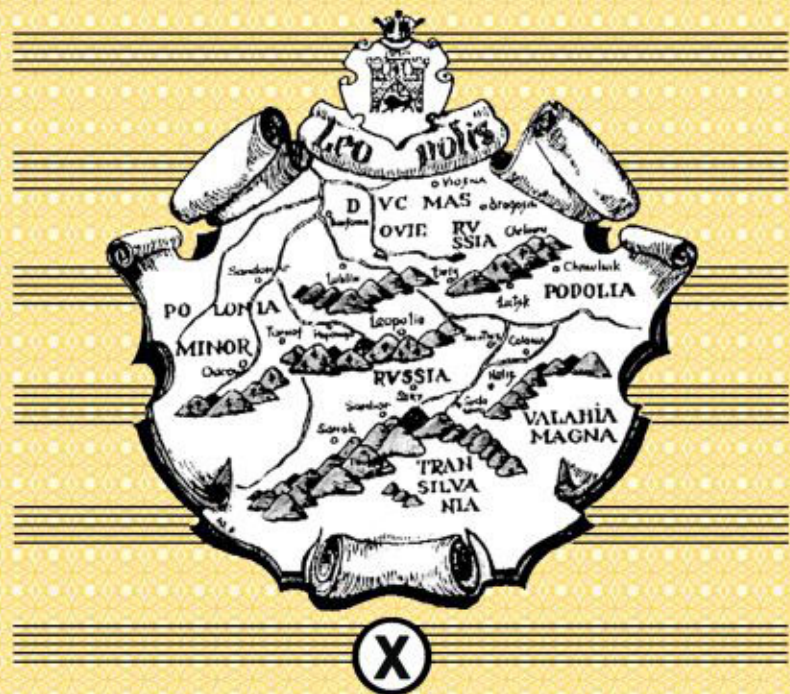


*Conferentia
Investigatorum
Musicae Popularis
Russiae Rubrae
Regionumque
Finitimarum*



ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені Миколи ЛИСЕНКА
Кафедра музичної фольклористики
Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології

ДЕСЯТА КОНФЕРЕНЦІЯ
ДОСЛІДНИКІВ НАРОДНОЇ МУЗИКИ
ЧЕРВОНОРУСЬКИХ (ГАЛИЦЬКО-
ВОЛОДИМИРСЬКИХ)
ТА СУМІЖНИХ ЗЕМЕЛЬ

(Львів, 21–23 квітня 2017 року)

Статті і матеріали

Львів – 2017

Наукове видання

ББК 85.312(2Ук)

УДК 78.6У

Д-25

Десята конференція дослідників народної музики червоно-руських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 21–23 квітня 2017 року): Збірка статей і матеріалів на пошану професора Богдана Луканюка / Редактор-упорядник Ю. Рибак. Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, кафедра музичної фольклористики; Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. Львів, 2017. 332 с.

До збірки ввійшли наукові статті та матеріали, виголошені на ювілейній львівській етномузикологічній конференції, що проходила 21–23 квітня 2017 року у стінах Музичної академії з нагоди 70-річчя нинішнього очільника львівської типологічної школи – професора Богдана Луканюка. Наукові публікації провідних українських та зарубіжних дослідників висвітлюють доробок Ювіляра, стосуються різноманітних аспектів етномузикології, зокрема її історичного розвитку та актуального стану, а також проблем у сфері дослідження народних пісень та інструментальної музики.

Етномузикознавцям, фольклористам, етнографам, шанувальникам автентичного музичного фольклору.

Редактор-упорядник – Юрій Рибак

Відповідальний за випуск – *Василь Коваль*

Тексти доповідей та повідомлень подано в авторській редакції

Ухвалено до друку Вченою радою ЛНМА ім. М. Лисенка
31 березня 2017 року, протокол № 3

Scientific publication

The Tenth Conference for Researchers of Folk Music in Chervona (Red) Rus' (Galicia and Volodymyria) and Adjacent Lands (Lviv, April 21–23, 2017). Collection of articles and materials in honor of Professor Bohdan Lukaniuk / Conference proceedings compiled and edited by Yuriy Rybak. Lviv, 2017. 332 pp.

This collection includes articles and research materials presented at the ethnomusicological conference held on April 21–23, 2017 at Mykola Lysenko Lviv National Musical Academy on the occasion of the 70th anniversary of professor Bohdan Lukaniuk – the current leader of Lviv typological school. The published researches of leading Ukrainian and foreign scholars highlight the works and achievements of Bohdan Lukaniuk, they discuss various aspects of ethnomusicology, including its historical development and current state, and reveal issues in the field of folk songs and instrumental music studies.

*На пошану професора Богдана Луканюка
з нагоди його ювілею*



З М І С Т

<i>Передмова</i>	7
Богдан Луканюк: штрихи до портрета	
Ірина ДОВГАЛЮК, Юрій РИБАК. <i>Богдан Луканюк: організатор науки, педагог, учений</i>	9
Piotr DAHLIG. <i>Znaczenie badań ukraińskich dla tradycji etnomuzykologii. Głos z Polski na jubileusz profesora Bohdana Łukaniuka</i>	29
Аліса ТИМОШЕНКО. <i>Этническая музыка и композитор: об исканиях Богдана Луканюка</i>	52
Актуальні проблеми сучасної етномузикології	
Ізайлий ЗЕМЦОВСКИЙ. <i>Стоян Джуджев, ритмическая протозоа и этномузыкаведческие мифы</i>	56
Ігор МАЦІЄВСЬКИЙ. <i>Відображення світобудови в музиці та просторовому мистецтві номадичних культур</i>	65
Александр РОМОДИН. <i>Становление творческой личности в традиционной культуре</i>	87
Ольга КОЛОМИЄЦЬ. <i>Основне коло методологічних питань етномузичних студій у дискурсах американських етномузикологів сучасності (за результатами дослідження 2015-2016 рр. у Чиказькому університеті в рамках наукової програми імені Фулбрайта)</i>	96
Віра ОСАДЧА. <i>Інтонаційна активність пісенної традиції і сучасні форми побутування слобожанської лірики</i>	105
Жанрова та ареально-типологічна проблематика в дослідженні народних пісень	
Лариса ЛУКАШЕНКО. <i>Традиційна пісенна культура Північного Підляшшя: до дефініції понять „пограниччя”, „маргіналія”</i>	110
Галина ТАВЛАЙ. <i>О музыкально-типологических параллелях в свадебной обрядовой песенности белорусско-польского пограничья</i>	123

Галина КУТЫРЁВА-ЧУБАЛЯ. <i>Белорусские песни предколядного поста: ареально-типологические характеристики</i>	160
Олег СМОЛЯК. <i>Ладозвукорядні модули в шедривках Західного Поділля</i>	170
Олександр ТЕРЕЩЕНКО. <i>Наддністрянський (українсько-молдавський) новорічний обряд „оранки”. Нотатки про діахронне й синхронне у фольклорі та синтетичну природу усної традиційної культури</i>	184
Євген ЄФРЕМОВ. <i>Наспів „живо-голосіння” на Київському Поліссі</i>	217

Теоретичні і практичні аспекти етноорганології

Динара БУЛАТОВА. <i>Вопросы становления смычковой культуры и древние тюрки</i>	225
Вікторія ЯРМОЛА. <i>Крутак у західнополіській фольклорній традиції: матеріали до вивчення</i>	231
Айтолкын ТОКТАГАН. <i>Вторая мировая война в творчестве Дины Нурпеисовой</i>	246
Богдан ЯРЕМКО. <i>Сучасне бачення проблем музичної етнопедагогіки</i> ..	252

Народноінструментальне виконавство Карпат

Надія СУПРУН-ЯРЕМКО. <i>Полянський музика Павло Тимóфій – носій гуцульської скрипкової традиції</i>	260
Ярема ПАВЛІВ. <i>Гуцульський скрипаль Іван Сокóлюк – репрезентант традиційної музики села Брустури (творчий портрет народного музиканта)</i>	269
Раїса ГУСАК. <i>Музично-інструментальна архаїка в сучасній культурі України. Варган</i>	281
Віра МАДЯР-НОВАК. <i>Ансамблеве музикування на дрімбах у селі Драгово Хустського району</i>	294

Список праць Богдана Луканюка	304
Короткі відомості про авторів	318
Summary	321
Contents	327
Програма Конференції	329

Передмова

Ювілейна X конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель відбулася у Львові 21–23 квітня 2017 року з нагоди 70-річчя її засновника й нинішнього очільника львівської типологічної школи Богдана Луканюка.

Перші конференції, під незмінним керівництвом Ювіляра, щорічно проходили протягом 1990–1997 років, передостання – 2010 року, нинішню ж, на пошану Вчителя, організують його вихованці – співробітники Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології та викладачі кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

Традиційно матеріали конференції публікуються до її початку. Коло авторів пропонованого збірника формують провідні етномузикологи України та зарубіжжя, фактично кожен із яких певний час активно співпрацював або ж і нині співпрацює із Б. Луканюком, послуговуючись його цінними науковими розробками чи творячи з ним пліч-о-пліч золоті сторінки вітчизняної, і не тільки, етномузикології.

Публікації загалом формують два умовні розділи. У першому містяться три рубрики, у яких висвітлено (1) доробок Ювіляра та його вплив на розвиток східнослов'янського музикознавства, (2) актуальні проблеми зарубіжної та української етномузикології, а також (3) жанрова й ареально-типологічна проблематика у дослідженні народних пісень. Другий розділ складають публікації на інструментознавчу тематику: (4) теоретичні і практичні аспекти етноорганології та (5) скрипкове і дрімбове виконавство карпатського регіону.

Наукові тексти та дотичні до них ілюстрації викладені мовами оригіналів і в авторській редакції.

У додатках уміщено список праць Б. Луканюка, короткі відомості про авторів статей у збірнику, резюме доповідей і зміст книги англійською, а також Програма X конференції. З іншими її матеріалами можна ознайомитися на веб-сторінці: <http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedra-muzychnoji-folklorystyky-etnomuzykolohiji/x-konferentsiya-doslidnykiv-narodnoji-muzyky/>

До організаторів слід звертатися на е-пошту: simp-10@ukr.net, pndlme@ukr.net або yuriy_rybak@ukr.net

Редактор-упорядник

Богдан Луканюк: штрихи до портрета

Ірина Довгалюк (Львів, Україна),
Юрій Рибак (Рівне – Львів, Україна)

БОГДАН ЛУКАНЮК: ОРГАНІЗАТОР НАУКИ, ПЕДАГОГ, УЧЕНИЙ

Уперше висвітлено вагомий науково-педагогічний доробок провідного українського етномузиколога, очільника львівської типологічної школи, завідувача кафедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М. Лисенка, кандидата мистецтвознавства, професора Богдана Луканюка. Подано стислі біографічні відомості, проаналізовано наукову спадщину та педагогічні напрацювання вченого, визначено його роль у розвитку української і європейської етномузикології.

Ключові слова: Богдан Луканюк, етномузикологія, львівська типологічна школа, навчальний процес, етномузикознавчі дослідження, етномузикознавчі конференції.

Сучасна українська етномузикологія перебуває на роздоріжжі плюралізму концепцій і вибору стратегічного напрямку свого подальшого розвитку, особливо з урахуванням інтеграційних процесів у світову гуманітарну науку. Унікальна можливість спостерігати та вивчати релікти фольклорної традиції в реальному контексті або ж із пам'яті кращих носіїв, помножена на багатий досвід вітчизняної народознавчої науки, забезпечує всім необхідним для здійснення поглиблених ареально-типологічних досліджень, призначених реконструювати архаїчну етнокультурну картину, а відтак історичні процеси на нашій етнічній території. Це до певної міри віддаляє українську музичну фольклористику від західноєвропейської та американської етномузикології з її пріоритетним напрямом музичної антропології, а відтак із відмінними методиками та ціннісними орієнтирами, та водночас свідчить про її власний самодостатній шлях.

Передові позиції в українському порівняльному музикознавстві тривалий час посідає львівська типологічна школа, базові положення наукових досліджень якої започаткували славетні Станіслав Людкевич і Філарет Колесса. Неодноразово свою прихильність до

поглядів львів'ян демонстрував і Климент Квітка. Згодом напрацювання видатних попередників плідно розвинули спершу Володимир Гошовський, а відтак – нинішній очільник львівської школи професор Богдан Луканюк.

Запропоновані в заголовку дефініції надто скупо відображають багатогранність доробку і значущість постаті Професора для його колег, учнів і послідовників. Учений, організатор науки, педагог, збирач, транскриптор, видавець, редактор, термінотворець, публіцист, пропагандист народномузичної культури – за всім цим стоїть Людина, яка безкінечно віддана рідній землі у всіх своїх починаннях та діяннях і яка щедро віддячує результатами плідної праці за благо займатися улюбленою справою.

Представлений у цій публікації творчий портрет Професора – перша спроба двох його учнів у загальних рисах охарактеризувати доробок свого Вчителя, визначити внесок проф. Богдана Луканюка в сучасне етномузикознавство та етномузичну педагогіку. Очевидно, що ці нариси далекі від вичерпності та навіть об'єктивності, оскільки Професор і надалі активно продукує науковий матеріал, реалізуючи осягнене за довгі попередні роки, а належну оцінку його напрацюванням може дати хіба її величність Історія.

Життєпис

Стислі біографічні штрихи гласять, що народився Б. Луканюк 12 квітня 1947 року в багатому на мистецькі і просвітницькі традиції славному покутському місті Коломия на Станіславщині (тепер – Івано-Франківщині), в інтелігентній родині з давнім місцевим корінням. Тато Степан – учитель скрипки, завуч Коломийської музичної школи, автор популярних дитячих п'єс для скрипки, мама Марія (з дому Арсенич) – випускниця Учительської семінарії, певний час працювала в загальноосвітній школі. Музичні знання майбутній учений здобував у Коломийській музичній школі (1962) та Дрогобицькому музичному училищі (1966, клас скрипки, вчителі – М. Рузічнер, Р. Рубінгер; Т. Ковалик, Я. Сорокер, С. Барам), після закінчення якого працював у мальовничому бойківському містечку Турка на Львівщині завучем місцевої музичної школи і викладачем гри на скрипці та музично-теоретичних дисциплін (1966–1968).

Ще в училищі зрозумівши, що саме музикознавство, а не скрипка, є його справжнім покликанням, Б. Луканюк вступив 1967 року на теоретико-композиторський факультет Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, де навчався у класі видатного вчено-

го, професора, доктора мистецтвознавства Стефанії Павлишин та 1972 року захистив під її керівництвом дипломну роботу на тему „Принципи тематичного розвитку”.

Щоправда, окрім занять власне спеціальністю, Професор зацікавився й малопопулярною тоді музичною фольклористикою. На таке захоплення допитливого студента вплинули його інші, не менш імениті, консерваторські вчителі – проф. С. Людкевич і доц. В. Гошовський. Перший зачепив Б. Луканюка, можливо, не стільки своїми глибинними знаннями зі сфери музичної фольклористики, які видатний мистець не особливо демонстрував перед студентами, скільки великим авторитетом та виваженою життєвою і педагогічною позицією, зокрема підтримавши не раз молодого Богдана в його зацікавленні народномузичної культурою. Усе ж головний етномузикознавчий вишкіл Професор здобув під час відвідин фольклорної секції Студентського наукового товариства, якою керував В. Гошовський. Цей учений зумів не лише організувати навколо себе зацікавлених студентів, а й розбудити в них справжній науковий інтерес до народномузичної творчості. Із тогочасної фольклорної секції вийшло ціле покоління етномузикознавців, серед яких, окрім проф. Б. Луканюка, також проф. Ігор Мацієвський, доц. Михайло Мишанич, Юрій Сливинський, Ярослав Бодак, Любомир Кушлик, Василь Зеленчук та ін.

Після закінчення консерваторії проф. Б. Луканюк продовжив навчання, вступивши до аспірантури при Науково-дослідному відділенні Ленінградського інституту театру, музики та кіно (тепер – Російський інститут історії мистецтв у Санкт-Петербурзі). Результатом праці молодого вченого став успішний захист 1980 року кандидатської праці „Народнопісенний тематизм у творчому стилі Миколи Леонтовича” (наукові керівники – доктор мистецтвознавства, професор Генріх Орлов; доктор мистецтвознавства, професор Аркадій Климівіцький).

З 1976 року Професор працює у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (нинішній музичній академії): спершу на посаді старшого викладача, з 1983 року – доцента кафедри теорії музики, а з 1997 – професора кафедри музичної фольклористики. У 1990 році вчений став завідувачем кафедри історії української музики та фольклористики, а 1991 року очолив кафедру музичної фольклористики.

Одночасно проф. Б. Луканюк – провідний науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології

при кафедрі музичної фольклористики (з 1996), а з 1997 до 2005 року також і професор кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Останні десять років Професор, фактично не полишаючи праці в Академії, вивершує основні опуси свого життя, матеріалізує свій досвід і знання в друкованих власним коштом фундаментальних монографіях. Також проф. Б. Луканюк бере активну участь у підготовці та реалізації різноманітних наукових і педагогічних проєктів кафедри і лабораторії.

Організатор науки

У 1988 році, із виходом на пенсію основного куратора музичної фольклористики у Львівській консерваторії Юрія Сливинського, проф. Б. Луканюк очолив у вищій етномузикологічну роботу, взявши під опіку все те, що було пов'язано з викладанням і дослідженням народної музики. На той час музично-фольклористичним осередком у консерваторії був Кабінет народної творчості, який головно обслуговував навчальний процес. Завдяки ініціативі Професора вже за два роки, у квітні 1990-го, наказом ректора Кабінет був реорганізований у Науково-дослідну лабораторію музичної етнографії, а в грудні 1992 року Міністерство культури України надало їй статус Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології (ПНДЛМЕ).

Новий ранг установи вимагав відповідних змін у всіх напрямках її діяльності: експедиційній, архівній, науковій тощо. Спираючись на європейський досвід улаштування інституцій такого ґатунку і власне розуміння потреб сучасної української етномузикології, професор Б. Луканюк взявся налагоджувати та розвивати різні ділянки фольклористичної праці в консерваторії. Завдяки розробленому ним та чітко продуманому плану теренових поїздок практично відразу була різко інтенсифікована, із виробленою науковою стратегією, систематична експедиційна діяльність лабораторії¹. До збирацької роботи було залучено всіх працівників інституції, які керували невеликими студентськими експедиційними групами. Така практика дозволила швидко наповнити якісними фольклорними матеріалами фонограма-

¹ Докладно про специфіку проведення фольклористичних експедицій, а також інші наукові здобутки львівської типологічної школи див.: *Рибак Юрій*. Методика ареально-типологічних досліджень в етномузикології. Досвід львівської школи // *Етномузіка*. Число 3 / Упор. Ю. Рибак. Львів, 2007. С. 9-22.

рхів Кабінету, започаткованого ще В. Гошовським². Одночасно в Лабораторії було налагоджено й опрацювання зібраних фольклорних матеріалів, формування основних фондів її фольклорного архіву – звукового, графічного (письмового), рукописного та бібліотечного. Не менш відповідальними завданнями інституції стала й конференційна, видавнича, а також консультативна діяльність. Нині ПНДЛМЕ заслужено утримує статус одного з найбільших центрів дослідження народної музики в Україні та Центрально-Східній Європі.

Важливим напрямком організаційної діяльності проф. Б. Луканюка було налагодження у виші етномузичної педагогіки. Те, що, на жаль, не вдалося С. Людкевичу, який ще в 1950-х роках виступив з ідеєю створення в консерваторії кафедри музичної фольклористики, виявилось під силу його послідовників. З ініціативи Б. Луканюка 1990 року у виші було засновано кафедру історії української музики та фольклористики, а вже 1991 року, завдяки знову ж таки Професорові, – відкрито першу в Україні кафедру музичної фольклористики. Роком пізніше вченому вдалося започаткувати ще й етномузикознавче відділення на теоретико-композиторському факультеті вишу – також уперше в Україні.

Новаторство та креативність проявилися і в організаційно-конференційній діяльності Професора. Без сумніву, важливим кроком у розвитку вітчизняного квітковознавства стала конференція 1980 року, присвячена столітньому ювілею тоді маловідомого в Україні, належно не оціненого вченого, якого не надто толерувала радянська влада, – Клименту Квітці (1880–1953). Це була взагалі перша у Львові музично-фольклористична конференція і чи не перша в Україні конференція на пошану нашого корифея³. Одним із її організаторів був проф. Б. Луканюк. Восени цього ж року за його ж ініціативи було проведено ще одну фольклористичну конференцію, присвячену 70-літтю публікації двотомника Ф. Колесси „Мелодії українських народних дум”⁴.

² Сьогодні в архіві ПНДЛМЕ зберігається близько 70 тисяч фонограм. Це найбільша у світі колекція народної музики з теренів Західної України.

³ Про цю конференцію див. рецензію В. Гошовського: Всесоюзная комиссия по народному музыкальному творчеству: Информационное письмо. Москва, 1980. №7-8. С. 81; Вега Л. [Гошовський В.] [Без назви] // Советская музыка. № 12. 1980. С. 133-134.

⁴ Див. про це: *Яросевич Любомира*. Ювілейні наукові читання // Народна творчість та етнографія. 1981. № 5. С.108-109.

Окрема, особливо значуща для української етномузикології сторінка науково-організаційної конференційної біографії Професора – започаткування ним серії „Конференцій дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) і суміжних земель” (1990–1997, 2010). Учений дав початок в Україні науковим зібранням принципово нового типу. Конференція стала піонерською фактично майже у всьому.

Насамперед про її формат. За задумом Професора, все, що хотів донести до наукової громади доповідач, публікувалося ще до початку конференції, тож її учасники мали змогу завчасно ознайомитися з матеріалом та бути готовими до дискусії на обрану тему, власне на яку і робився основний акцент. Та й обраний регламент – сорок п’ять хвилин на презентацію доробку одного доповідача – вже свідчив про те, що представлений науковий реферат – це напрацювання не останніх кількох ночей перед виступом, а тривалої дослідницької роботи. Окрім виступів основних доповідачів, на конференції були передбачені круглі столи, переважно тематичні, на яких звучали різні повідомлення, спостереження, інформація про ното-, бібліо-, аудіоновинки тощо. Проводилися також презентації фольклорних матеріалів – нових експедиційних здобутків.

Конференція з перших її проведень набула неабиякої популярності. До Львова приїжджали вчені не тільки з різних міст України (Києва, Харкова, Одеси, Вінниці, Рівного, Тернополя, Ужгорода та ін.), але й з-за кордону: Польщі, Молдови, Білорусі, Росії, навіть із далеких Америки і Канади. Лише перелік учених-учасників говорить про рівень конференції: Пйотр Дагліг, Анна Чекановська, Збігнев Пшерембський (Польща); Ігор Мацієвський, Міхаїл Лобанов (Росія); Тамара Варфаламеєва, Галіна Тавлай (Беларусь); Ярослав Мироненко (Молдова), Вільям Генрі Нолл, Антоній Поточняк (США), Андрій Нагачевський (Канада), Софія Грица, Анатолій Іваницький, Анатолій Завальнюк, Олена Мурзина, Михайло Хай, Надія Супрун-Яремко і багато інших українських учених. На цих наукових зібраннях апробували свої майбутні атестаційні кандидатські праці Олег Смоляк, Богдан Яремко, Богдан Водяний, Ірина Клименко, Ірина Довгалюк та ін. Саме на „червоноруських” конференціях робило свої перші дослідницькі кроки і молодше покоління сучасних українських етномузикологів: Василь Коваль, Ліна Добрянська, Лариса Лукашенко, Юрій Рибак, Володимир Пасічник, Віра Мадяр-Новак, Ірина Федун, Олександр Терещенко та ін. Прикметно, що до Львова з інших міст спеціально приїжджали не

лише доповідачі, а й багато тих, хто бажав подискутувати чи прос- то послухати іменитих учених. Нічого схожого тоді в Україні ще не було. Згодом формат конференції було запозичено не лише етному- зикологами різних міст й установ, але й представниками інших наукових напрямків.

Особливе захоплення викликали видані напередодні конферен- ції матеріали. Варто зауважити, що на той час це дійсно була рідкі- сна можливість опублікувати наукову статтю. На початках – це були роздруковані на друкарській машинці і тиражовані на рота- принті тексти. Усі публіковані матеріали скрупульозно редагував сам Професор.

Ще одним успішним дітищем проф. Б. Луканюка став започатко- ваний ним 2006 року щорічник „Етномузика” – спеціальна серія наукових збірок Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Щорічник пропонувався в модерному на той час форматі і мав містити не лише наукові статті, а й іншу важливу в науковому світі інформацію. Окрім дослідницьких студій, в „Етно- музиці” було передбачено такі обов’язкові рубрики як матеріали, педагогіка, автореферати, повідомлення та огляди-рецензії, хроніка. До кожного випуску належало долучати електронні додатки: ком- пакт-диски з поміщеними на них не лише доповненнями до друкова- них у щорічнику текстів, а й багато іншої цінної науково-методичної та ілюстративної інформації. Випуски планувалось приурочувати чи то до ювілеїв іменитих дослідників народної музики, чи то важливих подій в історії етномузикознавства. Як писав Професор у передовиці до першого випуску „Етномузики”, важливо, „щоби вона стала три- буною для зацікавлених колег в Україні та за її межами”.

Так врешті і сталося. Усе заплановане сьогодні успішно здійс- нено. Під незмінним керівництвом шеф-редактора проф. Б. Лука- нюка світ побачило 12 випусків щорічника, готуються до видання наступні номери. Серед авторів, які представили у збірнику свої напрацювання, – багато вчених як із України, так і з-за кордону.

Педагог

Із початку педагогічної, а водночас і наукової роботи в консер- ваторії проф. Б. Луканюк подбав про формування кола однодумців. Певний час він працював у команді зі згаданим вище транскрипто- ром і дослідником весільної обрядовості західноукраїнських тере- нів Юрієм Сливинським, етнохореологом Ларисою Сабан, етному- зикознавцем Любомиром Кушликом, але найплідніше – із видат-

ним транскриптором Михайлом Мишаничем. У тандемі з останнім було вироблено спеціальну систему транскрипційних знаків, а головне методичних засад документування (нотації) народних пісень, що згодом знайшло відображення у першій революційній розробці проф. Б. Луканюка „Диференціальний принцип тактування”, про що йтиметься трохи нижче. Також із М. Мишаничем було упорядковано об’ємний том „Народновокальна творчість Львівщини”, який готується до видання.

Поступово коло львівських одинаків-ентузіастів етномузикологічної галузі почало розширюватися завдяки молодшій генерації учнів або, як не раз напівсерйозно уточнює Професор, випускників його класу. У процесі виховання він подавав особистий приклад харизматичної відданості своїй професії, демонстрував високий рівень знань і вміння їх системно впорядковувати⁵. У роботі – чи то в її організації, зокрема під час експедицій, чи в написанні наукових текстів – вимагалось чітко дотримуватися заздалегідь визначеного плану, не змінювати орієнтирів і, головне, бути максималістом у всьому.

Перебравши на себе важку ношу народномузичної педагогіки, вже 1988 року Професор розпочав викладання в консерваторії музично-фольклористичних дисциплін за власно розробленим тематичним планом. Студенти проходили такі дисципліни, як „Музичний фольклор”, „Методика польової та транскрипційної роботи”, „Аналіз народномузичних творів”. Зразу ж було активізовано фольклорно-збирацьку діяльність студентів під дбайливим керівництвом досвідчених польовиків.

Замість проходження однієї літньої практики, як це було досі, студенти мусили взяти участь мінімум у трьох експедиційних виїздах: двох групових – як пасивні учасники-слухачі або фонотехніки чи протоколісти після першого курсу та керівники групи на другому курсі (під опікою консультанта), а також у третьому особистому виїзді у терен на третьому курсі. Згодом саме студентські індивідуальні експедиції стали базовою складовою фонду зовнішніх надхо-

⁵ У спогадах самого Професора, пов’язаних із статтю С. Людкевича, вміщено сказані за невимушених обставин дуже влучні слова видатного мистця – вердикт на перспективу своєму учневі: „Добре, що пробуєте розкладати то по властивих шуфлядках. Ви мусите далі працювати в тім напрямі!”: *Луканюк Богдан. Мій Людкевич // Спогади про Станіслава Людкевича / Упоряд. С. Павлишин. Львів: ТеРус, 2010. С. 23.*

джен архіву ПНДЛМЕ. Нічого схожого в українських музичних вишах взагалі ще не було.

Уміння бачити на перспективу та розуміння необхідності системної підготовки молодих кадрів у галузі етномузикознавства вирізняло педагогіку Професора. Вже 1992 року вчений розробив спеціальний „Навчальний план для спеціальності ‘Музичне мистецтво’ спеціалізації „Етномузикознавство”, який складався з 15 дисциплін, серед яких були такі новаторські на той час предмети, як „Вступ до етномузикознавства”, „Музично-етнографічна транскрипція”, „Фольклор народів світу”, „Історія етномузикології” тощо. Роком пізніше на базі теоретико-композиторського факультету відбувся перший набір студентів на етномузикознавчу спеціалізацію.

Розроблений проф. Б. Луканюком навчальний план відзначається продуманістю, логічністю, всеохопністю етномузичної проблематики. Він послужив орієнтиром для формування планів у процесі підготовки фахівців на суміжних за діяльністю структурних підрозділах у різних інших вишах Львова, Києва, Рівного та Харкова, а отже, не втратив своєї актуальності та перспективності й через 20 років.

Укладання планів було лише першим кроком у налагодженні процесу підготовки майбутніх етномузикологів. Сюди входили дисципліни, більшість із яких на той час в Україні ніхто не викладав. Практично повна відсутність відповідних програм для запланованих курсів змусила Професора взятися за їх розробку. Відтак з’явилися не просто програми, а розширені програми-конспекти, тобто міні-підручники, які не лише допомагали педагогам-початківцям у плануванні матеріалу, а були суттєвими помічниками при підготовці до лекцій. До того ж учений постійно оновлював і вдосконалював свої напрацювання. Серед підготовлених професором Б. Луканюком програм: „Вступ до етномузикознавства: Програма-конспект” (1995, остання редакція 2006), „Аналіз народномузичних творів: Програма-конспект” (1997, остання редакція 2006), „Музичний фольклор. Порівняльне музикознавство: Програма” (1998, остання редакція 2006), „Методика викладання музично-фольклористичних дисциплін: Програма-конспект” (2006, остання редакція 2014), „Спеціальний клас: Програма-конспект” (2007), „Методика науково-дослідницької роботи: Програма” (2001, остання редакція 2017) та ін.

Для кращого налагодження навчального процесу Професор також запропонував низку навчально-методичних розробок із музично-фольклористичних дисциплін. Зокрема, такі як „Методика збирання. Питальник: [Методичні рекомендації студентам з польової практи-

ки]” (1991) і розширене видання: „Пам’ятка студента-практиканта та збирача-початківця: Методичні рекомендації” (2001); „Музично-етнографічна практика: Методичні рекомендації для теоретико-композиторського факультету” (1995); „Аналіз писемної джерела музично-етнографічної інформації: Методичні рекомендації” (1997, остання редакція 2000). Деякі з цих рекомендацій цілком придатні як повноцінний інструктивний матеріал для здійснення самостійної експедиційно-збирацької та кабінетної наукової роботи.

З-поміж методичних напрацювань ученого-педагога варто відзначити хрестоматію „Українська думка про народну музику: Читанка з курсу ‘Вступ до спеціальності’” у двох частинах (2006), яка для зручності користування сучасного студентства підготована в електронному вигляді. У хрестоматії зібрані класичні праці видатних дослідників народної музики: М. Лисенка, П. Сокальського, Ф. Колесси, К. Квітки, С. Людкевича та ін. Більшість поміщених там студій через раритетність часто були не доступними для студентів. Тож така хрестоматія була і є суттєвою підмогою музикознавцям-початківцям в опануванні предмету. Читанка водночас є і добрим прикладом для наслідування та закликом до укладання такого штибу хрестоматій з інших навчальних етномузичних дисциплін.

Говорячи про педагогічні напрацювання Професора, окремо належить спинитись на запропонованій ним для вітчизняної освітньої системи „Концепції викладання музично-етнографічних дисциплін в системі ‘школа – училище – виш’” (2008), яка стала підсумком багатолітніх напрацювань ученого-педагога і навіть більше – його викладацьким маніфестом. Відсутність комплексного, поетапного підходу у викладанні народномузичних дисциплін призвела до того, що сьогодні в українських навчальних закладах різного рівня акредитації часто дублюються як плани, так і наповнення курсів. Генеральна концепція проф. Б. Луканюка викладання музично-фольклористичних дисциплін у системі „дитяча музична школа – музичний середній навчальний заклад – вища музична школа”, у якій використано напрацювання як української, так і зарубіжної етномузичної педагогіки, дає засадничі напрямні у вирішенні цієї проблеми. Запропонована Професором логічно продумана і вибудована система отримання музично-народознавчої освіти на всіх навчальних етапах, починаючи від азів – здобуття базових знань, і закінчуючи опануванням складних етномузикознавчих понять, а відтак написання атестаційної праці, надіємось, урешті буде зауважена освітнім керівництвом та впроваджена у практику.

Пристаючи до розбудови етномузикології в консерваторії, проф. Б. Луканюк вочевидь розумів, що на його плечах тим самим опиняється відповідальність за розвиток галузі загалом у цілій Західній Україні. А для цього необхідні були добре підготовлені кадри. Тож на свої лекції, крім студентів „за списком”, Професор завжди дозволяв ходити і вільним слухачам. Фактично у 1990-ті це була єдина можливість здобути знання з музичної фольклористики: підручників майже не було, наукової літератури – критично мало, та й та часто була недоступним раритетом. Проф. Б. Луканюк це добре розумів і відкрито ділився усім, що знав сам. Унікальною викладацькою майстерністю Професора було те, що він умів не просто навчити, а зацікавити, запалити, що під силу далеко не кожному педагогові. Саме тому серед його учнів-послідовників – продовжувачів справи свого Вчителя – чимало колишніх музикознавців та композиторів, для яких побіжне ознайомлення з музичним фольклором стало згодом справою всього життя.

Особливо ефективними, як видається, були семінари, для участі в яких студентам ставилося комплексне завдання: простудіювати певну наукову статтю (зазвичай К. Квітки), скласти до неї розширений план, підготувати реферат, написати анотацію, резюме і весь текст самостійно видрукувати на машинці. Згодом результати роботи підлягали колективному обговоренню, виносилася справедлива критична оцінка Вчителя, що в сукупності приносило неоціненний досвід наукової теоретичної і практичної роботи. А ще Професор постійно стимулював своїх учнів до формування навчально-методичних розробок, звукових (хрестоматій) і візуальних ілюстрацій до фахових предметів. Навіть одного разу провів свого роду конкурс на крашу лекцію з Українського музичного фольклору, за перемогу в якому вручив придбані за власний кошт винагороди⁶.

Важливим кроком в оволодінні народномузичною спеціальністю стала запроваджена Професором традиція працевлаштування найкращих студентів старших курсів на роботу в ПНДЛМЕ. Такий початковий вишкіл тут отримали знані сьогодні дослідники народномузичної культури, зокрема Василь Коваль, Юрій Рибак, Ліна Добрянська, Лариса Лукашенко та ін.

⁶ За перемогу в такому конкурсі з лекцією „Літній календарний цикл” співавтор цих рядків Ю. Рибак отримав блок імпортованих аудіокасет, які відразу ж дуже знадобилися в польовій роботі. Хтось інший, здається, був винагороджений коробкою дискет – тогочасних електронних носіїв інформації.

Свій педагогічний досвід проф. Б. Луканюк поширював і за межами Львівської академії, намагаючись підтримати колег у рідній сфері та дбаючи про майбутні професійні, добре підготовлені кадри в царині етномузикології. У 1997 році за зразком консерваторського було підготовлено навчальний план для спеціалізації „Музичний фольклор” на кафедрі музичного фольклору Інституту культури (невдовзі Інституту мистецтв) Рівненського державного гуманітарного університету, до укладання його активно долучився тогочасний її завідувач професор Богдан Яремко. Водночас проф. Б. Луканюк не лише був розробником плану, а й взяв активну участь в його практичній реалізації, викладаючи у Рівному протягом кількох років як сумісник різні фахові дисципліни. Нині справу Професора тут продовжують його вихованці – доценти, кандидати наук Ю. Рибак і Вікторія Ярмола.

Упродовж понад сорокалітньої викладацької діяльності Професора його вишкіл пройшло чимало студентів, магістрантів й аспірантів. Загалом він підготував трьох дисертантів (І. Довгалюк, Ю. Рибак, В. Коваль), чотирьох магістрів (В. Фримерштейн, В. Ярмола, Р. Нярба, Н. Букало), а також тридцять два дипломи, двадцять два з яких виконали суто етномузикознавчі роботи⁷. Вихованці проф. Луканюка успішно працюють у різних наукових, середніх і вищих музичних інституціях України та зарубіжжя. Це – Василь Коваль – кандидат мистецтвознавства, завідувач ПНДЛІМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка; Ірина Довгалюк – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри української фольклористики Львівського національного університету ім. І. Франка; Лариса Лукашенко – кандидат мистецтвознавства, викладач ЛНМА; згадані вище Ю. Рибак та В. Ярмола; Ольга Коломиєць – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри музикознавства ЛНУ та Ірина Федун – асистент кафедри української фольклористики цього ж вишу; Віра Мадяр-Новак – викладач Ужгородського музичного училища ім. Д. Задора та науковий співробітник Закарпатського обласного організаційно-методичного центру культури; Вікторія Фримерштейн – викладач Хмельницького політехнічного коледжу Національного університету „Львівська політехніка”, Роман Скобало – завуч і викладач Львівського музичного училища ім. С. Людкевича, Наталя Букало-Гудима – викладач Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької, Антоній Поточняк – доктор філософії, викладач середньої школи St. Thomas More

⁷ У т. ч. шестеро – в Рівному.

Catholic School (Католицька школа Св. Томаса Мора, Х'юстон, США) та інші.

Професор Б. Луканюк не лише підхопив естафету львівської етномузикологічної школи та втримав здобуті попередниками за кілька десятиліть позиції, а й зумів організувати навколо себе коло молодших послідовників, які представляють його власну школу з її двома основними напрямками – ареально-типологічним та історичним.

Учений

Окрема вагома сторінка біографії Професора – його наукова діяльність. Славний продовжувач, а водночас невтомний популяризатор і дослідник доробку С. Людкевича та К. Квітки, проф. Б. Луканюк посів достойне місце в українській етномузикології та продовжує генерувати новаторські ідеї і цілі концепції, пов'язані з теоретичним осмисленням природи народнопісенної творчості, а найбільше – її ритмічної будови.

За 45 літ своєї діяльності Професор опублікував понад сотню наукових праць⁸. Мабуть, в етномузикології немає проблематики, де б учений не сказав свого вагомого слова. У його доробку розвідки з теорії музичного фольклору, історії етномузикології, етномузичного регіонування, проблем транскрибування, аналізу та типології народних наспівів, питань термінології, текстології, джерелознавства, бібліографії.

Тож віддаючи належну повагу всім його науковим напрацюванням, варто бодай стисло охарактеризувати кілька важніших наукових досягнень проф. Богдана Луканюка, які стали етапними як для нього, так і для української, європейської та світової етномузикології загалом.

До певної міри зв'язуючою ланкою між музикознавством і етномузикознавством у науковій біографії вченого стала його праця у 1970-х роках над кандидатською дисертацією, яка була присвячена композиторській творчості Миколи Леонтовича. Глибокий аналіз спадщини видатного композитора змусив молодого вченого максимально наблизитись до фольклорних першоджерел, досягнути природу народномузичної творчості та проявити свої системні навички в аналізі пісенних матеріалів і їхньому впорядкуванні.

⁸ У пропонованій публікації наведено лише скорочені назви окремих статей і робіт, а також роки їхнього виходу. Повний бібліографічний опис праць Б. Луканюка вміщено у додатку до цього збірника. Також див. Інтернет-сторінку: <https://sites.google.com/site/bohdanlukaniuk/spisok-prac-1> (Дата звернення: 19.03.2017).

На момент завершення кандидатської дисертації фахові знання проф. Б. Луканюка у сфері музичної фольклористики були настільки глибокими, що, видається, захист музикознавчої роботи вже став свого роду формальністю; подальша доля назавжди пов'язала молодого вченого з народною музикою. Наприкінці 1970-х років він гучно заявив про себе під час виступів на поважних всеукраїнських і всесоюзних конференціях, а також у кількох публікаціях, де порушувалася серйозна етномузикознавча проблематика.

Вже 1977 року, у першій науковій доповіді на фольклористичну тему „Про чотири розряди пісенних форм”, виголошеній на Всесоюзній нараді з питань каталогізації народних пісень (Львів), учений звернувся до проблеми ритмічної будови народних пісень, що стало лейт-темою його подальших творчих пошуків. Наступного року цю ж проблему було розвинуто в наукових тезах „Про метро-ритмічні еталони традиційних мелодій українських пісень”, видрукованих у Москві. Порушене в публікації серйозне питання вітальності мелоритмічних форм тривалий час розроблялося вченим і лише нещодавно отримало об'ємне вирішення в монографії „Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі” (2016), про яку йтиметься трохи нижче. Водночас проф. Б. Луканюк подбав і про обстоювання інтересів свого „цеху”, а тому на конференційних виступах і в опублікованих 1979 року тезах він активно популяризував ідеї львівської типологічної школи та наголошував на вагомій ролі в її становленні С. Людкевича.

На початку 1980-х молодий науковець уже безповоротно поринув у музичну фольклористику, хоча час від часу ще публікував статті про М. Леонтовича. Спершу він гучно заявив про себе у змістовній публікації „До критики музичних текстів народнопісенної творчості (Про веснянку ‘Вийди, вийди, Іванку’)” (1980), видрукованій у ленінградському збірнику „Актуальные проблемы современной фольклористики”. У дослідженні вчений, реалізуючи настанови К. Квітки про критику етнографічної інформації, обґрунтовано довів факт фальшивого походження загальновідомої пісні зі збірника О. Рубця, яка масово поширилася у наукових і мистецьких колах та й досі бездумно тиражується назагал у різних формах, зокрема виконуючи роль хрестоматійного зразка в багатьох навчальних і популярних збірниках.

Наступного року у вигляді методичних рекомендацій вийшла друком брошура „Типові форми музично-етнографічної документації” (1981), у якій представлено надзвичайно скрупульозно розроблені листок збирача та картку записувача, призначені для гра-

мотної фіксації і подальшого архівного впорядкування експедиційно-польових матеріалів. Таким чином Професор дбав про максимально якісне наповнення фондів фольклорного кабінету і належну їх систематизацію задля використання не тільки у навчальному процесі, а й для поважних наукових цілей. Згодом, у дещо простішій формі, ці аспекти були розвинуті у ще одних, згаданих вище, рекомендаціях – „Пам’ятка студента-практиканта і збирача початківця”.

Вагомим підсумком попередніх етномузикологічних напрацювань Професора стала публікація „Диференціальний принцип тактування” (1989), яка водночас накреслила велике коло вирішуваних ним надалі наукових теоретичних проблем та, попри свій невеликий обсяг, здійснила переворот у своїй галузі. У цій роботі тактування – лише верхівка айсберга, оскільки воно відображає правильне усвідомлення природи розмаїтої народнопісенної творчості та декларує необхідність нотувати її різними способами, зокрема на рівні відображення тактового розміру та синтаксичного впорядкування музичного матеріалу. Фактично, цей принцип для вітчизняного і не тільки етномузикознавства служить новою концепцією аналітичного осмислення, а відтак графічного документування пісенної творчості, що відповідає рівню докторського дослідження. На жаль, професор Б. Луканюк на довгі роки облюбував для себе лапідарний стиль письма, що в парі з його цілком зрозумілою нетерпимістю до бюрократизму так і не увінчалися здобуттям давно заслуженого вищого наукового ступеня.

Протягом 1990-х років Професор досліджував різні проблеми у царині етномузикології, основними з яких були етнографічне районування, типологія весільних наспівів, жанрова систематика та, традиційно, ритміка народних пісень.

У науковій розробці „Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель” (1990), положення якої згодом були розвинуті в педагогічній практиці Професора та в роботах його учнів⁹, запропоновано ієрархічний трирівневий поділ етнічних територій, що враховує етногра-

⁹ Перше практичне впровадження ця розробка, за посильним сприянням самого автора, отримала у керованій ним дисертаційній роботі Ю. Рибак „Обрядові пісні Верхньоприп’ятської низовини: мелотипологія – мелогеографія – культурогенеза” (2005), згодом – у дисертаціях В. Ковалю „Генеза локальної типологічно гетерогенної народновокальної традиції (на матеріалах обрядових наспівів із околиць на північний захід від Горган)” (2006) та Л. Лукашенко „Традиційна вокально-обрядова культура Північного Підляшшя” (2013).

фічний і територіальний устрої – міні-зони/субдіалекти/околиці, підзони/діалекти/округи і зони/наддіалекти/райони. Продовження цього розрізнення на ще вищих рівнях, у межах усієї Західної України, дозволило Б. Луканюкові визначити 24 області, 8 провінцій та 2 краї.

З-поміж багатьох жанрів народнопісенної творчості лише весільний удостоївся спеціальної уваги Професора. Спершу, услід за Ю. Сливинським, він ретельно простудіював унікальні заспіви весільних ладканок, запропонувавши називати їх „передладканками”. Цим міні-композиціям проф. Б. Луканюк присвятив дві публікації¹⁰ та навіть здійснив велику тематичну експедицію. Завдяки дослідженню Професора було встановлено типи передладканок, контури їхніх основних ареалів та кордон поміж двійковими і трійковими ритмічними формами. Наступна розробка на весільну тематику – типологія обрядових наспівів із визначенням структурно-функціональних груп ладканок і пісень: „Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся і західної Волині” (1993)¹¹. Джерельним підґрунтям для цього послуговували численні записи весільних творів у фондах ПНДЛІМЕ та, зокрема, матеріали і попередні теоретичні напрацювання Ю. Сливинського. Загалом у межах західної Волині і західного Полісся проф. Б. Луканюк визначив та кодифікував 10 типів ладканок і 8 типів пісень, яким відповідають 28 різних весільних форм, у т. ч. із похідними різновидами, що й нині служить надійною основою для здійснення наукових розробок численними наступниками.

Із властивим йому системним підходом в осмисленні музичного фольклору на кожному з рівнів, Професор урешті-решт мусив звернутися до жанрової класифікації народних пісень, підкріпившись при цьому вказівками С. Людкевича. У статті „Культуро-жанрова концепція С. Людкевича” (1993–1994), положення якої згодом були дещо розвинуті та на практиці реалізовані в редактованій ним книзі „Дехміструк Юрій. Народні пісні Волині” (2006), запропоновано новий погляд на впорядкування розмаїтої усної пісенної творчості. При цьому головними критеріями розрізнення виступає етнокультурна приналежність пісень, їхня функція та музичний спосіб вираження, а поетичний зміст до уваги не береться. На жаль, цією система-

¹⁰ „Кілька заміток про т. зв. заспіви-зачини весільних ладканок” (1992), „Передладканки вздовж Ікви” (1994).

¹¹ Окреме перевидання: „Мелотипологія весільних ладканок і пісень (за матеріалами західного Полісся та західної Волині): Методичні рекомендації з курсу ‘Український музичний фольклор’” (2004).

тикою послуговуються лише представники львівської школи, а інші науковці використовують застарілі тематичні класифікації, згідно з якими вони визначають різного роду примарні козацькі, чумацькі, стрілецькі або взагалі немислимі сирітські чи вдовинські пісні.

Розробка наукової тематики, пов'язаної з ритмікою пісенної творчості, у другій половині 1990-х знайшла відображення у двох публікаціях „Ритмічне варіювання” (1996) та „Усічення” (1998). Ці та інші ритмічні явища, що призводять до видозмін у будові народних пісень та потребують спеціальних підходів і, головне, поглиблених знань у процесі моделювання типових форм, тривалий час перебували під пильною увагою Професора та врешті удостоїлися окремої уваги у його монографії „Ритмічна варіаційність...”.

З етнографічних регіонів найбільшу увагу Б. Луканюк приділив дослідженню Бойківщини. Це відображено в п'ятьох наукових публікаціях ученого¹², а ще – в організованих ним же в цьому краї двох конференціях „Традиційна народна музична культура Бойківщини”, що проходили 1992 року в Турці, а 1996 – у Дрогобичі.

Вагому сторінку у 2000-х роках становлять джерелознавчі напрацювання Професора, з-поміж яких слід виділити окремі видання „Народна музика Галичини та Володимирії: Матеріали до нотографії (1790–1950)” (2001) та „Матеріали до бібліографії польської етномузикології XIX–XX ст.” (2006). Реєстр позицій у цих довідниках сформовано за хронологічним принципом та доповнено низкою покажчиків. Загалом такий підхід демонструє критичне осмислення та високий аналітичний рівень, на цей раз в опрацюванні фахової літератури, чого Професор притримується протягом усього свого творчого шляху.

2003 року в Рівному було видруковано розвідку вченого „Найперші фонографічні записи в Україні: Городоцький музей”, яка стала сенсацією у фольклористичній галузі та допомогла встановити історичну істину, спростувавши тиражовану досі неправильну інформацію про початок звукового документування народної музики в Україні. У цій публікації ґрунтовно висвітлено етнографічний даробок барона Федора фон Штейнгеля, який влітку 1898 року

¹² „Музичні жанри та форми питомої народновокальної творчості бойків (Спроба типології)” (1992), „Деякі підсумки та перспективи музично-етнографічного дослідження Бойківщини” (1995), „Про мелогенезу однієї ‘бойківської’ коломийки” (1996), „Бойківська ладканка в запису Климента Квітки (до 50-ої річниці його смерті)” (2003), „Бойківські коломийки в записях Климента Квітки” (2010).

здійснив запис народної музики на воскові валики. Саме він, а не Валентин Мошков, Осип Роздольський чи Євгенія Ліньова, як це ще донедавна зазначалося у фаховій літературі, став першим фонографістом народних мелодій в Україні.

Ще одну важливу історичну справедливість проф. Б. Луканюк встановив стосовно авторства визначального для рідної галузі терміна „етномузикологія”¹³. У його статті неспростовно доведено лідерство в термінотворенні нашого співвітчизника К. Квітки 1928 року, а не нідерландського дослідника музичного фольклору Яапа Кунста, як це прийнято вважати у світі, що вжив його лише 1950 року. Розвідка Професора на цю тему, яка вийшла в Україні 2006 року та в перекладі англійською в американському часописі “Folklorica” (“On the History of the Term ‘Ethnomusicology’”, 2010), спровокувала листовне спілкування та дискусію з того приводу Професора з його іменитим американським колегою Бруно Неттлом.

У тих же 2000-х Професор реалізував черговий джерелознавчий проект, віддавши шану своєму позаочному, але, напевно, найбільшому вчителю – К. Квітці. Спершу 2006 року Б. Луканюк видав невеличку брошуру-покажчик друкованих робіт видатного попередника¹⁴, а 2010-го за допомогою своїх однодумців реалізував унікальний проект з електронного перевидання всіх його прижиттєвих публікацій¹⁵.

Ця остання зі згаданих робіт демонструє водночас іншу вагому складову наукової діяльності проф. Б. Луканюка, пов’язану з його багатолітніми, плідними редакторськими та упорядницькими напрацюваннями. Це і згадані вище матеріали численних конференцій, і окремі наукові та пісенні збірники, що в сукупності сягають понад 30 одиниць. У цій роботі Професор проявив себе не лише як висококваліфікований науковець, а і як умілий організатор і вимогливий, насамперед до себе, керівник.

Насамкінець, у контексті характеристики наукової роботи вченого слід згадати про фундаментальні напрацювання останніх років, що демонструють його високий рівень володіння науковим

¹³ „До історії терміна ‘етномузикологія’” (2006).

¹⁴ „Климент Квітка. Друковані праці та листування (станом на 2006 рік)” (2006).

¹⁵ *Климент Квітка*. Зібрання праць: Прижиттєві публікації (1902-1941) / Ініціатор та керівник проекту Богдан Луканюк; редактор Ліна Добрянська. Львів, 2010. Електронне перевидання. – Режим доступу: <https://sites.google.com/site/zpkkvitky/> (Дата звернення: 19.03.2017).

апаратом та разом із тим вносять, без перебільшення, революційні зміни у галузь етномузикознавства.

Передусім заслуговує на увагу опублікований 2012 року об'ємний диптих про музичну форму і лад українських дум¹⁶. На основі ретельного аналізу кобзарського репертуару в індивідуальних виконавських інтерпретаціях кількох автентичних носіїв Професор визначив головні композиційні елементи творів цього жанру та своєрідні канони, на що слід орієнтуватися при теоретичному розборі та у виконавській практиці сучасних популяризаторів. Щодо характеристики ладових властивостей, то вчений аргументовано спростовує застосовуваний багатьма попередніми дослідниками т. зв. звукорядний підхід, натомість пропонує аналізувати твори з позиції модальності, тобто за тетрахордовими системами.

Виявлена не раз шанобливість до своїх попередників та їхніх важких і несправедливо забутих або й узагалі невідомих напрацювань в останні роки проявилася у результаті перевидання факсимільним способом під опікою та редакцією Професора двох рукописних збірників, які тривалий час припадали порохом в архівах. Перший – невеличка брошура „Конкурс на волинські народні пісні в 1934/35 навчальному році: Вибране” (2015), другий – об'ємне видання народних пісень О. Нижанківського „Нижанківський Остап. Народні пісні: Збірка 1891 року” (2016).

У згаданій тут неодноразово книзі „Ритмічна варіаційність...” проф. Б. Луканюк підсумовує тривалі попередні напрацювання над ритмічною складовою народних пісень. Визначивши основні механізми і наслідки модифікації базових структур, спричинені зазвичай розпросторенням вірша, вчений пропонує цілу систему пов'язаних термінопонять і низку новаторських підходів задля здійснення генеалогічної класифікації типових ритмічних форм.

Найновіша робота проф. Б. Луканюка „Музичний часокількісний ритм”, яка на момент написання цих рядків перебуває у друку, не лише в найдрібніших деталях характеризує сутність найпоширенішого в музиці усної традиції типу ритму, а й взагалі перевертає попередні теорії про музичну ритміку. Особливо вражають глибинні пізнання та новопрочитання автором ритмічних теорій, що розвинулись у періоді античності та в арабському світі і на основі чого визначено чимало паралелей з українською народнопісенною творчістю.

¹⁶ „Думова форма” (2013), „Думовий лад” (2013).

Замість висновків

Та за цими численними, переважно новаційними науковими, педагогічними й організаційними напрацюваннями незмінно стоїть Луканюк-Людина.

Усі починання Професора, як в науці й педагогіці, так і в будові наукового життя, були з думкою не про власну вигоду (міг спокійно, без особливих зусиль працювати на одній з кафедр консерваторії, інколи щось пописувати, як це робили і роблять чимало його попередників і сучасників), а задля загального поступу української народномузичної науки, повернення їй європейської слави, здобутої загарливою працею славних наших попередників: С. Людкевича, Ф. Колесси, О. Роздольського ще на початку ХХ століття та згодом втраченої з незалежних ні від них, ні від їхніх послідовників причин.

Гідний поваги і наслідування спосіб життя в повсякденні, в науці та педагогіці, який сповідує Професор і якого вчить своїх вихованців, не втомлюючись повторювати: все що робиш – роби на совість; не працюй на смітник; виконуй обрану справу не лише задля хвилинного зиску (отримання доброї оцінки, захисту диплома, кандидатської, отримання посади), а щоби твій труд не був намарним, щоби те, що зроблено, не доводилося комусь переробляти.

Професор, нещадний до лінивства і халатності, байдужості та корисливості, кар’єризму та марнославства, усім своїм єством демонструє благородство, чесність і самозречення у процесах пошуку наукової істини та виховання за власним прикладом наступників.

Та попри щиросердну опіку та підтримку своїх учнів у науковій і педагогічній роботі, Професор ніколи не завищує оцінки напрацюванням своїх вихованців, ба навіть навпаки – не раз ставить посилені вимоги, реалізувати які вдається далеко не кожному. Зроне не Професором опісля ознайомлення з виконаним чи то студентом, чи аспірантом завданням „може бути” – є зазвичай найвищою похвалою наставника.

Прискіпливість до себе й інших, педантичність, скрупульозність у вивіренні найменших деталей, опора на першоджерела вирізняють дослідницький підхід Професора та допомагають йому бути самим собою і сказати вагоме слово в українському, а відтак європейському та світовому музикознавстві. За цим же принципом він виховує собі подібних, за це йому вдячні ті, хто витримав науково-педагогічний вишкіл, у тому числі й автори цих рядків.

Piotr Dahlig
(Warszawa, Polska)

ZNACZENIE BADAŃ UKRAIŃSKICH DLA TRADYCJI ETNOMUZYKOLOGII. GŁOS Z POLSKI NA JUBILEUSZ PROFESORA BOHDANA ŁUKANIUKA

Artykuł charakteryzuje, z polskiej perspektywy, etnomuzykologię ukraińską, która zajmuje w tej dziedzinie czołową pozycję w Europie. Zaakcentowane jest kluczowe miejsce Profesora Bohdana Łukaniuka, twórcy lwowskiej szkoły etnomuzykologii. Osadzenie w narodowej tradycji klasyków badań pieśni ludowej w Ukrainie na początku XX wieku, względna żywotność etnicznych i regionalnych kultur muzycznych, która umożliwia powstawanie muzycznego atlasu etnograficznego, wreszcie niemała kadra etnomuzykologów zapewniająca sukcesję pokoleniową, gwarantuje wkład ukraińskiej etnomuzykologii w ugruntowanie tożsamości muzycznego dziedzictwa Ukrainy, niepodległego państwa europejskiego. Jako przyczynek polski scharakteryzowano region Podlasia leżącego na styku tradycji zachodnio- i wschodniosłowiańskich.

Słowa kluczowe: etnomuzykologia ukraińska, Bohdan Łukaniuk, kartografia muzyczna, pieśń ludowa.

Ostatnia dekada XX w. przyniosła zmiany służące lepszej i bezpośredniej wymianie myśli kulturoznawczej, w tym etnomuzykologicznej w krajach środkowo-wschodnioeuropejskich. W szczególności powstanie suwerennych państw po “rozejściu się w szwach” Związku Sowieckiego, mimo licznych perturbacji, stanowiło przełom wiekopomny. Szczęśliwie dość pokojowe (choć do czasu) zmiany polityczne sprzyjały pogłębieniu i specjalizacji badań nad tożsamością, podmiotowością, losami ludów, narodów, nad historią osadnictwa, migracji, wysiedleń, przesiedleń. Rozwinęły się studia nad zasięgami, wpływami kulturowymi, także w świetle etnomuzycznego repertuaru i jego właściwości. Wyrazem tych przemian była inauguracja, w przededniu Niepodległej Ukrainy, *Conferentiae Investigatorum Musicae Popularis Russiae Rubrae Regionumque Finitimarum*, wzmocnionej później serią *Etnomuzyki* budowanej w szkole etnomuzykologii lwowskiej pod kierunkiem Profesora Bohdana Łukaniuka i Jego wychowanków. Wyjątkowa rola przypadła etnomuzykologii, która pozostaje studium powszechnych źródeł wyobraźni estetyczno-ekspresyjnej szerokich kręgów społecznych, a zarazem przynosi projekcję głębokiej historii.

Chociaż walor wypowiedzi artystycznej realizuje się (objawia) *tu i teraz* w określonym środowisku etnicznym, to – posługując się metaforą godną tytułowego jubileuszu – śpiew/pieśń jak ptak szybuje ku górze, by widzieć możliwą całość horyzontu. Etnomuzykologia obejmuje zatem zarówno mikrokosmos jak i makrokosmos muzyczny, w tym życiową więź słowa, melodii i melorytmu.

W szerokim spektrum tematów, etnomuzykologia ukraińska, także w jej post-galicyjskim wydaniu, chlubnie reprezentowana przez Profesora Bohdana Łukaniuka, jawi się jako “kotwica” dla naszej dyscypliny w Europie i na świecie. Nie pozwala zejść do postmodernistycznej dyskusji o niczym, ulec subiektywistycznym aberracjom samego badacza, czy konstatacji o płynności świata, słownego odpowiednika rzeczywistości mediów i zmienności obrazów na ekranie. Mimo różnych trendów w świecie, w tym “rozrzedzenia” etnomuzykologii w *culture studies*, pozostaje etnomuzykologia ukraińska punktem odniesienia, wypracowywanym już u początków naszej dyscypliny m.in. w Galicji od przełomu XIX/XX w. Wtedy bowiem muzykologia (porównawcza) aspirowała ścisłością, sprawdzalnością, precyzją do procedur nauk przyrodniczych, do *science*.

Podstawą konstrukcji owej “kotwicy” jest mierzalność świata akustycznego, zwłaszcza precyzyjna transkrypcja nagrań, gromadzonych w Ukrainie z wielką świadomością celu badawczego, porównywalną jedynie z ideą Phonogrammarchiv w Berlinie. W odróżnieniu jednak od Phonogrammarchiw w Niemczech, zorientowanego globalnie i psycho-akustycznie, gromadzenie nagrań na ziemiach zachodnio-ukraińskich, motywowane było głównie narodowo. Odpowiadało to w zasadzie założeniom ośrodka fonograficznego Austriackiej Akademii Nauk, utworzonego jeszcze w XIX stuleciu (1899). Monografii porównawczej godna byłaby akcja węgierska Zoltána Kodály'a, Béli Bartóka zestawiona z pracami im współczesnych, Josifa Rozdolskiego, Stanisława Ludkiewicza, Filareta Kolessy i Klymenta Kvitki. Studia nad początkami fonografii ukraińskiej (Iryna Dowhałuk) czy całością dyskografii (Iryna Klymenko) świadczą o aktualności problematyki XX-wiecznego “zwierciadła akustycznego” tradycji muzycznej, także w bieżącym stuleciu. Warto dodać, że i historia fonografii znalazła swoich miłośników w Polsce (Jacek P. Jackowski), a zbiory wałkowo-płytkowe w latach trzydziestych XX w. w publicystyce polskiej określano podniosłe jako “macierz”, “skarb”, “serce” kultury. Dziedzictwo fonograficzne, co podzielają Koledzy ukraińscy, jest właściwym początkiem “etno-muzykologii”. Termin ten, po Klymencie Kwitce, wymyślił dla realiów polskich

Łucjan Kamiński, profesor Uniwersytetu Poznańskiego w 1934 r. Kilkupokoleniowy dorobek fonograficzny jest rozpoznawalnym znakiem ciągłości i międzynarodowości dyscypliny oraz zasługuje na pieczołowitą ochronę. Wielkopolanin Ł. Kamiński był przedstawicielem pierwszego w Polsce pokolenia etnomuzykologów, którego hasło brzmiało: “Budujemy naukę o pieśni ludowej” (w oparciu o naukową, tj. fonograficzną rejestrację). Był promotorem pojęcia *biologii* pieśni ludowej jako *całości logomelicznej* i – można powiedzieć – znalazł w Ukrainie najlepszego partnera i realizatora w osobie Bohdana Łukaniuka i jego szkoły etnomuzykologii lwowskiej. Ta realizacja poszła jednak dużo dalej niż postulaty Kamińskiego, ponieważ dyscyplina nasza miała w Ukrainie wybitnych poprzedników Profesora Łukaniuka, dynamikę rozwojową czerpała z klasyków dokumentacji i studiów pieśni z początku XX wieku.

Analiza etnomuzykologiczna, która uprawiana jest w szkole lwowskiej i “strzeżona” przez Profesora Łukaniuka jako znak profesjonalizmu, czerpie zatem z doświadczeń już ponad stuletniej refleksji teoretycznej nad śpiewem ludowym. Początkowa identyfikacja struktury wiersza i formy dopełniona została analizą rytmu kwantytatywnego (przedtaktowego, zakorzenionego już w starożytności), studium melodyrytmu i wreszcie odkrywaniem wzorców melodycznych na podobieństwo schenkerowskich *Urmotive* w twórczości kompozytorskiej. Skumulowana, wieloczynnikowa analiza, analiza syntetyczna, charakteryzuje najnowsze opracowanie Bohdana Łukaniuka pt.: *Лінеарність в мелогенетичних студіях* w tomie polsko-ukraińskim *Етномузикологія на преломі тисячоліть: історія, теорія, методологія – Етномузикологія на зламі тисячоліть: історія, теорія, методологія* pod redakcją Zbigniewa Jerzego Przerembskiego (Wrocław 2015).

Melogeografia słowiańska (uprawiana też w Białorusi) jest naturalną konsekwencją tego rozpoznania dokumentacyjno-analitycznego i wydaje się najbardziej zaawansowanym i unikatowym osiągnięciem ukraińskiej etnomuzykologii. W Polsce metoda kartografowania wątków melodycznych, inspirowana ideą atlasu geograficznego lub dialektologicznego, była stosowana tylko sporadycznie. Jej początków można dopatrywać się w monografiach pojedynczych wątków w poznańskiej szkole Ł. Kamińskiego, na większą skalę podjął się metody kartograficznej Jan Stęszewski w latach 60. XX w. w odniesieniu do przestrzennej dystrybucji na ziemiach polskich weselnej pieśni o chmielu oraz rytmów mazurkowych. Kierunek melogeografii nie mógł się zakorzenić w Polsce ze względu na reliktowość materiału podatnego do kartografo-

wania. Być może, po zdigitalizowaniu zbiorów kolbergowskich i fonograficznych w XX w. zdeponowanych zwłaszcza w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk i po w miarę pełnym stranskrybowaniu (co przy kolekcji powyżej 100.000 melodii nie jest łatwe) w bieżącym stuleciu będzie możliwa przestrzenna projekcja występowania właściwości muzycznych na ziemiach polskich. W Polsce przeważa jednak koncepcja regionalnych prezentacji tradycji muzycznych według funkcjonalno-treściowych kryteriów podziału repertuaru, wypracowana przez Ludwika Bielawskiego i współpracowników poznańskich (już nieżyjących: Barbary Krzyżaniak, Antoniego i Danuty Pawlaków, Jarosława Lisakowskiego). Szczególnym osiągnięciem w pokrewnej melografii dziedzinie przestrzennego opracowania właściwości muzycznych repertuaru pozostaje monografia *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich* Anny Czekanowskiej (Kraków 1972), z zastosowaniem klasyfikacji taksonomicznej Hugona Steinhausa, niegdyś profesora Uniwersytetu Lwowskiego. Warto dodać, że jej wcześniejsza monografia *Pieśni biłgorajskie* (Wrocław 1961), pod względem analizy muzycznej wyraźnie inspirowana pracami muzykologów ukraińskich, zwłaszcza Filareta Kolessy, zawierała, w swej wersji oryginalnej, próby matematyczno-przestrzennej projekcji właściwości muzycznych.

Analiza, jeżeli *nie jest* traktowana jako cel sam w sobie, ale służy interpretacjom procesów, zasięgów historyczno-kulturowych, objaśnianiu “przyrody” pieśni, traci pozorną oschłość, a staje się niezbędna jak sprzęt alpinisty lub grotolaza. Jest tylko jedna przeszkoda w tych dociekaniach – nigdy nie ma ich końca, bo jeśli dochodzimy do jakiejś graniczności, zawsze coś jest dalej, może śpiew/pieśń ma sygnalizować nieskończoność sieci neuronów, istotę życia? Pojawia się też pytanie, jaki rodzaj wniosków możemy wyprowadzić z analizy melogenezy, samo-modyfikacji itp., tj. z “biologii” pieśni? Piszę to, ponieważ mam w pamięci dialog między tradycyjnym i “nowoczesnym” etnomuzykologiem na jednej z konferencji; gdy ten pierwszy przedstawiał różnorodność skal i komentował odmiany różniące się jednym półtonem, padło pytanie (anglosaskie), jakie znaczenie ma wymiennosc c/cis dla “systemu” (w domyśle kulturowego). Kłopotliwa była bezradność Węgra. Otóż uważam, że trzeba się zastrzegać, iż systemy muzyczne i systemy odniesień i uwarunkowań kulturowych są paralelne, lecz nie współmierne, co ponawia tezę K. Kvitki w jego podziale dyscypliny na etnomuzykologię (z naciskiem na *logos*) i etnografię (kontekst kultury). Innymi słowy, muzyka jest determinowana nie tylko specyfiką systemu kulturowego, ale też procesem życiowym, który płynie z umysłu

(mózgu). Anglosaska muzykologia zafascynowana interakcją *powers* (mocy, funkcji społecznych), okazuje mniej skłonności do typologii muzycznej. Można powołać się też na medycynę. Każde pojawienie się pieśni ludowej w obiegu poza-naturalnym (także w zapisie, druku itp.) jest jej stanem szczególnym, nadzwyczajnym. Otóż żadna diagnoza lekarska nie zostanie postawiona bez zbadania morfologii (np. krwi). Rozbiór, badanie “na występowanie czegoś” jest zwykłym postępowaniem także w “złowionych” okazach śpiewu. Sensowne jest też, w argumentacji na rzecz “czystej” analizy muzycznej, nawiązanie do nauk biologicznych: ich ważne zadanie rozpoznawania bogactwa gatunków w przyrodzie i praw natury nie można uznać za zakończone, a cóż dopiero ogarnianie różnorodności wytworów kulturowych. Do rozpoznawania, identyfikacji, typologii tych ostatnich potrzebne są jednak narzędzia intelektualne – nie od razu pieśń z innego kręgu kulturowego można poprawnie wykonać i kulturowo zrozumieć, nie wszyscy też muszą chcieć być wtajemniczeni w daną kulturę przez praktykę muzyczną. Przy tym wszystkim, *bioróżnorodność* jest równie cenna jak skala pomysłów proto-kompozytorskich i ich realizacja. Warto też pamiętać, że idea ochrony przyrody wyłoniła się mniej więcej w tym samym czasie, co ochrona dziedzictwa kulturowego (początek XX stulecia).

“Ciało obce” we współczesnej antropologii kulturowej, jakim wydaje się tradycyjna analiza morfologiczna pierwszych dekad XX w., jest niezbędne w studiowaniu, także w samej muzyce, procesów życiowych – żywotności rodzaju i umysłu ludzkiego oraz uniwersalnego zmysłu estetycznego w zespoleniu słowa śpiewanego z melorytmem. Scjentyzm wobec “materiału” muzycznego można wreszcie komentować za pomocą mitu o Penelopie, która tkła szatę ślubną za dnia, a w nocy ją pruć (grecki pra-źródłosłów analizy). Obie czynności, analiza oraz synteza, pozostają niezbędne w pracy naukowej.

W środkowo-wschodnioeuropejskiej domenie mieliśmy w XX w. dostęp do warstwy bardzo dawnych śpiewów, postawę ścisłości w podejściu do nich można porównywać z metodami archeologii, w odpowiedniej jednak sublimacji w odniesieniu do ulotnej substancji muzycznej.

Analiza muzyczna etnomuzykologicznej szkoły lwowskiej i jej narzędzia wyrosły z europejskich tradycji badań porównawczych. Perspektywy “V,” “R,” “M” wynikły z porównywania rzeczy podobnych, uchwytnych analitycznie i podporządkowanych idei rekonstrukcji procesów historyczno-kulturowych, utrwalonych na swój sposób w historii śpiewu, pieśni i praktyki wykonawczej. Główną ideą historyczną

owej rekonstrukcji jest całość problematyki sumarycznie zwaną etnogenezą Słowian. Z drugiej jednak strony fascynujący jest wgląd w samą różnorodność “gry” właściwości muzycznych, samo działanie wyobraźni ludzkiej, jej radzenie sobie z przeżyciami osobistymi i reakcjami na świat.

Z nowszych tendencji etnomuzykologii ukraińskiej, obserwowanej z zewnątrz, trzeba podkreślić wyłonienie się badań nad mniejszościami narodowymi (Larisa Wachnina, Olga Kołomyjec). Nurt ten znajduje oparcie bądź w indywidualnych poglądach badaczy, jak i w grupie studyjnej Music and Minorities przy International Council for Traditional Music, jednej z najliczniejszych grup badawczych afiliowanych w Unesco. Stałym natomiast nurtem, niezależnym od uwarunkowań politycznych pozostaje instrumentologia. Studia te obejmują bądź poszczególne instrumenty, zwłaszcza o dużej wymowie symbolicznej, jak np. lira korbowa (J. Rybak). Dodam, że trzydzieści dwa egzemplarze liry korbowej w muzeach polskich (często z XIX w. i pochodzenia ukraińskiego/rusińskiego), objęte są obecnie w Polsce akcją dokumentacji. Imponują precyzją zapisy gry na sopiłce ludowych wirtuozów (B. Jaremko); obok wkładu w poznanie ludowego/narodowego/regionalnego kunsztu muzycznego, antologie te uwydatniają indywidualizm praktyki muzycznej, są eksponentem godności jednostki ludzkiej. Wreszcie realizacją ukraińską europejskiej idei encyklopedycznej w dziedzinie instrumentarium ludowego jest ostatnia synteza instrumentów muzycznych Ukrainy (M. Chaj).

Wróćmy jednak do kluczowej dla etnomuzykologii ukraińskiej roli Profesora Bohdana Łukianiuka, którą można zestawzić z tą, którą zachowuje w Polsce Anna Czekanowska.

Obojga (a także piszącego te słowa) pociągała problematyka dawnych śpiewów słowiańskich, “skok do studni historii muzyki”. Jest to badanie zmysłu kompozytorskiego dawnych epok, zmysłu artystycznego, który możemy śledzić przecież już u zarania ludzkości. Skupienie na melorytmie i jego przechodzenie od kwantytatywnego (w relacjach jeszcze do stóp greckich) do akcentowo-dynamicznego (kwitnącego od czasu baroku) jest trafnym podejściem do tradycyjnej muzyki pogranicza zachodnio- i wschodniosłowiańskiego. Sama rama tonalna sekundo-tercjowa czy tetrachordalna jest jak strój instrumentu, na którym przecież trzeba coś grać. *Ładkanka*, którą spotykamy również w Polsce wschodniej, przyciąga uwagę, zwłaszcza etnomuzykologów ukraińskich, nie tylko dlatego, że jest żywą skamieliną przeszłości śpiewu człowieka, zastygłą na przelomie staro/nowożytności, w czasach jeszcze

przednarodowych (prasłowiańskich), lecz jest sposobem bycia razem ważnych słów i formuły melorytmicznej. Jest dowodem na to, że kluczowe momenty życia człowieka lub wspólnoty musiały być wyśpiewane (w innych kulturach również wytańczone). Owa “modulacja” słowa miała swoje prawa, jak w psalmodii, ale zawsze wskazywała na inną rzeczywistość, nam zaś, etnomuzykologom pozostały okruchy fonograficzne i translacje na pismo (również nutowe). Z czterech zachowań muzycznych (kinetyczne, werbalne, społeczne, symboliczne), *ladkanka*, praśpiew/pramowa ma rangę kulturową porównywalną jedynie z najszerzej rozumianą modlitwą.

Analiza muzyczna uwydatnia proces zmian tych archaicznych śpiewów. Profesor Łukaniuk we wspomnianym artykule (z ważnymi тезami i hipotezami, jak zwykle u tego Autora, w przypisach) zwraca uwagę na stopniowe przechodzenie od melorytmu kwantytatywnego do akcentowo-dynamicznego z ważną rolą synkopy interpretowanej jako gest instrumentalisty (lub tancerza). W ciągu XX w. następowało – i z moich obserwacji, dużo jednak pobieżniejszych niż B. Łukaniuka – na pograniczu polsko-ukraińskim przeobrażenie toku melorytmicznego recytacyjnego do krakowiakowego z pulsacją (czasilką) najpierw ósemkową, potem ćwierćnutową. Innego typu zmiana współczesna (funkcjonalna) dotyczy tempa. Śpiewy wąskiego zakresu bywają obecnie w nowych kontekstach (przeeglądy, festiwale w ostatnich dekadach XX w.) śpiewane znacznie wolniej niż w tempie odnotowywanym w czasie badań terenowych w zapisach metronomicznych okresu międzywojennego (*Lubelska pieśń ludowa* pod red. Józefa Chmary, Łwów-Warszawa 1937). Swojskość sprzyja żwawości tempa.

* * *

Cenne etnogenetyczno-muzyczne obserwacje Bohdana Łukaniuka potwierdzają się w charakterystyce muzycznej regionu Podlasia, który doczekał się perfekcyjnego studium terenowego i muzyczno-analitycznego ze strony Koleżanek ukraińskich (Larysa Łukaszenko i Galyna Pohylevych). Obecnie przygotowywana jest w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie monografia autorstwa Janiny Szymańskiej pod redakcją Ludwika Bielawskiego i Weroniki Grozdek-Kołaćńskiej. Pozwalam sobie przytoczyć większą część swego komentarza muzycznego do tego wydawnictwa, bo region Podlasia jest wspólnym dziedzictwem Polski, Białorusi i Ukrainy.

Repertuar Podlasia pod względem muzycznym prezentuje zespolenie świata zachodnio- i wschodniosłowiańskiego. Dotyczy to zarówno pieśni obrzędowych, rodzinnych i dorocznych, jak i tych powszechnych,

lirycznych i epickich, oplatających życie w dawnych społecznościach wiejskich. Źródłem tej wzajemnej niezbywalności jest dobrze ugruntowana tradycja śpiewu, rozmiłowanie w nim Podlasian starszych generacji udokumentowanych w XX w.; może też słabsza niż w centrum Polski pozycja tańca względem wokalnejszej praktyki muzycznej we wschodniej części kraju. Równowaga czynnika słownego i muzycznego skłoniła Autorkę tomu podlaskiego, Janinę Szymańską, do nadania swemu zbiorowi studiów folklorystycznych znamiennej tytułu *Słowo śpiewane*, które odsyła nas do tradycji (wschodnio)słowiańskich. Choć autorka strony tekstowej pieśni nie badała ich strony muzycznej, to tym tytułem podkreśliła integralną więź melodii z tekstem słownym, zwłaszcza w pieśniach obrzędowych i “długich”. Niemniej i na Podlasiu spotkamy jednoznaczne dziedzictwo etnicznej Polski, zachodniosłowiańskiej, związane zwłaszcza z rytmami utanczonymi. W zasobie około-weselnym i powszechnym nie brakuje melodii przyśpiewek o rytmach mazurkowych lub krakowiakowych (te ostatnie zwykle powolniejsze, o słabiej akcentowanych synkopach niż w Małopolsce). Historyczno-osadnicze dzieje Podlasia sprawiły, że kultury mówienia i śpiewania zjednały się, tradycje wokalne i taneczne (te ostatnie zwykle dominują w Polsce środkowej i zachodniej) – zrównoważyły. W sferze życia społecznego nastąpiło na wschodnim Mazowszu wypośredkowanie między zachowawczością a skłonnością do zmian, co z kolei wiąże się ze spotkaniem kultur zachodnio- i wschodnioeuropejskich, w szczególności zachodnio- i wschodniosłowiańskich na Podlasiu.

Wybór repertuaru w czterech tomach Podlasia jest dziełem tekstologa-folklorystki; kryteria melodyczne, wartość estetyczna czy etnograficzna (unikatowość) melodii znalazły się na dalszym planie. Nawet jednak suplement etnomuzykologów nie spełni roli atlasu muzycznego, tak jak to starają się czynić atlasy etnograficzne. Gromadzenie repertuaru śpiewanego w trakcie badań terenowych w drugiej połowie XX w. było dyktowane przecież nie tyle próbkowaniem na podstawie reprezentatywnej siatki punktów na Podlasiu (co podjęto do pewnego stopnia w Ukrainie), co poszukiwaniem, na uznaniowo wybranych obszarach podlaskich, wybitniejszych śpiewaczek i śpiewaków, którzy by zarówno znali obszerny repertuar, jak i umieli go oddać w sposób przekonujący artystycznie. Same badania *in situ* były zaczerpnięciem “w biegu” z nieprzeliczonego morza pieśni praktykowanych i pamiętanych na Podlasiu. Cała kolekcja fonograficzna Podlasia jest też w IS PAN dużo, ponad dwukrotnie obszerniejsza niż repertuar wybrany przez Janinę Szymańską do tomów *Podlasia*.

Komentarz etnomuzykologiczny musi być uwarunkowany dynamiką zmian kulturowych. Nagrania będące podstawą transkrypcji powstawały bowiem od początku lat 50. do końca lat 70. (z nielicznymi “wycieczkami” do lat 80.). Praktyka wykonawcza i obraz melodyczno-rytmiczny ulegały zatem zmianom w czasie osiągnięcia dojrzałości przez jedno pokolenie. Ogólnie można stwierdzić, że realizacje muzyczne w nagraniach z lat 50. bywały bardziej zintegrowane w swych właściwościach muzycznych, bardziej potoczyste i elastyczne pod względem cech rytmicznych, była to nadal kultura śpiewu “ciepła”. Wersja nagrana, chociaż reżyserowana przez zapowiedzi, niewiele musiała odbiegać od “aktywacji” śpiewu w naturalnych warunkach, np. podczas wesela, w goście czy przy kolektywnych pracach domowych (np. darcie pierza).

Pierwsze spostrzeżenie muzykologa może być takie, że tradycja Podlasia zbiera jak w soczewce przekrojowe właściwości muzyczne Polski nizinnej. Znajdujemy zarówno witalność, humor, jak i liryzm i refleksję; zarówno hegemonię rytmiki tanecznej, jak i śpiewaną prozodję. Na planie muzycznym komentować to można najpierw w *dyspozycji rytmu śpiewu (melorytmu)*:

W melodiach pieśni czy przyśpiewów obrzędowych stwierdzamy (1) istnienie formuł śpiewnej recytacji, którą możemy badawczo oświetlać nawet teorią stóp greckich czy zasadami psalmodii judeo-chrześcijańskiej lub wreszcie domniemywać o pulsacji śpiewu dawnych plemion słowiańskich. Następnie (2) obserwujemy coś, co można nazwać “umiarowaniem” śpiewu; frazy upodabniają się do siebie w krótkim, miarowym, na ogół parzystym pulsowaniu. Prowadzi to do namysłu, czy melodię w transkrypcji ujmować jako 4/4 czy 8/8, jako 2/4 czy 4/8, tzn. czy “kawalek” słowa z nutą jest na tyle ważny, że determinuje miarę muzyczną (8/8) czy to ósemkowe “stąpienie” melodii można streścić do ogólniejszej, ćwierćnutowej miary (4/4 lub 2/4). W tym umiarowaniu śpiewu, np. w melodiach konopielek, upatrywać można na Podlasiu nie tylko naturalnej tendencji do nadawania rytmicznej powtarzalności słów śpiewanych, do porządku w śpiewie, ale też współlistnienia tradycji “kawalków”/czastuszek/kołomyjek wschodniosłowiańskich z powolniejszym niż w innych stronach Polski rytmem krakowiakowym, staropolskim, pozbawionym mocnych akcentów i dlatego odbieranym bardziej jako frazy a nie motywy rytmiczne (synkopy). Ciekawe zjawisko pięciomiaru można interpretować jako przetrzymanie jednej z wartości miary parzystej, ale też wywodzić się może z pre-taktowych (kwantytatywnych) formuł słowiańskich. Wreszcie w nowożytnej fazie następuje pewne ujednostajnienie rytmu

(3), związane z narastającą popularnością kultury tańca, w tym także z oddziaływaniem kultur muzycznych środowisk innych niż społeczności wiejskie. Mamy na myśli ekspresję śpiewu tego rodzaju, gdzie decyduje rytmika tańca (zwykle trójmiarowa), gdzie strona muzyczno-rytmiczna staje się względnie autonomiczna i rzutuje na sposób podawania myśli w tekście słownym pieśni. W pieśniach obrzędowych spotykamy rytmy polonezowe, które przywodzą na myśl staromazowiecką drobną szlachtę. Temperament tej warstwy społecznej wyraża się ponadto w rytmach mazurkowych, wyrazistych w zachodniej części Podlasia. Rzadko jednak spotkamy w nagraniach podlaskich wzmożenie trójmiaru do dwumiaru (kwartole w taktie trójmiarowym) wraz z elementami tempa rubato; te cechy są charakterystyczne raczej dla Mazowsza Polnego, według nazewnictwa Kolberga, po lewej stronie Wisły. Na Podlasiu dość często spotkamy pieśni o “rozciągniętych”, spowolnionych rytmach mazurkowych w pieśniach długich, w tym też religijnych. W tych ostatnich pojawiają się też hymniczno-sekwencyjne, odmierzane wersami, rytmy starych pieśni kościelnych.

Do szeroko pojętej dziedziny rytmu zaliczyć można na Podlasiu apokopę, tj. wyciszenie lub nawet ucinanie końcowej wartości rytmicznej. Apokopa zatem to nie tylko specjalność Kurpiów. Można ją interpretować na kilka sposobów: niedopowiedzenie jako działanie formy otwartej, wyciszenie jako wstęp do nabrania oddechu oraz – co już bywało komentowane przez śpiewających – jako “kończenie w sobie”. To ostatnie wskazuje, jak organicznie, całościowo, życiowo traktowana jest sprawa śpiewu tradycyjnego przez “depozytariuszy dziedzictwa niematerialnego”. Podobnej natury jest “szepcany przedtakt”, dobywający się z wnętrza osoby śpiewaka, jakby strojenie głosu.

Wymienione trzy fazy racjonalizacji rytmu – od recytacji, przez miarowość, do taneczności – współwystępują na Podlasiu równocześnie. Zachowany korpus nagrań podpowiadałby tu hipotezę równoważności nurtów w tej troistości. Jednak obraz fonograficzny i transkrypcje stanowią tylko przybliżenie rzeczywistości kulturowej, na ile jest ona dostępna poznaniu.

Tempo na Podlasiu jest w sumie nieco wolniejsze niż na Mazowszu zachodnim, lecz nieco szybsze niż na Kurpiach. W zachodniej części Podlasia tempo wzrasta w porównaniu do wschodniej i północnej części tego regionu. Wszędzie jednak występują wahania tempa w zależności od rangi społecznej śpiewu – w śpiewach obrzędowych będą one stateczniejsze, wolniejsze od tych w pieśniach powszechnych czy w przyśpiewkach. Znany już w XIX w. problem regionalizacji muzycznej

ziem polskich według metrum, znajduje także w XX stuleciu podobną konstatację co u Karola Kurpińskiego, iż po prawej stronie Wisły dwumiarowe i trójmiarowe melodie znajdują się w równowadze. Trzeba jednak pamiętać o znaczącej obecności melodii w metrum “swobodnym”, bez jednoznacznych kresek taktowych, wyznaczonych raczej deklamacją tekstu niż prawami czysto muzycznymi (rozkładem akcentów tanecznych w śpiewie).

Porządek wysokościowy pieśni, tj. tonalność i melodyka, w całościowym przemyśleniu po wysłuchaniu setek pieśni, przyspiewów, przyspiewek, prezentuje się, jak na warunki polskie, niezwykle bogato. Ślady psalmodii 1-3 tonowej dostrzegamy w nielicznych w języku polskim lamentacjach. Melorecytacje, tj. recytowanie dźwięku na 1-2 tonach, nie zawsze określonych wysokościowo, spotykaliśmy u kołędników, którzy praktykując setki razy kołędowanie przechodzili na melorecytację, by po prostu ułatwić sobie obrzędowe zadanie (0214=numer wątku w publikacji). Melodie wąskiego zakresu, o rytmie wyznaczonym wzorami prozodii, występują w najstarszej warstwie repertuaru weselnego pochodzenia ogólnosłowiańskiego (tetrachordy z wewnętrznym półtonem TST lub – częściej na badanym obszarze – z półtonem w górze, TTS, śpiewane w rytmice o systemie przedtaktowym, bynajmniej nie swobodnej); to melodie jakby “przemawiane”, “odmawiane”. Wśród nich wyróżniają się te, które przykuły uwagę Oskara Kolberga w Sandomierskiem (g-a-c/cis-d). Należące do dziedzictwa bardzo odległego historycznie (może I tysiąclecia po Chr.); stanowią one konkretyzację skali pentatonicznej (lub jej fragmentów). Występują w niej zwłaszcza formuły hemitoniczne, tj. z półtonem, które wskazują na istnienie dwóch centrów tonalnych. To te właśnie formuły (weselne i żniwne, *na okrężne*) zachęciły autora *Ludu...* do szerokich, interkontynentalnych porównań zasięgów występowania pentatoniki. W małej natomiast skali, obecność pentatoniki na Podlasiu wyraża łączność z Kurpiami (Starym Mazowszem) i Lubelszczyzną. Wyrastające z tego pnia, lecz bardziej rozbudowane melodycznie są wątki chmielowe, które uzyskały, zapewne od schyłku średniowiecza, wyraziste, zróżnicowane przebiegi rytmiczne i taneczny refren. Refren jest ponadto znakiem kołędniczych pieśni dorocznych wiosennych i zimowych. Skale modalne są dobrze reprezentowane, podobnie jak w Lubelskiem, w szczególności w balladach i innych pieśniach “długich”. Modernizacja systemu tonalnego w kierunku melodii durowych i mollowych dała oczywiście znać i na Podlasiu, lecz w sumie różnorodność skal we wschodniej Polsce jest, jak

zauważył Marian Sobieski, wyjątkowo duża, dawne zaś układy tonalne mają znaczącą reprezentację.

Melodie Podlasia są w zasadzie sylabiczne, większy udział dźwięków melizmatycznych pojawia się w starych melodiach weselnych, o rodowodzie wschodniosłowiańskim. W świetle *Rytmiki polskich pieśni ludowych* Ludwika Bielawskiego, przewaga sylabiczności w repertuarze Podlasia wskazuje na jego związek z zachodniosłowiańskim, w tym polskim dziedzictwem muzycznym, zwłaszcza gdy zestawimy je np. z pieśniami Polesia.

Charakterystycznym zjawiskiem dla terenów o zachowawczej kulturze śpiewu jest brak “przeorania” przez XVIII-wieczny system temperowany, stąd usłyszymy niekiedy interwały neutralne (oznaczone nadnutami strzałkami w górę lub w dół).

Zdobnictwo wydaje się być domeną psychiczną, indywidualną śpiewaczek i śpiewaków. Zastosowanie i lokalizacja, zmienna w poszczególnych zwrotkach lub w powtórzeniach części melodii zwrotki – przednutek, ponutek, glissand, mordentów z górnym wychyleniem zdają się wynikać z chwilowego nastroju, upodobań lub talentu wykonawcy.

Dynamika śpiewu wynika z temperamentu śpiewaczki/śpiewaka, ci ostatni (mężczyzn śpiewających nie brakowało na Podlasiu) śpiewają na ogół głośniejsze, z mocniej zarysowanymi akcentami. Zwalnianie pojawia się z rzadka w zakończeniach melodii, zwłaszcza gdy następuje w tekście pieśni pewne podsumowanie (morał). Okrzyki, typowe na Mazowszu Polnym, nie były zarejestrowane w nagraniach, mogło to być spowodowane słabszą więzią melodyki z ruchem tanecznym, a może też wpływ tu miał charakter nagrań, domowych, przygotowanych. Choć wiele rejestracji powstawało z “marszu”, to zapowiadanie nagrań, ich przygotowywanie (listowne, telefoniczne, osobiste) stawało się w dekadach lat 70. i 80. ub. wieku normą.

Charakterystyka muzyczna poszczególnych grup repertuaru

Już w pierwszej grupie repertuaru zimowego-kolędowego znajdujemy różnorodność cech muzycznych uwarunkowanych etnicznie. Melodie wschodniosłowiańskie są oparte na trzech dźwiękach, mają nawiązania tonalne do przyspiewów dziecięcych, formę otwartą z częstymi melorecytacjami lub zawołaniami (0010–0013). Obok nich występują w powinszowaniach rytmy mazurkowe w wolniejszym, raczej nietanecznym, chodzonym tempie (0003), czasem złożenia parzysto-nieparzyste (0004), z klauzulą melodyczną (0009). Melodie te, o ambitusie do septymy, wskazują na dziedzictwo staropolskie. W

pieśniach życzeniowych wschodniosłowiańskich z inkrustacjami *oj, daj Boże* lub *koliada* (0016, 0017) spotykamy szybki rytm trójkowy ósemkowo-ćwierćnutowy, melodie heksachordalne, opadające. W przymówkach i podziękowaniach dominują z kolei rytmy staropolskie – polonezowe, mazurkowe w wolniejszym tempie (0024B, 0025, 0027, 0031) lub marszowe (0023, 0024A). Użytkowość przyśpiewów/pieśni wiąże się ze stałymi wzorcami rytmu (izorytmią) w trójmiarze (0031) lub dwumiarze (0028, 0030). Wymiennosc dwumiaru i trójmiaru melodii o rytmach pochodnych od tańca wskazuje na dobę rozkwitu suity instrumentalnej w czasach baroku.

Wesele krakowskie, swoistość podlaska, ma wachlarz melodii rodem zwłaszcza z Małopolski, lecz zmodyfikowany przez lokalną tradycję. Najbardziej charakterystyczny wątek liryczno-zalotny (0033, 0047, 0053, 0061, 0070, 0076) wyróżnia się obecnością pięciomiaru, falistą linią o dużym ambitusie (do decymy), zmiennością intonowania c/cis (0033) i urokiem czysto artystycznym, muzycznym. Obok “przeciągnięcia” w środku cztero-ósemkowej formuły do pięciomiaru pojawia się też jej skracanie do 3/8 (0046, 0048, 0050). Być może te oryginalne melodie lokowane są na początku scenariusza, by zwrócić uwagę widzów. Są też “czyste” rytmy krakowiakowe z synkopą, zwykle niewielkim ambitusie seksty, tzn. melodie pełniące funkcję przyśpiewu czy przyśpiewki w rzeczywistym a nie karnawałowym, krakowskim weselu (0057, 0059, 0060, 0063, 0064, 0068). Podobną rolę przyśpiewki odgrywają dwumiarowe melodie, o izorytmicznych formułach, bez krakowskiej synkopy, o ambitusie oktawy (0049, 0052, 0056, 0073, 0074), przechodzące w tok kołomyjkowy (0035, 0058, 0062, 0065, 0066, 0072,), co przypomina o łączności tradycji Małopolski Wschodniej i Zachodniej w XIX w. i wcześniej (także w przedstawieniach kolędniczych). Rzadkie są w tym widowisku wędrującym, *Weselu krakowskim*, konsekwentne rytmy mazurkowe (0071) czy walcerkowe (0051). Pojawiają się dwumiarowe albo trójmiarowe melodie pieśniowe o progresywnie rozwijanym ambitusie i łukowym kształcie melodii (0054, 0055, 0075B); pełnią one rolę raczej dekoratywną. Dwie molowe melodie do sylwestrowo-noworocznego *Chodzenia z Cyganami* (0078–0080) złączyły się z nastrojami lirycznymi, refleksyjnymi, przy czym ujęte są one bądź w rytmie walcerkowym (0078), bądź w lokalnym pięciomiarze (0080).

Chodzenie z kozą (0081–0090) wiąże się z charakterystycznymi dla regionu melodiami pentachordalnymi, frazami rytmu czterech ósemek i ćwierćnuty, ujętymi recytacyjnie (0083, 0084, 0088), trój- lub epizo-

dycznie dwumiarowo (0082). Starą tonalność reprezentują motywy d-f/fis-g. Pojawiają się też melodie marszowe o bogatszej tercjowej interwalice, większej pojemności – oktawy (0085, 0086), wreszcie wieńcząca widowisko nowożytna melodia pastorałki (0089).

Dla *zabawy zapustnej* (0091) właściwe są rytmy mazurkowe, w unikatowych jednak przykładach melodii molowej na przemian w wolniejszym i szybszym tempie (0091A) oraz durowej o melodii typowej dla przyśpiewów weselnych z odmienianiem tylko kadencji (0091C).

Zasobny zbiór *kołęd i pastorałek* (0092–0161) ma pod względem muzycznym rodowód staropolski, dość jednak zróżnicowany. Wspólną nicią, zwłaszcza dla pastorałek, jest skłonność do fraz izorytmicznych, trójmiar, w szczególności rytmy mazurkowe. Spotykamy budowę kolistą (melodyczną lub rytmiczną), z progresją melodyczną wewnątrz formy, zmienne metrum (0092A, 0108, 0115), melodie o konturze falistym, trocheiczne, z ambitusem septymy lub oktawy (0094, 0095, 0098, 0102A, 0106A, 0106B, 0110, 0131 i in.). Zwraca uwagę odchodzenie od konsekwentnego trójmiaru do taktu 5/8, 7/8, co należy tłumaczyć oddziaływaniem dawnego rytmu recytacyjnego (0132). Pojawiają się czasem elementy modalne, jak np. brak półtonu prowadzącego do toniki (0108B). Mimo naturalnej powtarzalności melodii do licznych zwrotek tekstu, spotykamy czasem warianty melodyczne w poszczególnych zwrotek pastorałek. Rytmy mazurkowe bywają “rozciągnięte” w czasie, tj. ujęte w wolniejsze tempa (0093); także te ożywione w tempie, w metrum 3/8 bywają chwilami wydłużane do 4/8 (0102B). Motywy fanfarowe mogą przeplatać się z rytmiką mazurkową (0120). Obok tego spotykamy melodie marszowe (0099, 0111 i in.), polonezowe (0116, 0117), kołomyjkowe (0112, 0014), wywodzące się z pieśni powszechnych (0113, 0115) i szereg ogólnie znanych melodii kołęd (0104, 0105, 0107 i in.). Semantyka tekstu, gdy mowa o wędrownicy, ucieczce, sprowadza zwykle do melodii dwumiar/czteremiar, niezależnie od zachodnio- czy wschodniosłowiańskiego profilu (0133, 0134, 0135). Natomiast wątki adoracyjne “przyciągają” rytmikę taneczną trójmiarową. Wydaje się, że jest to refleks renesansowej *proportio*, zestawiania obok siebie dwu- i trójmiaru tej samej melodii w muzycznej tradycji tańca. W perspektywie melodyki repertuar pastorałkowo-kołędowy jest jedną wielką zachętą do śpiewu, ściśle przylegając do przeciętnych możliwości i wygody głosu w naszym kręgu kultury.

Specyficzne jest na Podlasiu sąsiedztwo repertuaru wschodniosłowiańskiego (0096), który też wyróżnia się izorytmią, lecz w tempie wolniejszym. Zakończenie na tercji (0096) wiąże się być może z tym, że kolędy te śpiewano w dwugłosie. Inne kolędy prawosławne realizowane są już w dwugłosie. Jeśli przejmowana jest melodia polska w rytmie mazurkowym, to podlega ona w kolędzie prawosławnej modyfikacji do zwykłego czteremiaru, oprócz zwolnienia tempa (0130). Melodie kolęd Ukraińców podlaskich wykazują znaczące podobieństwo do polskich (0125).

Teatr ludowy okresu zimowego (0162–0262) wzbogaca muzyczną stylistykę pastorałkowo-kolędową o odmiany ludowego melo-recytatywu. Pochodzenie jego jest dwojakie – albo z pragmatyki mowy, która wielokrotnie powtarzana w obchodach licznych domów przybiera cechy śpiewności, albo z naśladowania psalmodii kościelnej, powszechnej w Kościele katolickim do lat 60. XX w. Od strony melodycznej, mamy z jednej strony rozwiązanie pośrednie między melodią pieśni a prostymi formułami melorecytacji (0210), z drugiej zaś – recytatywy o nieokreślonych wysokościach tonów (0214), znane z innych regionów (np. Kujaw) w oracjach zaproszeń na wesele. Pośrodku zaś między śpiewem o mową modulowaną lokują się recytacje na określonych tonach (0218). Dawną tonalność sygnalizują wymienne małe i wielkie tercje (0222).

Obrzędy wiosenne (0263–340), w kolędowaniu wielkanocnym, przybliżają tonalność modalną starych pieśni kościelnych (*Chrystus zmartwychwstaje*, 0265, 0266), melodykę sekwencji i hymnów (0287, 0290); z drugiej zaś strony manifestują ożywienie muzyczne w postaci trójmiaru z rytmami mazurkowymi, jambicznymi lub trocheicznymi (0288, 0289, 0292). Religijny i taneczny profil łączą się w pieśniach z interwałiką sekundową i z refrenem *Alleluja*, gdzie modyfikacje metrum wiążą się chyba z oddziaływaniem jeszcze zapewne średniowiecznej rytmiki (0293B), a gdzie też możliwy jest już staropolski schemat mazurkowy (0293C). Główny jednak korpus wątków, począwszy od 0294, to przyśpiewy dwuwersowe (8+8 lub 12+12) z różnymi refrenami melodycznymi wewnętrznymi lub końcowymi. Te ostatnie bywają zawieszane na tercji (d-cis-d-h) lub kwincie, świadcząc o otwartości formy muzycznej na długie zestawy wersów tekstu. Melodie przyjmują dwumiar i motywikę tercjową we wznoszeniu, sekundową w opadaniu melodii; charakteryzują się pojemnością kwinty, seksty (a z subkwartą – do oktawy). Dominują heksachordy durowe, lecz pojawiają się i molowe z podwyższonym stopniem czwartym (0297D) oraz cechy skal modalnych (0297E). Ostatnia grupa *Wiośnierek* (0333–0340) zawiera

tańczonego dawniej w korowodzie *Zelmana*, tutaj z rytmami mazurkowymi, oraz ujawnia nurt liryczny (0334) w pieśni heksachordalnej ze zmienną intonacją h/b. Pieśń ta, z językiem “prostym”, potwierdza tezę etnomuzykologów białoruskich o pierwotnej łączności/jedności cyklu kalendarzowego i rodzinnego, tzn. że wiosną rozdziły się także pierwsze uczucia miłosne między dwojgiem ludzi.

Przyśpiewy *woloczebne*, *konopielkowe* i inne kołędowanie wiosenne stanowią “różnicę tworzącą różnicę” w stosunku do repertuaru innych części Polski. *Racyjki* (0323–0332), przy również dominującej izorytmii, cechuje bardziej jednorodny w stosunku do konopielek in. przyśpiewów wiosennych ósemkowy rytm i melodia o konturze opadającym. Repertuar wiosenny/wielkanocny, najlepiej chyba udokumentowany w tomie podlaskim, pielęgnowany nadal w regionie, nadaje się szczególnie do badań analitycznych, do studium źródeł tworzenia wariantów, tj. Wyobraźni muzycznej w tradycji ludowej a nawet do kartografii ludowych wątków muzycznych, podobnie jak to jest realizowane w etnomuzykologii białoruskiej i ukraińskiej.

Obrzędy żniwne (0341–407) mają dwa bloki repertuaru muzycznego: *Pieśni żniwne* (0341–0376), podejmowane przez żniwiarzy w trakcie pracy w polu oraz *Pieśni dożynkowe* (0377–0407) celebrujące zakończenie żniw, świętujące plon. Łączność wesela i żniw, zauważana w etnograficznej slawistyce, znajduje odbicie i w repertuarze oraz właściwościach muzycznych żniwno-dożynkowych, gdyż mimo polaryzacji funkcjonalnej otrzymujemy duży, prawie jak przy weselu, przekrój muzycznych właściwości stylistyczno-historycznych. Niewątpliwie archaiczne przyśpiewy pentatoniczne (0342, 0367A, 0367B, 0367C, 0373A, 0373B) ze zmienną intonacją czwartego stopnia i z *pienami* zwróciły uwagę Kolberga jako stan pierwotny tonalności, postrzegany przez autora *Ludu...* nawet szerzej niż starosłowiański. W pierwszej grupie pieśni pracy zdeponowane są szczególnie dawne pokłady doświadczeń muzycznych i także przykłady tonalności: skale wąskiego zakresu pochodzenia starosłowiańskiego oraz wspomniana pentatonika (w obu wariantach z całym tonem i półtonem). Skale wąskiego zakresu tworzą tetrachordy z całym tonem między stopniem trzecim i czwartym (TTS), są uzupełnione półtonowym subfinalis (0346D) lub najczęściej subkwartą (0346B, 0346C, 0347, 0348, 0351, 0357, 0368A, 0372A, 0372G); stanowią one częsty i szczególnie charakterystyczny nurt repertuaru o rytmice względnie swobodnej, recytacyjnej, przedtaktowej. Zauważamy też proces rozbudowy skal wąskiego zakresu, do pentachordu z subfinalis (0361) ze zmiennymi intonacjami dźwięków

środkowych. Wiele do myślenia daje porównanie wariantu bogatszego (0361), melizmatycznego ze zmienną intonacją, z wariantem skromniejszym, sylabicznym bez zmienności intonacyjnej (0366); czyżby owa zmienność wynikała z podwyższonej ekspresyjności śpiewu? Rozbudowa do pentachordu z subkwartą może się wiązać z ustalaniem się taktów, także obok siebie trój- i dwumiarowego (0360B). Przy typowym dla wąskiego zakresu melorytmie przed-taktowym, melodia może rozwinąć się do heksachordu z subkwartą (0374A), oktawy z elementami modalizmu (skala miksolidyjska, 0368B). Znaczące i charakterystyczne również dla pogranicza polsko-ukraińskiego jest stopniowe objęcie rytmiką taktową śpiewów recytacyjnych wąskiego zakresu (0356A, 0356C). Przykładem jest przekształcenie 4 ósemek i ćwierćnuty w dwa takty 3/8 (0371A, 0371C, 0372C, 0376C). Takt 3/8 może przepłatać się z parzystym (0375). Częstsze jest jednak przekształcanie recytacji żniwnej w dwumiar, przy równoczesnym powiększeniu pojemności melodii do oktawy, ale przy zachowaniu konturu opadającego (0349). Izorytmiczne przyśpiewki dwumiarowe powtarzane ze zmianą w kadencji lub wyłącznie repetowane mogły być nawet synchronizowane z pracą sierpem (0350B, 0350C, 0353, 0354), czasem zaplatała się synkopa krakowiakowa (0350A, 0362, 0365B, w ostatnim przypadku synkopy lekko przedłużane). Płynność między stanem recytacji a zrytmizowaną taktowo melodią oddaje heksachord dwumiarowy z ozdobnikami melodycznymi, zawieszony na trzecim stopniu, a więc sygnalizujący formę otwartą (0364). Godna uwagi jest obecność w heksachordzie zwolnionego i miejscami przeciąganego rytmu mazurkowego (0365C). Odnotować też warto “nową” (XIX-wieczną) melodię walcerkową ze starym tekstem (*Już słońce zachodzi*, 0360A). Szczególnym wyrazem łączności między melodyką repertuaru weselnego i żniwnego jest wątek przepiórki (0372D) z typową melodią weselną *Oj siadaj, siadaj*. Zapowiedzią święta dożynkowego są motywy tercjowe i fanfarrowe w melodiach (0372E, 0374B) oraz budowa kolista melodii (0376A).

Pieśni żniwne pod względem muzycznym płynnie przechodzą w repertuar dożynkowy. Ten ostatni wyodrębnia się przede wszystkim w postaci zrytmizowanej pieśni plonowej z refrenem. Kończenie żniw ujęte może być również w słowiańską rytmikę pre-taktową i skalę wąskiego zakresu (0401A tetrachord TST z całotonowym subfalis, 0383B – tetrachord z subkwartą, 0377 – pentachord z małą tercją, 380A – pentachord z wielką tercją i subkwartą), w rytmikę pre-taktową-recytacyjną o pojemności seksty (0400A, 0407E) lub oktawy i konturze

opadającym (0379C). Ponadto słyszymy pentachordy “nachylone” do dwumiarowości z podwyższonym czwartym stopniem (0379A). Poruszające są motywy fanfarowe w melodiach o rytmice jakby hymnu (0381). Najbardziej typowa melodia plonowa to heksachordalna melodia (z wielką tercją) zwieńczona refrenem o konturze opadającym (od kwinty do prymy), np. 0387A. Przeważa w tym korpusie melodii trójmiar (0387D, 0387E, 0387G, 0388A, 0388B i dalsze warianty 0388, ponadto 0395, 0396, 0398, 0399, 0401K, 0402, 0406). Rzadziej spotykamy przeplatanie się trójmiaru z dwumiarem (0388D, 0401H, 0407B) lub sam dwumiarem (0390, 0393, z motywami fanfarowymi, 0404, 0405A, 0407C). Być może *tempus perfectum* jako podniosłe echo muzyki dawnych wieków odnalazło swoje “tchnienie” w obrzędzie żniwnej radości i ulgi. Obecność rytmów trójmiarowych zapowiadała też taniec niezbędny i oczywisty w zabawie dożynkowej. Stale jednak repertuar ten utrzymuje charakter przyśpiewu o zwykłej pojemności seksty, jest to więc etap pieśni sprzed autonomicznej jakości artystycznej, etap “przedpieśniowy”, lecz za to ściśle związany z gestem i pochodem obrzędowym, z entuzjazmem zwieńczenia żniw, z radością śpiewu żniwiarzy, którą bardzo pragnął słyszeć św. Augustyn nie tylko na polach, ale i w świątyniach.

Drugi tom *Podlasia* zawiera *Pieśni i obrzędy rodzinne* (0408–1215).

Obrzęd weselny daje najwyższy wyraz wyobraźni muzycznej społeczności wiejskich, także na Podlasiu. Odnawia tradycję muzyczną, wobec nowości bohaterów obrzędu, zarazem ją potwierdza poprzez łączenie się grupy we wspólnym śpiewie, dostosowanym do kompetencji przeciętnego uczestnika. Pod względem praktyki muzycznej znajdujemy w obrzędzie weselnym cały przekrój aktywności (zachowania kinetyczne, werbalne, społeczne, symboliczne), pod względem psychospołecznym widzimy zagospodarowanie potrzeby ekspresji zbiorowej i medytacji w pieśniach obrzędowych, jak i indywidualnej rekreacji lub dialogowanego przetwarzania się racji w przyśpiewkach. W perspektywie funkcjonalnej repertuaru widzimy melodie ściśle i wyłącznie związane z obrzędem weselnym (pieśni obrzędowe), następnie melodie, które śpiewane bywają także poza weselem (wzory przyśpiewek), wreszcie melodie znane z repertuaru zasadniczo poza-weselnego (pieśni powszechne, w szczególności liryczne), które jednak mogą być wykonywane na weselu. Ten typ funkcjonalnej typologii repertuaru, uprawiany w etnomuzykologii białoruskiej, znajduje potwierdzenie także na Podlasiu.

Pod względem właściwości rytmicznych znajdujemy podobną polaryzację, jak w repertuarze żniwno-dożynkowym, tzn. najstarszą warstwę słowiańską z melodyką wersową, pre-taktową i wąskozakresową, skonfrontowaną z bardziej pojemnymi i zrytmizowanymi już w takty przyśpiewkami. Muzykę wesela wyróżnia dopiero trzeci, „klasyczny” blok zwrotkowych pieśni weselnych o melodiach samodzielnych artystycznie, złączonych z kluczowymi momentami wesela, melodiach utrzymanych w różnych odcieniach liryzmu, a pod względem stylistycznym niosących znamiona staropolskiej kultury, w szczególności tanecznej (np. wątek chmielowy).

Repertuar weselny zestawiony przez folklorystkę, uwrażliwioną na poetykę tekstu, układa się w rodzaj fabuły, która ozdabiana jest muzycznie na przemian trzema, wymienionymi wyżej pasmami właściwości muzycznych. Dodatkowo są one profilowane wschodnio- lub zachodniosłowiańsko. Pasma stylistyczne pod względem częstości występowania (melodii rytualnej, melodii przyśpiewki, melodii pieśni) pojawiają się w przybliżeniu w proporcjach odpowiednio chyba 1:2:3. Należy jednak pamiętać o ograniczeniach nagrań terenowych drugiej połowy XX w.: próbkowy repertuar przypominał był z reguły poza czasem naturalnego kontekstu, wykonywano go solowo a nie jak zwykle w grupie, dystans czasowy między obiegiem naturalnym, żywą tradycją a ponawianą na zamówienie zewnętrzne bywał już znaczny, sięgając czasem jednego lub dwu pokoleń wstecz.

Wracając do konkretnej zawartości drugiego tomu, repertuar rodziny otwierają pieśni chrzcinowe (0408–0426). Strona muzyczna jest nieco bardziej zróżnicowana w wątkach wschodniosłowiańskich niż zachodniosłowiańskich (polskich). W tych pierwszych, zauważamy heksachord z małą tercją i sekstą, rytmizowany w czterech krótkich i jednej długiej wartości (0408D), w dwu-trzy-cztero-pięciomiary (0412, 0413, 0415C), z podwyższonym czwartym stopniem (0412). Skala „molowa” pojawia się też w oktawowej dwumiarowej przyśpiewce (0418, 0421). Czastuszkowy charakter ma oktawową przyśpiewka już bez małej tercji „molowej” (0420). W paśmie przyśpiewki występują też melodie z tekstem polskim z rytmem jambicznym i mazurkowym (0410C), krakowiakowym (0419, typ przyśpiewki weselnej, o pojemności seksty zawieszanej plagalnie), kołomyjkowym (0426A), a nawet zbliżonej do recytowanej (w dwumiarze) melodii przyśpiewki mazurkowej o pojemności septymy wielkiej, skali eolskiej i opadającym konturze melodii.

Do pieśni weselnych należą, charakterystyczne dla części wschodniej Polski i Słowiańszczyzny, przyśpiewy korowajowe o dawnej tonalności, np. pentachordu (z podwyższonym czwartym stopniem), rytmizowane w powtarzalnej formule czterech krótkich i czterech dłuższych wartości (0433A). Śpiewy korowajowe ujęte być mogą w tetrachord TST z subfalis (o małej lub wielkiej sekundzie) lub z subkwartą, rytmizowane w pięciomiarze 2+3 (0433D, 0433E, 0434, 0435). Folklor, jako również obszar niespodzianek, dostarczył mitycznemu korowajowi nowej melodii walca (0436).

Pieśni wiankowe obrzędowe (0437–446) są strefą melodii lirycznych o szczególnie wysokim artyzmie. Znajdujemy następujące odmiany: melodie o pojemności seksty d-g-h, trójmiarowe z apokopą (0439), melodie z elementami pentatoniki (0441), melodie bliskie *ladkance* o tetrachordzie TTS (0442A). W pieśniach wiankowych biesiadnych pojawiają się już taktowo (dwumiarowo) porządkowane melodie, o nadal starej tonalności tetrachordu TTS, odmienianych tylko końcówkach wersów melodycznych (0450). Akcentem modernizacji jest izorytmiczna, trocheiczna melodia durowa w rytmie walca (0451C), zaczerpnięta z lirycznej pieśni powszechnej lub inna nowsza melodia (0462), znana też z “odmłodzenia” korowaja (0436). Modus obrzędowej pieśni recytacyjnej w ambitusie seksty powraca w pożegnaniu Młodych do ślubu (0465). Kontrast nastroju, zawsze obecny w rytuale ujęty jest w tym samym ambitusie, ale w rytmie kołomyjki (0468). W wątkach błogosławieństwa dominują w tym podzbiornym regionalnym melodie trójmiarowe, nowsze tonalnie (np. 0476F). Gdzie jest jednak inwokacja do Młodych, by prosili o błogosławieństwo, tam pojawia się rytm marszowy przy ambitusie seksty (heksachordu), który jest najczęstszą ramą tonalną pieśni/przyśpiewów obrzędowych. Podobna rytmika marszowa łączy się z wyjazdem do ślubu (0487A). Ambitus seksty wielkiej (d-g-h), rytm z kolei 3/8 towarzyszy pieśni do błogosławieństwa sieroty (0480C). Popularny na Podlasiu wątek *Mamuniu moja, ładno córe masz* jest “perłą” wśród pieśni lirycznych, mogących zaistnieć i na weselu (0533, 0714, ze zmianą wewnętrzną taktu z 6/4 na 4/4 i powrotem do 6/4, co jest typowe dla ballad). Elementy tonalne, pentatoniczne lub modalne, oraz cechy budowy kolistej w tej melodii wskazywałyby na rodowód muzyczny starszy niż tekstowy (492C). W repertuarze *zastolnym* pojawia się sporo trójmiarowych pieśni lirycznych (0497), w których dyskusyjny, ale możliwy bywa też przedtakt (0495), choć zachodniosłowiańskie melodie ludowe cechuje odaktowość.

W trakcie trwania obrzędu wyłaniają się rozbudowane do oktawy molowe pieśni liryczne zwrotkowe o rytmach mazurkowych, realizowanych nawet z pomocą rytmów punktowanych (0499); to już typowa tradycja muzyczna drobnej szlachty mazowieckiej. Również repertuar około toastów jest nacechowany repertuarem tej tradycji, szerokim ambitusem i rytmami mazurkowymi (520C). Kontrapunktem tej stylistyki są melodie dwumiarowe izorytmiczne o charakterze przyśpiewki (0521). Wątek *wsiadanego*, wzbogacony kolistością, również wyróżnia się taką parzystą, przejrzystą metrorrytmiką (0522B). Krąg repertuaru oczepinowego też uzupełniony jest kolistością formy melodycznej (530B – ambitus oktawy, rozdrobnienie rytmiczne wewnątrz melodii). Podobne nawiązanie na końcu melodii do jej początku (tj. kolistość) cechuje trójmiarowe pieśni powszechne z progresją melodyczną wewnętrzną, wplecione w obrzęd weselny (0532A, 0532B). Szczególną cechą dla pieśni oczepinowych są też różnice metrum w danej pieśni: pierwsza przebiega w trójmiarze polonezowym, druga w rytmie kołomyjkowym (0663B).

Za charakterystyczny wątek podlaskiego wesela można uznać melodię w konsekwentnym, izorytmicznym pięciomiarze (2+3) oraz ambitusie septymy i sugestywnym, zmiennym konturze melodii (0535B). Repertuar weselny roi się od urozmaiconych melodycznie pieśni zalotnych, gdzie nawet motywy dźwiękowe zdają się oddawać humor testu słownego (0536, 0538). W całym weselu podlaskim będą się przewijać melodie dwumiarowe: z synkopami pojedynczymi (np. 0539), wielokrotnymi, krakowiakowymi (np. 0673) lub bez nich (0546, 0553C, 0558 i inne).

Pieśni weselne pogranicza wschodniego (0676–0898) prezentują się pod względem muzycznym szczególnie bogato. Dotyczy to zwłaszcza repertuaru ściśle obrzędowego utrzymanego w modusie wąskozakresowym, tetrachordalnym (TTS). Transkrypcje tych śpiewów są rejestracją jednorazowych realizacji, gdyż każde następne różniłoby się zapewne w szczegółach. Obszerny jest zestaw takich melodii opiewających korowaj (0686, 0687, 0688, 0689, 0691, 0701, 0702, 0703, 0705, 0708). Z tetrachordalnej koleiny, lecz bardzo plastycznej, giętkiej, rzadko wyłaniają się kształty pojemniejszej, lecz równie archaicznej skali o wzorze g-a-b-cis-d (0690) lub wzorze heksachordalnym, ale w rytmice pre-taktowej (0707). Podawanie miary taktowej dla melodii wykształconych w dobie braku dominacji metrum akcentowanego (taktowego) jest dyskusyjne, lecz podejmowane są takie próby, również w omawianym wydawnictwie (np. 0711).

Recytacyjno-psalmodyczną pulsację mają pentachordalne, pięciosześciomiarowe przyśpiewy do ukłonu (0717). Stale przewija się i w tym podniosłym momencie błogosławieństwa Młodych i wyjeździe do ślubu melodia *ładkankowa* (0721, 0736A, 0737 i in.). Bywa ona rytmizowana w jambach (0739); Koledzy ukraińscy zaliczyliby ją do *tyradnych* ładkanek. Polski profil, spotykany na Lubelszczyźnie i Powiślu mają szerokie łuki melodyczne, obecne w przyśpiewkach, lecz tu realizowane raczej w swobodnym, mówionym rytmie (0740). Podejmowany jest też bardziej ożywiony, marszowy rytm (0724). Gdy błogosławiona jest sierota, wąski zakres jest zarysowywany jako formuła lamentu (0726). Jak wspomniano, folklor muzyczny jest też obszarem paradoksów, znajdujemy i tu pojemną melodię pogodnego walczyka w sierocym weselu (0727). Ogólnie można wskazać można na sąsiedztwo melodii bardziej recytacyjnej, obrzędowej, “z szerokim gestem” melodycznym na początku i zróżnicowanym rytmem (np. 0747) z melodyką falistą, “rotacyjną” wyposażoną w rytmikę krakowiaka, ale bez zderzeń synkopowych, często “polerowanej” raczej w kierunku wyrównanej recytacji kołomyjkowo-czastuszkowej (np. 0748), bądź w kierunku jednorodnego, ósemkowego sześciomiaru, przy tej samej melodii krakowiaka (0766). Zwracają uwagę rytmizowane w kilku rodzajach taktu melodie przypominające znane z centralnego polskiego etnicznego melodie chodzone (0751). Repertuar przyśpiewki podlaskiej ma podkład dwumiaru z elementami krakowiaka; trójmiar pojawia się wraz z wątkami melodii chmielowych (0762B, 0880, 0881 i dalsze) i wraz z większością repertuaru oczepinowego (0868–0882), w całej okazałości staropolskiego. Urokiem repertuaru podlaskiego, także weselnego jest jego “nieociosanie” przez rytmikę taneczną, “formatowanie” muzyki według tekstu (np. 0883B, dwa takty pięciomiaru, jeden – siedmiomiar). Zawsze znajdujemy w tej tradycji, w sumie wieloetnicznej, jakieś rewiry lub akcenty swobody *słowa śpiewanego*.

Pieśni pogrzebowe. Główny korpus melodyczny *Pieśni pogrzebowych* (1162–1215) wywodzi się ze starego (może jeszcze średniowiecznego), bogatego zasobu śpiewu kościelnego, przechowywanego w repertuarze dziadów wędrownych (np. 1177) i właśnie w domowych rytuałach czuwania przy zmarłym. Jest to w zasadzie wspólna tradycja katolickiego śpiewu zwłaszcza na ziemiach wschodnich RP, tu na Podlasiu reprezentowana w szerokim wachlarzu ekspresji. Przykłady zarejestrowanych pieśni prawosławnych mają stosunkowo nowszą tonalność, skłonność do rytmizacji; śpiewa się je w wielogłosie (1199, 1210). Styl melodyczny pieśni katolickich wywodzi się z psalmów,

hymnów (np. 1203), znaczna jest jednak reprezentacja stylu pieśniowego o formie ABA z wewnętrznym ożywieniem rytmicznym i zmianą metrum (1180, 1187, 1190, 1201, 1204). Kolistość jest częsta w stylu pieśniowym pieśni religijnych. Melodie pentachordalne rozwinęły się zapewne z psalmodii (1189, 1194). Bywa, że pentachordalne melodie przyjmują kształt łuku (1196). Przeważają ramy heksachordalne, zarówno z małą (1188) jak i dużą tercją wobec finalis (1163). Ponadto spotykamy uderzająco dawną pentatonikę o zmiennej intonacji (1186). Ze skal modalnych typowa jest skala eolska (1191). Charakterystyczną metrorytmiczną cechą jest sąsiedowanie różnych miar taktu – $3/4$, $4/4$, $5/4$, $6/4$ (np. 1166), przy czym pojawia się także konsekwentnie pięciomiar (1164); innymi słowy, specyficzna jest rytmika kwantytatywna, nieakcentowana, oddawana w transkrypcji w zmiennych taktach. Obecność rytmów wywodzących się z jednorodnej rytmiki taktowej jest ograniczona, są to rytmy trocheiczno-jambiczne (1198), przy czym unormowany takt $3/8$ nie musi oznaczać modernizacji tonalności (1168 – trychord z subfinalis). Rzadkością są w tym repertuarze wyklarowane rytmy polskie (1162). Lamenty (1212–1214) wykazują pewną łączność z tradycją białoruską, jednak bez ustabilizowanej tonalności; są to zwykle recytowane trzy tony o określonych lub nieokreślonych wysokościach dźwięku.

W podsumowaniu trzeba stwierdzić, że niezależnie od stopnia szczegółowości, precyzji i trafności ujęcia struktury i uroku śpiewów ludowych – a w dziedzinie precyzji, tak w transkrypcji jak i analizy etnomuzykologia w Ukrainie, reprezentowana we Lwowie, Kijowie i innych miastach, ma pozycję przodującą w Europie – granice właściwości muzycznych dawnego repertuaru enicznego a nawet pre-etnicznego są niemożliwe do dokładnego wyznaczenia. Uchyła to drzwi do nowocześniejszej (etno)muzykologii porównawczej, jak i do poznawania uniwersalnego piękna tradycyjnych ekspresji muzycznych w Europie.

Алиса Тимошенко
(Санкт-Петербург, Россия)

ЭТНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА И КОМПОЗИТОР: ОБ ИСКАНИЯХ БОГДАНА ЛУКАНЮКА

Доклад посвящен анализу научных результатов исследования Б. Луканюка «Народно-песенный тематизм в творческом стиле М. Леонтовича» и их значимости для методологии изучения проблемы «традиционное – композиторское».

Ключевые слова: мелодии Леонтовича, композитор и фольклор, активная фольклорная среда, научные методы этномузыкознания.

XX век в композиторской музыке связан с переосмыслением многих параметров музыкального языка, сферы образности и формообразования. Как и многое другое, этническое начало в композиторской музыке прошлого столетия – один из компонентов художественного мышления, подвергшихся кардинальному переосмыслению. Впервые мышление традиционных музыкантов, воплощаемое в вокально-инструментальных композициях, становится столь мощным инспирационным двигателем развития музыкального языка (И. Стравинский, Б. Барток), расширяя его горизонты и показывая пути становления национальных композиторских школ Азии, Латинской Америки, Японии, Океании. Наряду с размышлениями самих композиторов об этнической музыке, появляется собственно научная парадигма «композитор и фольклор».

В библиотеке Российского института истории искусств хранится внушительная по объему рукопись кандидатской диссертации Богдана Степановича Луканюка «Народно-песенный тематизм в творческом стиле Микола Леонтовича». Диссертация была написана и защищена в Ленинграде в 1980 году. Необходимо заметить, что период конца 70-х – начала 80-х в советской музыкальной науке имел особое значение в связи с новым этапом развития обозначенной научной парадигмы: активно осмыслялся опыт нескольких десятилетий композиторских школ советского пространства, в научно-исследовательских центрах страны создавалась единая методология научного анализа. Несмотря на то, что этническая составляющая композиторского творчества всегда была приоритетной в Советском Союзе, серьезные фундаментальные исследования в

этой области стали появляться лишь в конце 70-х. Так, одна за другой выходят в свет монографии известных ученых – в 1978 году в Ленинграде издается книга И. И. Земцовского «Фольклор и композитор», в 1981 году – в Москве исследование Л. Г. Головинского «Композитор и фольклор».

Диссертация Б. С. Луканюка отвечает этой тенденции, в то же время разительно отличаясь от существующих официальных направлений. В ней было предложено осмысление проблемы «композитор и фольклор», в основе которой лежала научная традиция украинского этномузыкознания – классические труды С. Людкевича, Ф. Колессы, К. Квитки, В. Гошовского и серьезный этномузыковедческий опыт самого автора. Прежде всего, исследование обращает на себя внимание совсем иным ракурсом постановки проблем, который сегодня можно было бы отнести к области когнитивного музыкознания. Б. Луканюк ставит и разрешает вопросы, связанные с особенностями художественного восприятия, мышления композитора, его эстетического вкуса и им обусловленной спецификой отбора этнических образцов. Автор прибегает к целому комплексу методологических подходов – текстологической реконструкции, атрибутивного стиливого анализа, сравнительно-типологического и музыкально-диалектологического исследования, теории информации, значительная часть выводов и наблюдений получены на основе серьезного статистического анализа. Все подходы были направлены на выявление доминант индивидуального стиля композитора – что привлекает его внимание, как работают фильтры его художественного восприятия, как происходит трансформация интонационных моделей этнической музыки в композиторском мышлении? Система «фольклор – композитор» получает в исследовании Луканюка большую глубину, многогранность и многомерность, в ней отсутствует номенклатурно-лапидарный подход, поверхностно славящий обращение к фольклорным корням. Есть глубокий и критичный анализ, необходимость добиться точных результатов и ответов, ставить новые вопросы. На примере исследования Б. Луканюка мы видим что проблема «композитор и фольклор» не так проста, как кажется на первый взгляд, она требует от исследователя специальной подготовки, тонкого аналитического дара. На наш взгляд, одно из существенных достижений исследования Луканюка – его уход от видимой простоты проблематики, умение показать ее сложность, невозможность однозначных подходов к анализу композиторского фольклоризма, необходимость владения

многими аналитическими подходами для объяснения творческого метода работы композитора с традиционным материалом. Оттого с таким большим интересом, на едином дыхании читается эта работа.

Исследование посвящено творчеству одного композитора – Микола Дмитриевича Леонтовича. Оно монографично и по сути направлено на раскрытие «секрета уникального творческого успеха» (Б. Луканюк) хоровых сочинений Леонтовича, представляющих обработку украинских народных песен («Щедрик», «Дударик» и др.). Уже сам объект анализа целой диссертации – не монументальные сочинения – исключителен в рамках сложившейся научной парадигмы. Обаяние хоровых миниатюр Леонтовича, выросших из простых песен в драматичные сцены народной жизни, велико, и тем сложнее казалось бы объяснить особенности творческого метода композитора. Б. Луканюку удалось это в полной мере, хотя диссертант целенаправленно выбрал лишь ракурс анализа мелодико-интонационного материала. И в то же время частные наблюдения выведены на уровень весомых теоретических обобщений.

Первое, что заметно отличало исследование ученого от уже тогда существовавших – рассмотрение двух систем мышления – традиционной и композиторской – как равнозначных для исследовательского анализа. Взаимодействие индивидуального и коллективного художественного мышления является актуальной областью когнитивной науки. Причем две системы мышления рассматриваются на нескольких уровнях – на метауровне сюжетных линий (образы, фабулы, сквозные сюжеты), структурных закономерностей напева – метро-ритм, строфическое строение, интонационная типология. Когнитивный ракурс рассмотрения проблемы заключался в реконструкции стилевой модели (системы) подхода Леонтовича к выбору народно-песенного материала. Автор уделяет не меньше внимания структурно-типологическому анализу образцов этнической музыки, чем поиску закономерностей индивидуального композиторского мышления. И этот метод работы дает потрясающие результаты. Б. Луканюк, знающий традицию в той же степени, как и сам композитор, может объяснить выбор композитора не случайностью понравившегося напева, а комплексом данных, которые служили импульсом к отбору того или иного песенного материала – эмоционально-психологические грани прообразов, территориально-диалектная принадлежность, интонационно-ритмические модели, потенциал развития темы в рамках индивидуального стиля и многих других (открытый автором феномен «мелодий Леонтовича»).

Б. Луканюк вводит в музыковедение термин «активная фольклорная среда»: по наблюдению исследователя, есть пласты в культуре устной традиции более узкие по объему, чем сама традиция, которые являются для композитора близкими, значимыми, инспирирующими собственные творческие опыты, стимулирующими появление художественного образа, композиционное развитие, интонационно-ритмическую работу в рамках собственного сочинения. Это некий «локус мистикус» (М. Мамардашвили) для творца, «максимально родственная индивидуальному стилю композитора фольклорная среда» (Б. Луканюк), из которой он черпает творческую энергию, погружаясь в потенциально бесконечный поток возможностей, вариантов, комбинаций.

Еще одним открытием Б. Луканюка стало обнаружение «поэтического микрокосма» Леонтовича: «...народно-поэтические тексты произведений Леонтовича складываются в естественные циклы, объединенные непрерывностью сюжетного развития, общностью главных героев, и в целом создают своеобразную «бытовую лирико-психологическую драму». В центре ее – человеческая личность, ее душевный микрокосм перед лицом известных жизненных коллизий – одиночества, любви и разлада, согласия и размолвки, благополучия и нужды, жизни и смерти»¹⁷. Образы хоровых миниатюр Леонтовича, по мысли исследователя, составляют единый цикл, метасюжет, и, в то же время, авариантны, ярко индивидуальны и неповторимы. Эта блестящая исследовательская находка может быть применима к творчеству многих композиторов, нужно только вслушиваться и всматриваться со столь же исключительным вниманием, как это делает автор концепции.

Итак, исследование Б. Луканюка вносит значимую лепту в изучение вопроса взаимоотношений между композитором и миром этнической музыки. Актуальность его и поныне не только не угасла, но приобрела особый статус в русле когнитивного музыковедения, поскольку связана с непростыми вопросами художественного мышления, среди которых «проблема стилевой детерминированности подхода композитора к фольклору»¹⁸. Открытия, сделанные ученым, и ныне могут послужить методологическим основанием для многих явлений фольклоризма в современном композиторском творчестве.

¹⁷ Луканюк Богдан. Народно-песенный тематизм в творческом стиле М. Леонтовича: Дисс. ... канд. иск. Ленинград, 1980. С.166.

¹⁸ Цит. работа. С. 3

**Актуальні проблеми
сучасної етномузикології**

Изалий Земцовский
(Беркли, США)

**СТОЯН ДЖУДЖЕВ, РИТМИЧЕСКАЯ ПРОТОЗОА
И ЭТНОМУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ МИФЫ**

Стоян Джуджев (1902–1997) – болгарский этномузыковед, сторонник диахроничной фольклористики – утверждал существование ритмических примитивов-протозоа – на примере колядки, основанной на повторе одной ямбической ритмоформулы. В статье оспаривается отнесение такой формы к элементарному творческому акту – на основе анализа мелодии той же колядки, ее междужанровых связей и межэтнических отношений. Кредо автора: музыкальных протозоа не существует. Музыкальные одноклеточные примитивы – музыковедческий миф. Где искусство, там всегда сложность.

Ключевые слова: Стоян Джуджев, болгарская колядка (коледарска), ритмический одноклеточный псевдопримитив, отприродная сложность искусства.

Имя болгарского профессора Стояна Джуджева (1902–1997) крайне редко появляется в трудах современных славянских ритмологов. А между тем он был живой легендой этномузыкознания XX века, на трудах которого выросло не одно поколение болгарских этномузыковедов. Безусловно, достоин внимания специалистов и вклад Джуджева в теорию народнопесенной метрики и ритмики.

Напомню основные библиографические факты. Стоян Джуджев – автор таких фундаментальных книг, как «Българска народна хореография» (1945 г.), «Теория на българската народна музика» в четырех томах (1954–1961 гг.)¹, «Музикална акустика» (1958 г.), «Българска народна музика. Учебник» (1970, переиздавался неоднократно), «Музикографски есета и студии» (1977). Все книги изданы в Софии. К тому же, добавлю, Джуджев был полиглотом и всемирно известным знатоком языка эсперанто; одно время – главным редактором эсперантского журнала “Scienca mondo” («Научный мир»). Джуджев известен и как последователь идей духовного учителя Петра Дынова (1864–1944), основателя Всемирного Общества «Белое Братство».

¹ Том 1: «Ритмика и метрика», 400 стр. Во 2-м томе говорится и об индийской ладовой теории в свете ее применения к болгарской песне.

Защитив в 1931 году докторскую диссертацию в Сорбонне (на тему, для нас сегодня особо знаменательную: «Ритм и такт в болгарской народной музыке»²) и пройдя там же класс дирижирования, он не принял предложения Рабиндраната Тагора работать в его университете в Индии, но вернулся в Болгарию, где основал консерваторский курс народной музыки как особой дисциплины и преподавал его в течение 43 лет (1931–1974). Ученики вспоминают, как увлекательно строил он свой курс, в частности, требуя от каждого студента тщательного знания и исполнения минимум ста народных песен разных жанров и разных музыкальных диалектов Болгарии. Замечу: на его курс попадали музыкально самые одаренные студенты – отбор шел по конкурсу.

Я имел честь и радость общения с профессором Джуджевым, человеком редкого обаяния и безошибочного чувства юмора. Содержательный доклад его, о котором пойдет здесь речь, прозвучал на той же международной конференции, на которой довелось выступить и мне, и там же, в Сербии, был опубликован на болгарском языке³.

По возможности коротко напомним основные тезисы его многоаспектного выступления. Начав с четкого различия природы и задач синхроничной и диахроничной фольклористик, образующих как бы две взаимно перпендикулярные оси, Джуджев предложил считать музыку «третьесигнальным языком» – вслед за второсигнальной системой словесного языка и первосигнальной системой безусловных рефлексов. Именно в этом смысле он позволил себе толковать хорошо забытое убеждение А.-М. Гретри, которое приводил тогда в своем вольном пересказе: «музыка не рисует предметы, но копирует слова, которыми они описываются»⁴. Поэтому, согласно выводу Джуджева, генезис фольклора как синкретичного феномена (1) и как «третьей сигнальной системы» (2) невозможно проследить без обращения к его звуковой среде (именно тут Джуджев вводит свой неологизм – «тоносфера») и особенно без анализа его словесного текста.

² Диссертация была там же и тогда же опубликована. См.: *Stoyan Djoudjef. Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare*. Paris, Editions Champion, 1931. 364 pages. (Thèse pour le doctorat d'Université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris. Volume 12 of Travaux publiés par l'Institut d'études slaves).

³ Др. Стоян Джуджев. Към въпроса за генезиса на народните песни // Народното стваралаштво (Folklor). Београд, 1969. Св. 29/32. С. 253–263.

⁴ André Ernest Modeste Grétry (1741–1813), бельгийско-французский композитор и теоретик. Во французском оригинале: “La musique ne copie point d'objets, mais la parole qui les décrit” (цит. по переизданию: *Mémoires ou Essais sur la musique* par André Ernest Modeste Grétry. Nouvelle édition. Paris, 1829. P. 282).

Джуджев готов был рассматривать песню как своего рода природное явление – например, как одуванчик, разбрасывающий свои семена в ожидании благоприятной почвы, или как живой организм, начинающий свою жизнь с одноклеточного музыкального зародыша, способного размножаться наподобие яйцеклетки, но не путем митоза (или, как говорил Джуджев, *кариокинеза*, т. е. непрямого деления клетки), а благодаря многократным повторам, со временем всё более свободным, подчас даже наподобие «темы с вариациями». Судьба целого зависит от числа и качества повторов таких одноклеточных музыкальных организмов, а судьба всего будущего художественного «произведения» – от продолжительности и активности инкубационного процесса в масштабе последующей бесконечной эволюции музыки устной традиции⁵. Эволюция фольклорно-музыкальной системы (которая всегда, как любил говорить профессор Джуджев, используя немецкое выражение “*im Werden*”, находится в становлении, в развитии) проходит через трудноуловимые разнообразнейшие переходы «авторского» и безымянного (весьма условно говоря, «коллективного») творчества, что, в конечном счете, и составляет предмет диахроничной фольклористики.

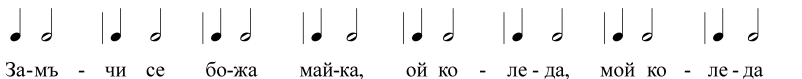
В статье Стояна Джуджева говорится и о той примитивной, по его гипотезе, стадии мелотворчества, когда функционировали своего рода *протозоа* (*protozoa* – общее название для всех одноклеточных организмов, в зоологии простейших). То были, с его точки зрения, буквально одноклеточные музыкальные организмы, «ядра» которых (мелодические мотивы из двух-трех звуков) многократно повторялись. Таковы, по утверждению автора, дающего здесь ссылки на труды Курта Зака (1881–1959) и Яапа Кунста (1891–1960), известные образцы наипростейших детских песенок, фольклора аборигенов Новой Гвинеи и т. п., а также множество невероятно кратких по форме разноэтнических образцов, собранных в последней книге Зака⁶.

В качестве показательного примера элементарного творческого акта, основанного на восьмикратном неизменном повторе одного единственного ритмического ядра – ямбической фигуры ♩, Джуджев ука-

⁵ Джуджев не впервые говорил тогда об эффективности биологического метода в фольклористике. В том же сербском журнале этому вопросу была посвящена другая, более ранняя его статья – «Скици от живота на народни песни» (Народно стваралаштво (Folklor). Београд, 1963. Св. 5. С. 347-354).

⁶ *Curt Sachs. The Wellsprings of Music*. Edited by Jaap Kunst. The Hague: Martinus Nijhoff, 1962. (Джуджев цитирует другое издание – New York-Toronto, 1965. P. 123-24); *Jaap Kunst. A Study on Papuan Music: Written at the Hand of Phonograms Recorded by the Ethnographer of the Expedition, C.C.F.M. Le Roux, and of Other Data*. Weltevreden: G. Kolff & Co., 1931.

зывает на болгарскую колядку «Замъчи се божа майка, ой коледа, мой коледа»⁷. Правда, сама мелодия этой рождественской песни в статье, к сожалению, не приводится и не анализируется: автор ограничивается условным нотированием её двухэлементной ритмической формулы. Текст же её содержит 22 шестнадцатисложных стиха, и потому ямбический двусложный мотив повторяется в песне $22 \times 8 = 176$ раз!



Отнесение такой формы к *элементарному* творческому акту представляется, однако, спорным. Во-первых, строфосложение из восьмикратного ямба служит образцом строго организованного художественного целого, где нет ни одного случайного или лишнего звука, а напев тесно связан с кристально чёткой структурой стиха. Такая стиховая стройность – уже не примитив. Во-вторых, схематичная формула Джуджева абсолютно не учитывает мелодико-ладовую структуру песни, а последняя далеко не так элементарна, как можно было бы предположить по приведённому автором в качестве аналогии новогвинейскому квартовому примитиву «до-соль-до», непрерывно повторяемому.

Поэтому обратимся к цитируемому Джуджевым фундаментальному сборнику Василя Стоина (1880-1938) и вслушаемся прежде всего в напев этой выразительной рождественской колядки:



Его интонационное строение отнюдь не просто. Единообразному ямбическому мотиву ритма вовсе не сопутствует столь же единообразная мелодическая формула. Напротив, мелодические мотивы отличаются известным разнообразием и группируются по собственным законам в более крупные блоки со своей особой интонационно-структурной субординацией. Отметим несколько характерных черт мелодики рассматриваемой колядки.

⁷ Васил Стоин. Народни песни от Тимок до Вита. София, 1928. С. 2, № 10.

1) Все интонационные мотивы её не одноклеточны, а *двуклеточны* (по записи – двухтактны).

2) Напев делится пополам на две части, различающиеся своими окончаниями: из четырёх двухтактов интонационно совпадают только два (первый и третий). Деление мотива пополам соответствует тексту, состоящему из 8-членного основного стиха и 8-членного же припева. Схема мелострофы – *a v a v¹*.

3) Мелодическое соотношение *av* отличается далеко не элементарной зеркальностью. Квартовый мотив-двухтакт экспонируется восходящей квартой и завершается опеваемой второй ступенью квартового лада. Ему отвечает мотив зеркального повтора: от опевания второй ступени, с новым для песни акцентированием мажорной терции лада, он идёт к начальной восходящей кварте, но, в отличие от запева, не сползает на терцию. Эта отточенная зеркальность с микроразвитием впечатляет своим интонационным искусством. Отметим, например, такую деталь, как акцентирование третьей ступени в третьем такте благодаря повороту ритмического рисунка первого такта. Другими словами, интонационные и ритмические соотношения *a* и *v* не совпадают. Тогда как интонационно *v* отражает *a* зеркально с развитием, ритмически оно повторяет её буквально. Если учесть к тому же, что текст в *a* и *v* не совпадает, то такое соотношение следует признать достаточно сложным, возникающем в результате длительной исторической кристаллизации строго отобранных народно-песенной практикой выразительных средств, выливающихся в мотивы чуть ли не формульного совершенства.

4) По-своему показательны также интонационно-ритмическое соотношение фраз *v* и *v¹*. Тождественные ритмически, они различаются элементом своеобразной интонационной секвенционности (в первых тактах – повтор слигванного мотива на секунду ниже) и кадансом: первая обрисовывает оба устоя кварты, вторая – лишь тонику. Соответственно первая завершается квартой и требует продолжения («ответа» на всю первую половину мелодии), а вторую – «ответ» – венчает успокаивающая ладовое развитие дважды повторенная тоника. Характерно также, что заключающая напев фраза *v¹* единственная не содержит всех тонов кварты, а ограничена лишь двумя нижними. Если учесть логику интонационного заключения, то акцентирование здесь одной второй ступени, ведущей в тонику, покажется глубоко естественным и закономерным для народнопесенной мелодики многих стилей: это интонация типичного заклю-

чения (причём не только болгарского мелоса, но и большинства славянских, чтобы не сказать европейских народов).

5) Из анализа ясно, что соотношение $av + av'$ входит в более крупное отношение $A + A'$, которые находятся между собой в вопросо-ответной связи. Функцию ответа выполняет в строфе неизменный рефрен.

Таким образом, рассматриваемая колядка представляет собой отнюдь не элементарный творческий акт, ибо имеет великолепно отшлифованную, внутренне сложную и достаточно стройную композицию, в которой все элементы выразительности находятся в тесной и далеко не прямолинейной связи.

Возникает законный вопрос: насколько уникальным является приводимый Джуджевым пример? Для ответа на него проведем небольшое сравнительное исследование, проверяя уникальность данной колядки как среди болгарских коляд, так и среди болгарских обрядовых песен и, по возможности, среди разножанровых песен других народов. Уже самый беглый обзор доступного нам материала свидетельствует, что, похоже, перед нами не частный случай, а структура, буквально взывающая к сравнительному исследованию. Во-первых, она, безусловно, типична для болгарских коляд. Во-вторых, она оказывается сквозной в разножанровых календарных песнях болгар чуть ли не всего годового цикла. В-третьих, она основана на такой ямбической ритмоформуле, которая бесспорно объединяет календарный фольклор с иными песенными жанрами у разных народов.

Обратимся к конкретному материалу и выборочно отметим в нем хотя бы некоторые образцы в соответствии с тремя намеченными параметрами.

Начнем с микролитературы вопроса и напомним книгу известного болгарского этномузыковеда Николая Кауфмана (р. 1925)⁸, в которой есть ссылки и на украинские данные (автор опирается, в частности, на труды Ф. М. Колессы) – включая анализ колядного стереотипного рефрена „Гей-дай Боже!”, исполняемого в дважды ямбической формуле⁹.

⁸ *Кауфман Николай*. Някои общи черти между народната песен на българите и източните славяни. София, 1968.

⁹ Цит. кн., с. 20. Ср. с. 136, пример 142 – широко популярная болгарская детская колядка «Кравай скача от полица» в той же ритмоформуле. Согласно автору (с. 133), этот ямбический ритм, записанный в 5/16, возможно остался равно у болгар и украинцев от праславянской эпохи. Такты 5/16 и 3/8, по его мнению, генетически связаны. Ср. с этим типовую колядную формулу в 5/8 «Стани нине, господине», приведенную в статье того же автора «Обредни песни от началото на миналия век» (Българска музика, 1970. № 3. С. 49).

Болгарские ямбические колядки, целиком основанные на рассматриваемой ритмоформуле, весьма многочисленны. Ограничимся ссылкой на три фундаментальные сборника Васи́ла Стоина¹⁰.

Что касается болгарских песен других жанров, то и в них данная ямбическая ритмоформула встречается нередко¹¹.

В песнях иных этнических традиций та же ритмоформула, безусловно, присутствует. Укажу в качестве примера на публикации украинские, белорусские, сербские, македонские, хорватские¹², а также венгерские, словацкие, румынские, эстонские¹³.

¹⁰ См. уже цитированный сборник 1928 года, №№ 8 и 9 (обе колядки в 5/16), а также сборник «Народни песни от Средна Северна България» (София, 1931), №№ 130 (в 5/8), 751 (в 5/16) и 892 (в 3/4). Особенно многочисленны totally ямбические колядки в сборнике Стоина «Български народни песни от Източна и Западна Тракия» (София, 1939). См. №№ 28, 42-44, 50, 288, 291-92, 312, 349, 401-02, 412, 418-422, 424, 426, 431-32, 437, 1151, 1153, 1166 и следующие, 1199, 1219, 1263, 1488. Они записаны либо как восьмая и четверть (в тактах 3/8 или 6/8), либо как четверть и четверть с точкой (в такте 5/8), либо как четверть и половинная нота (в такте 3/4). Наиболее типична структура – четырежды повторенная ритмоформула (RF), плюс рефрен из той же удвоенной ритмоформулы, причем эта композиция всегда повторена в строфе по схеме: (RF x 4 + RF x 2) x 2.

¹¹ См. образцы хотя бы в тех же сборниках Васи́ла Стоина: «пеперуда» (букв. ‘бабочка’), песня вызова дождя (Стоин, 1928, № 849, на 5/16), весенняя благовещенская (*там же*, № 241, на 7/16), пасхальная (*там же*, № 400, на 5/8), свадебная (*там же*, № 731, на 5/8). В цит. сб. 1939 г. – № 10 (жатвенная), № 52-53 (ивановденская), № 394 (хороводная), №№ 449, 451, 452, 455 (весенние лазарские, на 5/16), № 1329 (свадебное хоро).

¹² *Квітка Климент*. Українські народні мелодії. Київ, 1922. С. 25 (детская); *Неказаченко Михаїл*. Из опыта музыкально-этнографической работы в деревне // Музыка и революция. 1926. № 10. С. 11-14. См. щедровку № 8 („Василева мати пішла щедрувати”); Співанки-хроніки. Новини. Впорядк. О. Дей, С. Грица. Київ, 1972. С. 230; ср. весеннюю игру казаков-некрасовцев, цитируемую в кн. Н. Кауфмана (сн. 8), с. 31, № 16; *Michał Federowski*. Lud białoruski na Rusi Litewskiej. Т. 5 (переиздание 1958 г.). №№ 236 (веснянка), 290, 358, 379, 429, 694, 1288, 1286, 1549 („Весна красна”), 1741; *М. А. Васильевіч*. Народне мелодіје из Санцака. Београд, 1953. №№ 39, 40, 244; *Ђорђевић Вл. Р.* Српске народне мелодіје (Предратна Србија). Београд, 1931. №№ 29, 103-4, 132, 152, 155, 205, 208, 355-6, 423, 445, 499, 505, 537, 548, 559, 564; *Zifko Firfov*. Les caractères métriques dans la musique populaire macédonienne // Journal of the International Folk Music Council. Vol. 4. 1952. P. 51 (народный танец «македонка»); *Zbornik za narodni život i običaje*. Etnomuzikološka serija. Knj. 44. Stepanov, Stjepan. Narodne pjesme iz Gorjana i Potnjana. Zagreb, 1971. S. 335. № 62 (духовный стих). (Единичные примеры из более редких источников опускаю).

¹³ *A Magyar Népzene Tára*. Vol. III/A: Lakodalom. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos. Budapest, Akadémiai Kiadó. 1955. № 300 (свадебная); *Slovenské ľudové piesne*.

Спрашивается: что стоит за этим сходством? Оно явно не хаотично. В самом деле, источники примеров, где данная формула очевидна именно в качестве единственной в целостной песенной структуре, отобраны из сотен просмотренных мною музыкально-фольклорных собраний. Территории и жанровые сферы, где она обнаружена, не менее показательны, чем конфигурация тех локальных и жанровых традиций, в которых она не зафиксирована. Однако сколь-либо аргументированный ответ на поставленный вопрос явно выходит за рамки настоящих скромных заметок, так как он потребовал бы не только дополнительных и целенаправленных полевых разысканий, но и тщательного специального исследования с непременно привлечением целой серии карт, составленных по различным признакам – этническим, жанровым, композиционным, по деталям ритмоформулы и ее метрического и ладомелодического воплощений – как в отдельности, так и в совокупности. Будто бы более или менее очевидная поначалу изобразительная природа данного ритма (например, в колыбельных или качельных песнях) никак не покрывает собою гораздо более глубокие основания как сходства, так и интонационной природы рассматриваемых песен, на поверхности не лежащие. Будем надеяться, что такое углубленное и многоохватное исследование еще впереди.

И в заключение сформулирую свою принципиальную позицию по отношению к так называемым фольклорным примитивам.

Признаемся: явно или неявно, эксплицитно или чаще имплицитно, музыковедение обращается к фольклору, к музыке устной традиции – среди прочих целей – как к уникальной коллекции примитивов, как к сокровищнице музыкальной архаики человечества. Тем самым оно надеется проникнуть в недоступные ему страницы истории и доистории музыки. Вот и профессор Стоян Джуджев с полной методологической убежденностью продемонстрировал нам свою ритмическую *протозоа*. И, как оказалось, ошибся. Вместо протозоа мы обнаружили шедевр, чье полноценное художественное существование подтвердилось даже небольшим сравнительным экскурсом, открывшим музыкально и этнически яркую панораму реализаций одной будто бы «примитивной» ритмоформулы.

Zredigovani K. Hudec a F. Poloczec. Zv. 4. Bratislava, 1964. № 229 (колыбельная); *Béla Bartók*. Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke. IV. Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder). Mainz, 1968. № 45e; 303 colinde cu text și melodie. Culese și notate de Sabin V. Drăgoi. Craiova [1925]. № 229; *Herbert Tampere*. Eeslaulja ja koor setu rahvalaulude ettekandmisel. Tartu, 1934. № 9 (качельная).

Музыкальных протозоа не существует. Музыкальные примитивы – музыковедческий миф.

Да, мы можем искать в фольклоре «доисторию», но не среди *опусов*, а среди *принципов*, которые надо учиться обнаруживать и вскрывать.

Наш главный принцип гласит: *где искусство, там сложность*.

Где жизнь, там многоэлементность. Люди мыслят не одноклеточно. Будто бы наипростейшее оказывается отнюдь не простым, далеко не элементарным. Примитивного искусства не бывает по определению – по определению феномена 'искусство'. В чем состоит его изначальная и неизбежная сложность и какова его природа – этому посвящена моя новая книга «Антропология музыкального существования», работу над которой я надеюсь завершить уже в обозримом будущем.

Фотоиллюстрации



Стоян Джуджев



Стоян Джуджев (слева) и Изалий Земцовский (справа), г. Пушкин, 1969.

Ігор Мацієвський
(Санкт-Петербург, Росія)

ВІДОБРАЖЕННЯ СВІТОБУДОВИ В МУЗИЦІ ТА ПРОСТОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ НОМАДИЧНИХ КУЛЬТУР

У традиційній свідомості (в т. ч. міфосвідомості) етносів, праця і культура яких пов'язана з тваринництвом, пастухуванням й відповідними ритуалами (як в центральній Азії, так і в Східній Європі) засадничою є *3-рівнева концепція* структури світу. Вона реалізується як у *просторовому*, так і в *часовому* аспектах. Найважливішими фактами реалізації традиційної концепції походження й існування світу є: 1) рух, перехід; 2) позиція, місце. Ця концепція відбивається як у текстах традиційних пісень (і пов'язаних з ними легенд, міфів, вірувань), так і в етнічній музиці, інструментах, хореографії, просторових мистецтвах, архітектурі. Три фактурні верстви проявляються як у морфології інструментів, музичному формотворенні, так і осягненні їх в традиційній теорії і термінології. Вони реалізуються через *інтонацію* – рух від звуку до звуку (стрій, ритм, тембр, динаміка), співзвуччя до співзвуччя, фрази до фрази і аж до цілісної форми) і *контонанцію* – позиційне співіснування різних композиційних рівнів – подібно до структурування кольорів, форм, просторових рівнів композиції. Різноплановий аналіз творів виявляє джерельні зв'язки даних номадичних традицій з давньою Тенгріанською цивілізацією народів алтайської спільноти та культурою гуннів, що йшли до Європи.

Ключові слова: Архітектура, верства, гунни, інтонація, календарні і сімейні обряди, кахлі, композиція кольорів, контонанція, культурна і музична цивілізація, міфологічна свідомість, обряд, перехід, просторові мистецтва, птахи, ритуал, різьба, світобудова, скульптура, слов'яни, співзвуччя, структурний і функційний рівні, структурні шари, тенгріанство, тюрки.

Серед багатющої й найрізноманітнішої тематики наукової творчості видатного українського вченого-етномузиколога, педагога й організатора дослідницької та учбово-методичної роботи професора Богдана Степановича Луканюка значне місце посідають праці, присвячені питанням *історичної* і *структурної типології* традиційної музики, що значною мірою відображає і жанрову, і ритмо-композиційну, і зонально-діалектну, географічну специфіку народної музичної традиції та її відбиття в композиторській практиці, зокрема, в творчості класика української музики Миколи Леонтовича¹. Причому, значних наукових ре-

¹ *Луканюк Богдан.* Народнопоетичні прообрази у творчості М. Леонтовича // Творчість М. Леонтовича: Зб. ст. Київ: Музична Україна, 1977. С. 197-198; *його ж,* Про творчий метод М. Леонтовича // Українське музикознавство. Київ: Музична Україна, 1989. Вип. 24. С. 36-45; *його ж,* Про будову народнопісенних

зультатів Б. Луканюк досягає як завдяки фундаментальному охопленню самого музичного матеріалу, його історіографії, нотографії, так і дякуючи активним яскравим пошукам в галузі структурного моделювання, науково обґрунтованої, а тому й достовірної його типологізації та питомої **реконструкції**, що викликає захоплення часом і в плані – свого роду *детективного* – підходу до аналізу й виявлення вихідних джерел², а також вірності обраній ученим центральній сфері своїх наукових зацікавлень – вокальній традиції Червоної Русі – і послідовного дослідження її у своїх талановитих працях.

У цьому контексті (й у звісній мірі, опираючися, в тому числі, й на „детективні прийоми” наукового пізнання – згідно з досвідом Б. Луканюка), у запропонованій читачеві розвідці хотілося б підійти до проблеми **моделювання** традиційного світосприймання в номадичних (пастирських й історично близьких до них) культурах і їх відбиття в традиційній художній творчості – зокрема, в музиці та просторовому мистецтві. В традиційній свідомості народів та локально-діалектних груп, трудова діяльність та культура яких пов’язана з тваринництвом, чабанством й відповідними ритуалами (що має місце не тільки у кочових етносів Центральної та Північної Азії, але й у типологічно їм споріднених етнографічних груп Середньо-Східної Європи – гуцулів, польських гуралів, словацьких горалів, горян Румунії, південнослов’янських країн тощо) засадничою є **трирівнева концепція** функціонування і структури світобудови, в основі якої – взаємодія трьох його шарів: **верхнього, середнього, нижнього**³. Ця концепція реалізується як у **просторовому**, так і в

тем М. Леонтовича // Українська музика. Традиції та сучасність / Ред. кол. Ю. Булка, Л. Кияновська, Б. Луканюк, Я. Якуб'як. Львів: ВДМІ, 1993. С. 94-117.

² Луканюк Богдан, Мишанич Михайло. Музичні жанри і форми питомої народновокальної творчості бойків (спроба типології) // Традиційна народна музична культура Бойківщини. Тези доповідей науково-практичної конференції (Турка, 19 вересня 1992 року). Турка: Турківська районна державна адміністрація, 1992. С. 6-9; Луканюк Богдан. К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке „Вийди, вийди, Іванку”) // Актуальные проблемы современной фольклористики. Сб. статей и материалов / Сост. В. Е. Гусев. Ленинград: Музыка, 1980. С. 83-107; його ж, Ритмічне варіювання // Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів: ВДМІ, 1996. С. 3-18.

³ Деякі позиції цієї статті у вельми стислій формі (abstract) вперше автором викладені на Всесвітньому конгресі Міжнародної Ради традиційної музики (ICTM) у липні 2015 р. в м. Астані (Казахстан): Maciejewski Ihor. The Structure of the Universe in Music and Spatial Arts of Nomadic People // International Council for Traditional Music (ICTM). 43rd World Conference. Astana. 16-22 July 2015 / Abstracts. P. 113.

часовому аспектах. У цьому зв'язку автор вважає досить продуктивною – ідею видатного казахського дослідника Б. Аманжолу про *сакрально-просторовий метод* аналізу музики⁴ та використання його при дослідженні інших видів мистецтва.

Згідно з **просторовим аспектом** – взаємозумовлені та взаємодіють: 1) світ богів, духів, понадприродних явищ, надістот; 2) світ людини на землі; 3) світ підземний. При цьому в пастуших культурах бачимо виразне усвідомлення *найвищого – єдиного Бога*, котрий знаходиться в усьому суцюзі, в кожному дереві, у кожній людині і в кожному її діянні.

Згідно з **часовим аспектом**, це: 1) час, що був раніше, перед цим (до появи теперішнього світу, до творення усього роду людського, даного етносу, до появи конкретної людини і т.д.); 2) час теперішній; 3) час майбутній.

Вказана тришаровість виявляється й у більш часткових, поодиноких планах. Наприклад, в гірських місцевостях навколишня *природа* диференціюється як у великому плані – 1) небо, 2) гори, 3) доли, – так і на кожному з рівнів, наприклад: 1) верхи, вершини гір, 2) гірські пасовиська (полонини), 3) підніжжя гір. Усвідомлюється вона й на рівні сприяття окремого, що вільно росте, – дерева чи трав'яної рослини: 1) коріння, 2) стеблина (стовбур), 3) крона (листя з плодами і т.п.).

Виразна тришаровість – і в усвідомленні складових факторів успішної *плодючості*, родючості, рівно як необхідних і сприятливих цьому: допомоги найвищих сил для вдалого полювання, доброї погоди, доброго молока (й продуктів з нього: сметани, сиру, бриндзи, масла тощо), м'яса здорових, міцних тварин.

І в **родинній плодючості** – гідних батьків (зокрема відмітимо усвідомлення у відповідних традиціях значення *материнства*, ролі матері; хочемо звернути увагу на позначання, що часом зустрічаються на Підляшші, Поділлі, Балканах: *майка*, *святая майка*, і навіть *Божа Майка* (у сербів), а також здорових і здібних дітей, їх розвитку, здатності до належної власної плодючості⁵.

І в усвідомленні виразної **тришаровості поколінь роду** – 1) діди, 2) батьки, 3) діти. У їх розвитку від одного рівня до наступного,

⁴ Аманжол Бахтияр. О сакральном-пространственном анализе музыки // Контонация: перспективы музыкального искусства и науки / Гл.ред. А. А. Тимошенко. Санкт-Петербург: Астерион, 2011. С.14-22.

⁵ Јовановић Јелена. Старинске свадбене песне и обичаји у горњој Јасеници (у Шумадији). Београд: Српске академије наука и уметности, 2002. 207 с.; Завальнюк Анатолій. Українські літні обряди та пісні. Вінниця: Нова книга, 2008. 304 с.

іншого, в т. ч. руху до інших світів та очікуваної від них допомоги тим, що живуть, що zostалися на землі. Вже тут усвідомлюються також і об'єктивні біологічні передумови диференційних звукових виявів вказаної тришаровості: батьки говорять у середньому (найбільш інтонаційно чистому) регістрі; діти (особливо, у ранньому віці) – у високому (що часом переходить до зойку, кричущих тонів); діди – в низькому (подекуди, з хрипінням).

У зв'язку з тим у традиційній культурі досить виразно реалізується *триалог сімейних обрядів* – народження, шлюбу, похорону. Подібний же трирівневий поділ вбачаємо також у пов'язаній з чабанством у карпато-альпійських регіонах (як зарівно і в тваринницькій, пастушій культурі землеробських етносів) *сфері календарних обрядів*: зимових, весняно-літніх, літньо-осінніх і т. д.

Найважливішими факторами втілення традиційної концепції творення/народження й існування світу є: а) *шлях*, рух, дорога, перехід; б) пункт, точка, *позиція*, місце.

Трирівнева концепція відзеркалюється в текстах традиційних *пісень* (та пов'язаних з ними легенд, міфів, повір'їв), в етнічній *музиці, хореографії, театральньо-видовиських* формах, а також у різноманітних видах *просторового мистецтва та архітектури*.

В *інструментальній та вокальній музиці* вона реалізується через: а) *інтонацію* – *шлях* від звуку до звуку (у висотному, ритмічному, тембровому, динамічному планах), від співзвуччя (у т. ч. акорду) до співзвуччя, від фрази до фрази і т. д. – аж до побудови форми цілого; б) *контнацію*⁶ – *співзвучність*, співіснування, співпереживання наданих позицій (на тих же структурних та функційних рівнях), а також із виразною диференціацією *трьох шарів* цілісного мелодичного (й обертонового) звукоряду, багатоголосся та ансамблевої партитури.

У *хореографії, ігрових та просторових мистецтвах* (живописі, орнаменті, різьбярстві, скульптурі, килимарстві, архітектурі) цьому є адекватні: а) *лінія* (як втілення у просторі й часі шляху, напрямків і ракурсів руху); б) *положення, стан* (точка, позиція, пункт). Прямі, хвилясті, кутасті, перехресні, колові, хрестоподібні фігури, що реалізуються зарівно як у просторових мистецтвах, архітектурі, орнаменті, так і в мелодиці, ритміці, музичному формотворенні – з їх *знаковою символікою*, – моделюють при цьому відповідну тримірність традиційного сприйняття світобудови, виявляючись і в

⁶ *Мацеевский Игорь*. В пространстве музыки. Т. 1. Санкт-Петербург: РИИИ, 2011. С. 3-33.

становленні *поодиноких структурних рівнів*, і в *суцільній композиції* творів малих та великих форм етнічного мистецтва.

У цьому плані, безумовно, перспективним є *когнітивний* підхід до вивчення й розуміння етнічного мистецтва, пізнання уявленень про нього самих носіїв традиції, включно з традиційною теорією, естетикою й термінологією⁷. Її прояв помітний навіть у такій, здавалося б, стихійній сфері, як традиційна хореографія. В контексті нашої теми достатньо навести наступний приклад. Рельєфна хореографічна тришаровість найбільш знакового, репрезентативного танцю карпатських горян „Гуцулка” виразно відбита в народних термінах: 1) хореографію групи поодиноких виконавців у цілісній композиції „Гуцулки” називають „Кожний сам” (кожний, хоч і в загальному колі, танцює сам по собі); 2) парні танці – „Кожний свою” (кожний – зі своєю партнеркою); 3) інтегральна суцільна фігура, коли всі хлопці стають у спільне коло, садять дівчат на зціплені один з другим руки і рухаються великим колом – „Кóлесо”.

Характерним є те, що традиційні уяви про просторову та часову тришаровість світобудови й життя людини на землі реалізуються як на рівні співвідношення *пластів вертикалі*, так і *їх послідовності за координатою горизонтальною*.

Більше того, вони легко переходять один до одного. Досить покласти зразок деревця, що росте, на бік – побачимо музичний інструмент типу казахської домбри й усвідомимо (як це зробив Б. Аманов) проекцію в часі класичної форми кюя: *бас-буын, орта-буын, сага* (від *бас, баи* – голова, *орта* – шия, корпус, *сага* – устя, *буын* – ланка)⁸.

Природним *кордоном між світами* в традиційному світосприйнятті багатьох карпатських та балканських народів є *ріка* (у багатьох слов'янських традиціях словом „Дунай” найчастіше вивзначали річку взагалі).

⁷ Актуальные проблемы когнитивной музыкологии: Материалы Международной научно-теоретической конференции (Санкт-Петербург, 20-21 июня 2011 г.) / [Ред.-сост. И. В. Мацеевский]. Санкт-Петербург: РИИИ, 2011; *Мацеевська Вікторія*. Ідеї Климента Квітки і сучасна комплексно-апробаційна та когнітивна методика дослідження традиційної інструментальної музичної культури // Народна творчість українців у просторі та часі. Луцьк: Терен, 2010. Вип. 3. С.100-109.

⁸ *Аманов Б.* Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата: Энер, 1986. С.39-48; *Мацеевский Игорь*. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: дайк-Пресс, 2007. С. 502.

Своєю чергою, *птахи* єднають, *пов'язують світи*. Не випадково заховані у деяких народів (зокрема, волзько-фінських) особливі весняні ритуали *зустрічі перелітних птахів* (їх елементи знаходимо й у східнослов'янських та тюркських культурах). Згідно з традиційною свідомістю, птахи навесні прилітають з інших світів – сьогодні ці уявлення, зрозуміло, накладаються на релігійні (християнські, мусульманські тощо) або наукові чи шкільні („...з теплих країв, де нема зими...”), – восени відлітають до інших світів. Приліт – народження життя року, час підготування до пасовиська й початку випасу, руху до майбутньої плодючості. Відліт – збирання плодів, повернення худоби й пастухів на довгу, тривалу зимову стоянку (в традиціях історично кочових народів ще й досі актуальний такий поділ року: а) час кочівлі; б) час зимування).

Птах – символ і знак життя. Як спадок поганських часів нерідко трактується *традиції шанування птахів*, їх значне місце в орнаменті, скульптурі, різьбярстві, кахлях, інших просторових мистецтвах, у музичній програмності, аж до позначання символами птахів поодиноких інструментів та виконавських партій в ансамблі: качка (*untyté*), пугач (*ũkas*) у литовців; зозуля (*зозуля, зязюля, kukulka*), яструб (*крук*), горлиця, гусак у білорусів, українців, поляків; ворона, лебідь (на відповідних мовах) в обських угрів; орел у багатьох європейських народів... Мало того. У багатьох пастушачих повір'ях усвідомлюється й існування особливого, *головного птаха*, що *пов'язує* все живе (у т. ч. людей) на землі з *Сонцем і найвищою силою*. Вона може втілитися в дереві, в камінні, в закруті річки, русі хмарини...

Але можливість побачити, відчутти цю найвищу силу надається лише особливим, добірним особам – *обранцям*, передусім пастухові, чабану, бацеві, котрий на гірській полонині є найближчий до Сонця, на пасовиську – найдовше і найближче від усіх – до височинь світу. І право її відображення, відбиття в ритуалі, в мистецтві, в усіх діяннях, як і в утіленні Сонця подане як знак особливого статусу, саме пастухові – різьбяреві й музиці (власне кажучи, історичному прабатькові усіх художників і музикантів на землі) – і як особливого положення в громаді – митців, *творців мистецтва*, надто добірних, *вибраних людей* у цьому світі...

Нижче наводимо зразки відбиття вказаного у творіннях просторового мистецтва, архітектури, музики різних етнічних культур Середньо-Східної Європи та Центральної Азії, пов'язаних у своєму формуванні та еволюції з номадичними традиціями. Почнемо із *візуального ряду*.

Ось фотографія руху плота гірською річкою в Карпатах⁹ (Ілюстрація 1). Тримірність природної картини виразна:

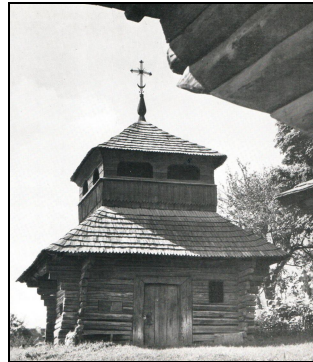


Ілюстрація 1.

Далі спостерігаємо втілення тришаровості на рівні *вертикалі* в *архітектурі гуцульської церкви* Різдва Богородиці XVIII ст. у гірському містечку Ворохта¹⁰. Аналогічна є тришаровість дзвіниці (церкви Благовіщення, XVIII ст.) у славному (рідному Б. Луканюкові) передкарпатському місті Коломия¹¹:



Ілюстрація 2.



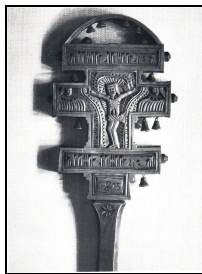
Ілюстрація 3.

⁹ Гоберман Давид. Искусство гуцулов. Москва: Советский художник, 1980. Ил. 26.

¹⁰ Там же, Ил. 39.

¹¹ Там же, Ил. 40.

Виразна вона й у дерев'яному ручному хресті з дзвіночками „колокільцями”, 1875 р.¹². А на традиційному гуцульському підсвічнику ХІХ ст. „Трійці” троїстість, триверстовість виявляється як на рівні вертикалі, так і горизонталі (три свічки). У зв'язку з наступними, нижче поданими міркуваннями, тут необхідно звернути увагу й на *пташині крила!*¹³:



Ілюстрація 4.



Ілюстрація 5.

Ось характерна тришарова карпатська *кахлева* піч¹⁴:



Ілюстрація 6.

На одній з кахель ХІХ ст.¹⁵ (іл. 7, на наст. стор.) бачимо зображення скрипаля – головної особи музичної традиції Косівського передгір'я. На другій¹⁶ (іл. 8, на наст. стор) – характерне сполучення кількох рівнів тришаровості: 1) скрипаль, басистий (кінь), орнаментальне ото-

¹² Там же, Ил. 53.

¹³ Там же, Ил. 60.

¹⁴ Гоберман Давид. Росписи гуцульских гончаров. Ленинград: Искусство, Ленинградское отделение, 1972. С. 49.

¹⁵ Гоберман Давид. Искусство гуцулов. Ил. 91.

¹⁶ Там же, Ил. 98.

чення; 2) земля, музиканти, символічний соняшник у висячих рогах. Виразно виявляється вона і в 3) – кольорах одягу: зелений, червоно-бронзовий, жовтий; і у 4) фонових кольорах – зелений, темночервоний, світложовтий.



Ілюстрація 7.



Ілюстрація 8.

На картинці молодої весільної пари на кахлі ХІХ ст. з підкарпатського Косова¹⁷ (іл. 9) тришаровість виявляється також у комплектуючих композиції – він, вона, букет; сполученні кольорів – червоного, зеленого, жовтого.



Ілюстрація 9.

¹⁷ Там же, Ил. 113.

На гуцульському *керамічному* глечику середини ХХ ст.¹⁸ (іл. 10) виразно простежуються 3 рівні орнаментації – низ, середина, верх і 3 типи орнаменту – 1) смуги, 2) гребінці та рисочки з крапками, 3) овали з крапками.

На гуцульських запасаках і формуванні з них свого роду вовняного килима¹⁹ (іл. 11) чіткі три типи пластів. Перший складають: червоні, сині, білі смуги; другий: білі – тонкі, одинарні, червоні; третій – подвійні, сині, широкі.

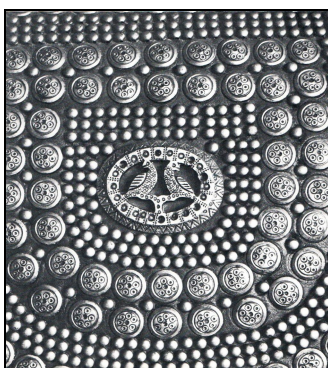


Ілюстрація 10.



Ілюстрація 11.

В орнаменті гуцульської *металевої торби (тобівки)* ХІХ ст.²⁰ (іл. 12) виразно виділені: 1) маленькі білі кружальця, 2) великі розетки з шістьма навколо і центральним кружечком – всередині кожного, 3) велика в центрі з *двома птахами* і навколо – двома порізнному орнаментованими еліпсами:



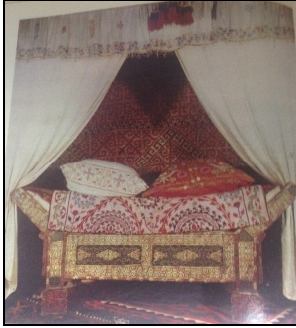
Ілюстрація 12.

¹⁸ Там же, Ил. 121.

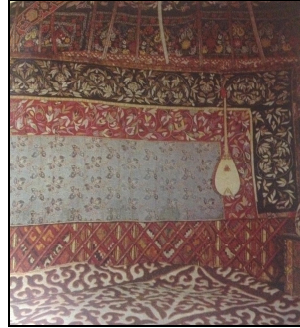
¹⁹ Там же, Ил. 144.

²⁰ Батурина Ольга. Пейзажная живопись Казахстана. Алматы: Аркет, 2009. Ил. 158.

Тришаровість виразно виявляється в структурі традиційного місця господарів *казахської юрти*²¹. Це: 1) саме ліжко – жовті, червоні прямокутники, при цьому в середині двох центральних прямокутників – трикутники та ромби; 2) його середина – біла і червона подушки на квістастому покривалі; 3) килим з трьох типів орнаменту:



Ілюстрація 13.



Ілюстрація 14.

Композицію місця в юрті для молодих членів родини (з висячою домброю)²² (іл. 14) складають: 1) низ ліжка – килим з прямими лініями, вигнутими – та *пташиними* фігурами; 2) середина – вертикальний триверстовий килим; три кольори – жовтий, сірий, червоний; 3) верх – теж триверстовий.

У традиційному коробі для продуктів²³ *кебеже* виразно окреслюються три шари згори донизу і три типи орнаменту:



Ілюстрація 15.

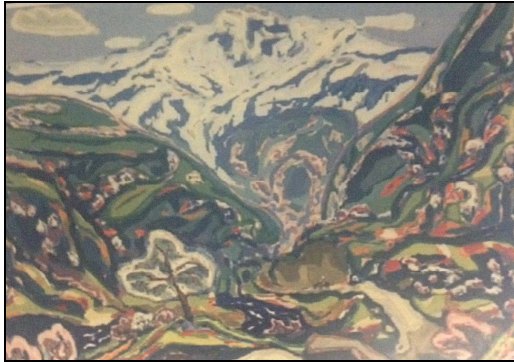
²¹ Нарымбаева Амангелды. Туран – колыбель древних цивилизаций. Алматы: ЕНУ им. Л. Н. Гумилева. 2009. С. 54.

²² Там же, С. 55.

²³ Там же, С. 131.

Вказана композиційна трирівневність чітко виявляється і в **сучасному казахському живописі**.

На картині Турсина Абуова „Весняний Алатау”²⁴ кількарівневу тришаровість створюють 1) вертикаль – долина, гори, небо; 2) сполучення кольорів – червоно-бронзовий, зелений, білий; 3) символи – тварин і птахів, зелені (листя, лісу), снігу:



Ілюстрація 16.

На полотні Арія Школьного (1968 р.) „Гори, цвіт”²⁵ відповідні пласти виразні і в композиційній вертикалі – 1) передгір'я з юртою, кіньми, вершником; 2) хребти; 3) небо, – і в наборі кольорів – червоний, чорний, блакитний:



Ілюстрація 17.

²⁴ Батурина Ольга. Пейзажная живопись Казахстана. С. 250.

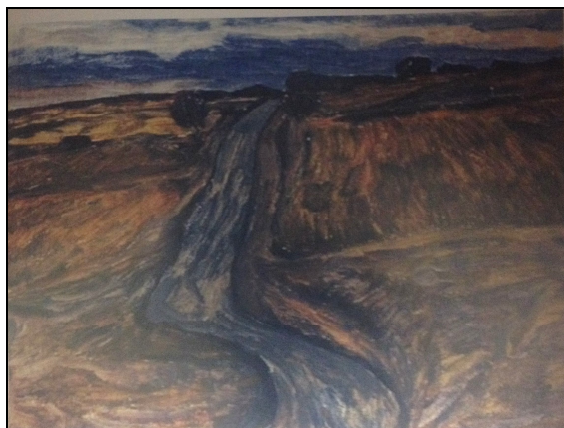
²⁵ Там же, С. 241.

На картині Валентина Ткаченка „Іссик-Куль”²⁶ тришаровість яскраво простежується у вертикалі – вода, гори, небо з символами птахами (може, й риб) – і за гамі кольорів – темносиній, світлосиній, білий:



Ілюстрація 18.

Досить цікава в цьому плані картина С. В. Козлова „Дорога”²⁷. Яскраво виразний маємо тут *илях* між трьома висотними рівнями – ніби між трьома світами. Зрозуміле й кольорове рішення – червоний з пасмами, синій, білий:



Ілюстрація 19.

²⁶ Там же, С. 237.

²⁷ Там же, С. 249.

Трирівнева концепція уявлення про структуру світобудови сформувалася в *досить давні часи*, що підтверджується *археологічними матеріалами*. Ось славнозвісна „Золота людина”²⁸ (іл. 20), з Іссику (Казахстан), датована VI ст. до н.е. Вертикальна триверствяність – людина: ноги, корпус, голова зі спрямованим до неба головним убранням (з пірамідою й стрілами); колористична – червоний, золотий, чорний кольори, охоплююча весь образ, включно з панчохами й мечами.

Поряд – казахське гостроверхе весільне головне убрання дівчини. Воно вже саме по собі – трирівневе: спід з кільцями; витягнутий середній; верх з орнітосимволікою.



Ілюстрація 20.

²⁸ Нарымбаева Амангелды. Туран – колыбель древних цивилизаций. Вклейка после с. 352.

Споріднений матеріал знаходимо в Криму на золотому гребені V–IV ст. до н. е.²⁹ – 1) спід – витягнуті донизу ребра гребня; 2) середина – горизонтальна перетинка з внутрішньою тришаровістю; 3) вояки (піші і на конях) зі здобиччю (Солоха. Крим).



Ілюстрація 21.



Ілюстрація 22.

На пекторалі із славетної Товстої Могили V–IV ст. до н. е.³⁰ (іл. 22) бачимо три яскраво виражені висотні рівні – крайні з вирізами, що відокремлюють зображення тварин та людей, середній – суцільний (не перерізаючи основу).

Тришаровість структурування яскраво виявляється також у просторовій *зональності* та часовому *розгортанні форми* у творах *традиційної музики*.

Вже в першій строфі карпатської *полонинки* (пісні, що виконується на пасовиську)³¹ (приклад 1, на наст. стор.) характерні три рівні виявляються як у музично-складовій ритміці (5+2+3: „1. Ой ви, братчики 2. Рано 3. Вставаймо!“), так і в їх розміщенні: в трьох висотних зонах (опорні ступені *ре – ля – до*). Подібне (при цьому, збережене ще й у кожній напівстрофі – при силабічній структурі 4+4+3) бачимо в гуцульській весільній *ладканці*³² (прикл. 2, на наст. стор.); а в чоловічому похоронному голосінні („Ей, Ганнуська моя намальована! Ганнусечка моя золота!“)³³ (прикл. 3, на наст. стор.), троїстість збе-

²⁹ Нарымбаева Амангелды. Туран – колыбель древних цивилизаций. Вклейка после с. 352.

³⁰ Там же, Вклейка 6.

³¹ З експедиційних записів Ігоря Мацієвського 1983 р. Архів автора. Варіант. 32. № 165.

³² Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова книга, 2012. № 274.

³³ Там само, № 218.

рігається у кожній тираді як при звичайному, так і при фальцетному виконанні. Триплатовість наочна і в гетерофонній просторовій вертикалі – партії голосу, високої (флуєрка) та низької (флоєра) флейт.

Приклад 1

Ой ви брат-чи-ки ра но вста-вай-мо!

скрипка

Приклад 2

Ой чо-му ж ти, Ва-си-лоч-ку, не пла-чиш?

$\text{♩} = 76$

Приклад 3

Ей Ган-нусь - ко мо-я на-ма-льо - ва-на

флуєрка

флоєра середня

$\text{♩} = 90-98$

Ган-ну - се-че-ка мо-я до-ро-га!

Поєднання вертикальної (висотні зони) тришаровості з горизонтальною (розгортання в часі) властиве і для гуцульської ритуальної весільної пісні із заклинанням *зозулі* („Ой кувала зазулечка в суботу!”)³⁴ (прикл. 4), і в наслідуванні (при заманюванні) оленя³⁵ (прикл. 5).

Приклад 4

Музична партитура для прикладу 4. Верхня частина – вокальний голос, нижня – акордеоно-скрипичне супроводження. Темпозначення $\text{♩} = 72$. Вокальний текст: Ой ку - ва - ла за - зу - леч - ка в су - бо - ту!

Приклад 5

Музична партитура для прикладу 5. Нижня частина – акордеоно-скрипичне супроводження. Темпозначення $\text{♩} = 72$. Текст супроводження: Га-рру гр-гр мм - на - а-рру- рру гарр ггр ггр ггр

Трипластовість виразна і в весняній („майовій”) обрядовій пісні українців Північного Підляшшя (Східна Польща) „Там у майовуй росі Ясенко коня пасіє”³⁶ (прикл. 6). До речі, форми *май*, *майка* (в Східному Поділлі, ширше – Центральній Україні: *майорить* – світить, блищить, закликає) та їм подібні визначають не лише і не просто щось пов’язане з місяцем „маєм” (хоча саме у травні починається випасний сезон і відбувається перший ритуальний вигін отари, стада, череди), але й (як ми вже відмічали) – з *мапір’ю*, вищою істотою, охоронницею й заступницею-покровительською роду; не випадково ж у сербів зустрічається *Божя Майка*.

Приклад 6

Музична партитура для прикладу 6. Верхня частина – вокальний голос. Темпозначення $\text{♩} = 72$. Вокальний текст: Там на май - о - вуой ро - сіє там на ма - йо - вуй ро - сіє
Я - сень - ко ко - ня па - се

³⁴ Там само, № 157.

³⁵ Там само, № 103.

³⁶ Мацневський Ігорь. В пространстве музыки. Т. 2. Санкт-Петербург: РИИИ, 2013. С. 85.

В покутській баладі, опублікованій великим польським етнографом XIX ст. О. Кольбергом³⁷ (прикл. 7; подано в авторській графіці), горизонтальна трипласовість реалізується одночасно і на макро- (між тритаками), і на мікрорівнях (усередині кожного тритакта): ABC = A(a-b-c)-B(d-e-c)-C(d-e1-e2).

У під- і закарпатських вокальних закликаннях – *кугеканнях*, *гоєканнях*, *егуканнях* – нижня й середня опори часом продовжуються за рахунок уключення інших, що тягнуть бурдон, виконавців. У сольних трембітних (*трембіта*, *трумбета*, *тромпета* і т.д. – довга натуральна обертонова труба багатьох карпато-альпійських традицій) награваннях привітання Сонцю виразні три висотні зони підкреслюються ритмічним, динамічним, ба й виконавським виділеннями, вирізненнями основних опор: у наведеному зразку – g1; d2; d1³⁸ (прикл. 8).

Приклад 7

Oj służyła Nasti w pana oj służyła Nasti
w pana cztery roki nie wid - dana.

Приклад 8

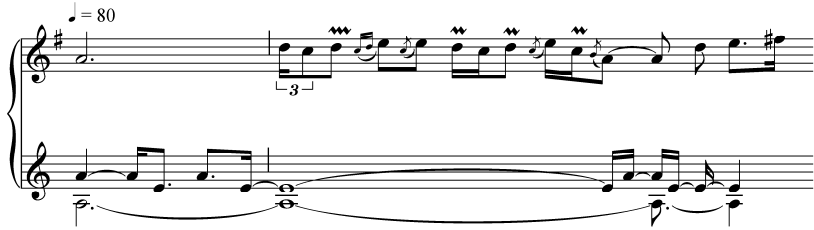
Паралельне звучання усіх висотних зон одночасно відбивається (та й породжується) самою конструкцією багатьох пастуших (чабанських, вівчарських) та інших інструментів розглядуваних традицій – колісної *ліри* (*lira korbowa*, англ. *hurdy-gurdy*) з бурдоною струною, волинки (*думка*, *koziol ślubny* тощо) з басовою та двома мелодичними трубками, численних подвійних флейт (*джоломига*, *монтелів*, *двоаянка*, *двойница*...) карпатських і балканських слов'ян, румунів та інш. (при виконанні на таких флейтах до власне інструментальної гри долучають ще третій – низький горловий бурдоновий голос). Ось як у цій – *лікувальній* за функційною спря-

³⁷ Kolberg Oskar. Dzieła wszystkie. Tom 30. Wrocław-Poznań: PTL, 1963. S. 51.

³⁸ Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. № 83.

мованістю – гуцульській композиції на *дутьці* (волинці, з басовою бурдонною трубкою й двома мелодичними каналами на верхній)³⁹:

Приклад 9



Спільно – просторова й часова – реалізація тришаровості виразно виявляється в *становленні великих форм інструментальної музики*.

Причому, цікаво й символічно, що сам їх *принцип побудови* – від *нижньої* зони (в експозиційній частині) до *середньої* (в розв'язковій, розробковій частині композиції) і *верхньої* (в кульмінаційній) – та *характер розгортання форми*, з поступовим посиленням динаміки й експресивності демонструє (незважаючи на характерні локальні й національні особливості інструментарію та інтонаційної стилістики музики) *єдині, спільні, формотворчі ідеї* в професійних інструментальних традиціях казахів і українців, киргизів і сербів, башкир і карпатських горян різних мовних груп. Традиційні казахські категоріальні визначення трьох висотних зон інструмента та відповідних трьох фундаментальних розділів кюя (інструментальної поеми) – *бас-буын, орта-буын, сага* (буквально: головна ланка, шийна ланка, устя) напевно могли би стати *міжнародними термінами* музичного формотворення в композиціях такого роду.

До числа типових проявів просторової тришаровості належать, наприклад, типові ансамблі волинки й скрипок в західній Польщі (Wielkopolska); традиційні ансамблі „троїста музика” України й Білорусі (вертикальна трипластовість тут підсилена ще й функційним протиставленням ролі музикантів в ансамблі: згідно з визначенням буковинських весільних професіоналів, славетних братів

³⁹ Там само, № 83.

Прилипчанів, розрізняються три партії (й відповідно – групи) музикантів в такому ансамблі: *мелодія, помагає, басує*⁴⁰.

До типових, що сьогодні надбали вже статус класичних, зразків великої форми в сольній інструментальній музиці номадичних традицій, належить визнана найбільш яскравим і повним утіленням (згідно з Е. Штокманом) сольної пастушої культури серед європейських народів⁴¹ програмна поема видатного гуцульського скрипаля Василя Могура „Ранок в Карпатах” – з імітацією трембітного вітання *сходу сонця* й початку дня, *співу птахів*, інструментальних та пісенних діа- і триалогів, танцю з характерними присвистуваннями й притупуваннями⁴². У цьому ж колі: казахські домброві кюї: Курмангази „Ала-Тау” (з яскравим виявленням трьох верств вертикалі, подібно до наведених вище картин живопису „Весняний Ала-Тау” та „Іссик-Куль”)⁴³, Діни Нурпейсової „Акшолпан” („Сяюча Венера”)⁴⁴ та одне з найяскравіших творів світової інструментальної музики геніальний кюй Курмангази „Сары Арка” („Золотий степ”) з багатоплановим (як і в наведеній поемі Могура) сполученням вертикальної (просторової) і горизонтальної (часової) тришаровості⁴⁵.

Видається, такі типологічні паралелі не є випадковими. І пояснюються вони не лише функційною типологією скотарських культур.

Тримірне просторове – і міцно з ним пов’язане часове уявлення про будову світу було однією з фундаментальних, основоположних ідей *найдавнішої монотейстичної релігії – тенгріанства*, історично виразно вже фіксованої в кочових тюркських культурах Центральної та Північної Азії близько 5-го тисячоліття до н.е. По-

⁴⁰ *Маціевський Ігорь*. Троица музыка – к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях // *Artes populares*. Budapest, 1985. №14. С.95-120; *його ж*, В пространстве музыки. Т. 1. Санкт-Петербург: РИИИ, 2011. С. 173-184.

⁴¹ *Stockmann Erich*. Die Darstellung der Arbeit in der instrumentalen Hirtenmusik // *Studia instrumentorum musicae popularis*, II. Stockholm: Musikhistoriska museet, 1974. S.233-236.

⁴² *Maziewski Ihor*. Zum Programmcharekter in instrumentaler Volksmusik // *Baiträge zum Musikwissenschaft*. Berlin, 1972. Jg.14, H.1. S. 72-76; *Маціевський Ігорь*. Музичні інструменти гуцулів. С. 18-174.

⁴³ *Токтаган Айтжан, Эбугазы Мурат*. Курмангазы куйлер. Алматы: «Білім», 2005. С. 35-37.

⁴⁴ Куйші Дина Тарту / А.У Токтаган, А.А.Токтаган. Алматы: «Азия – Арна», 2011. С. 149-151.

⁴⁵ *Токтаган Айтжан, Эбугазы Мурат*. Курмангазы куйлер. С. 189-192.

Межі статті не дозволяють тут навести нотації цих творів у повному обсязі, але вказані їх публікації читачеві цілком доступні.

ширення ідей та культурного досвіду тенгріанства в Європі могло йти від *гуннів* (особливо інтенсивно в II – III ст. н. е.).

Концепція найвидатнішого російського вченого, історика, етнолога Александра Бернштама про *історичне значення руху гуннів* на Захід, про всесвітньо-історичну роль Атилли віддзеркалює й уяви про гуннів як носіїв нової, передової культури, як про „визволителів Європи”⁴⁶. На Близький Схід в III–I ст. до н. е. тенгріанство принесли тюрки – *сіри* та *огузи*. Тенгріанство безумовно могло суттєво позначитися на формуванні більш пізніх світових релігій: іудаїзму, християнства, мусульманства.

Розглянутий у цій статті матеріал говорить про те, що становлення й відхід тенгріанства зі світової арени остаточно не зруйнували ні більш давні, поганські уявлення про світобудову, ані тенгріанські, – що наклалися на них у свій час, залишивши *суттєвий слід в традиційній свідомості й мистецтві* багатьох народів Азії та Європи. У контексті викладених тут матеріалів та спостережень нагадаємо лише про деякі положення тенгріанства:

1. В основі світобудови і світосприймання – *єдиний*, найвищий Бог, що є всюди, в усьому суцюзі і несе блага, – Тенгрі.

2. Існування двох світів: земного і духовного.

3. Значне місце і роль в існуванні світу Симурга – *священного птаха*, відображеного і в емблемі тенгріанства (а також зороастризму).

4. Ставлення до *природи* як до *живої істоти* (до речі, послідовні прихильники тваринництва гуцули й сьогодні вважають, що „землю не мож(на) пороти!”).

5. Особливе, друге за значущістю положення богини *Умай*.

6. 25 грудня вважалося Днем Народження Сонця.

7. Особливе значення надходженню Весни. В зороастрійців Новий рік (сучасний Науруз мусульман) наставав у день весняного рівнодення. Сліди *весняного Нового року* з характерними ходами й сьогодні фіксуються в реальній етнічній практиці білоруських і польських волочібників, у багатьох карпатських і балканських традиціях, а самі процесії як *рух між світами* – в ритуальних зимових ходах колядників, щорічних весняних ритуальних походах на пасовисько (в т.ч. урочистого „полонинського ходу”), похоронних і весільних переходах у багатьох східно- (та й не тільки східно!) європейських народів.

⁴⁶ Нарымбаева Амангелды. Туран – колыбель древних цивилизаций. С. 587-588.

8. Серед найважливіших тенгріанських культів – культ *священих гір* та культ *предків* (як виявлення *зв'язку світів*).

9. Серед головних символів тенгріанства – хрест із внутрішнім або зовнішнім колом. Поєднання хреста і кола (роzetки) – один із найважливіших знаків-оберегів в орнаменті та просторовій символіці традиційної музики багатьох народів Середньо-Східної та Південно-Східної Європи.

Пастерські, чабанські традиції в цьому плані виявилися в своїй творчій практиці найбільш стійкими, хоч і зберігаються вже давно без опори на усвідомлення і осягнення висхідної ідеології та віри.

Але ж тенгріанству сьогодні вже 7 тисяч літ!..

Ці та чимало інших історичних та етнокультурних феноменів ще чекають свого пояснення при нелінійному, порівняльному дослідженні різних проявів і форм музики, часових та просторових мистецтв та архітектури.

Александр Ромодін
(Санкт-Петербург, Россия)

СТАНОВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

В статье речь идет о становлении творческой личности в традиционной культуре. Выявляются различные факторы и уровни этого становления. Утверждается необходимость изучения творческой личности в разных, в том числе архаичных, культурах.

Ключевые слова: личность, творчество, традиционная культура, магия, народные музыканты.

В рамках короткого текста невозможно подробное, углубленное рассмотрение заявленной темы. Можно лишь наметить отдельные ракурсы, аспекты и линии. Между тем, даже обозначенные в заглавии дефиниции нуждаются в минимальном обосновании или хотя бы пояснении. Такое, например, понятие как традиционная культура оказывается сегодня весьма размытым. Действительно, всякая культура – традиционна, то есть имеет свои начала, истоки, порождающие свойства. Но этот ее диахронический срез, представленный двумя линиями – исторической (вертикальной) и географической (горизонтальной) – как ни парадоксально, затемняет смысл самого единого понятия «традиционная культура». Во-первых, не совсем ясно местонахождение *начала* как определяющего феноменологического свойства: где, в каком именно периоде, на какой исторической стадии оно присутствует, и какие его признаки выглядят столь значительно, что признаются порождающими? Во-вторых, существует, как известно, множество культур, и не вполне понятно, почему одни из них подпадают под понятие *традиционные*, другим же, наоборот, отказано в подобном именовании. Очевидно, что ответов на поставленные вопросы может оказаться много. В нашу задачу не входит сейчас обязательно дать ответ; напротив, намеченные вопросы указывают на условность заявленных понятий. Подобного рода условность мы и хотели бы подчеркнуть. Не ко всем случаям, этнокультурным особенностям и ситуациям окажутся применимы эти, сами по себе спорные, дефиниции. Но такая, например, категория, как традиционная культура, в целом все же понятна и подразумевает архаичные – или так называемые первобытные (да-

лекие, экзотические), или близкие, живущие с нами рядом – крестяньские сообщества.

Словосочетание *творческая личность* кажется вполне однозначным, но и в нем заложен конфликт. Может ли, с одной стороны, *личность* быть не творческой? С другой стороны, само понятие личность, видимо, весьма позднее. Позволительно ли относить его к прежним эпохам, далеким от нас? К каким людям оно применимо, к каким – нет? Наконец, самый дискуссионный вопрос касается как раз традиционных, архаических сообществ. В них, по распространенному мнению, главенствует группа, коллектив, но никак не отдельный человек, с его персональными свойствами. В самом деле, существует множество запретов, табуированных практик, регламентированных действий, ритуальных норм, поведенческих стереотипов. Все это, несомненно, в той или иной степени, присутствует. Между тем, возникает первостепенный вопрос: чьими глазами рассматривается вся система общества, какой ракурс избирается? Если жизнь и взгляды людей анализировать через выстроенную схему представлений, то выявленная картина мира, формализованная, хотя и даст отчетливый общий – социальный – результат, но не обнаружит спрятанного в ней человека, с присущими ему свойствами, мыслями и эмоциями. Этнология все же, в основном, видела свою задачу в исследовании и обнаружении элемента объединяющего – группы, племени, сообщества, но не разъединяющего – отдельного индивида. Действительно, живущий в своей автономной «скорлупе» человек склонен к *разъединению*, к самостоятельности поступков и чувств. Этнографический же интерес был прикован к предметам, материальной культуре. Лишь некоторые ветви антропологии ориентировались на отдельного человека. И только, по-видимому, литература обращалась напрямую к тому, что стояло за сводами предписаний и норм – к тем переживаниям, особенностям, свойствам души, которые, собственно, и оживляли, и наполняли собой эти своды, и без которых ни сводов, ни вообще ничего бы не существовало.

Касааясь непосредственно творческой личности, необходимо, конечно, учитывать особенности, составляющие оригинальность той или иной культуры. Вероятно, и сами личности, и пути их становления будут в разных этнических случаях различными. Все же творческое начало, которое может быть проявлено в любых типах человеческой деятельности, с предельной силой проступает в реалиях и смыслах именно духовной культуры. Совершенно очевидно, что этномузыкалогия предоставляет особые, богатые возмож-

ности для изучения творческой личности. Но и в этномузыкологической среде отношение к этой проблеме складывалось по-разному, далеко не всегда в пользу человека. Приведем слова видного словацкого ученого О. Эльшека: «Этномузыкология <...> пыталась логически подойти к осмыслению процесса исторического развития музыки, к ее территориальному, региональному распространению. Между тем личности, создающие этот процесс, остались незамеченными, безымянными и очутились на заднем плане становления культуры. Индивидуальное, человеческое начало оказалось утраченным»¹. Речь идет о недооценке личностного плана в становлении культуры. Но личность в этой культуре не только ее саму отражает, но являет собой неотъемлемую ее часть. В становлении культуры отображается становление личности. Поэтому, помимо конкретных условий и факторов личностного становления, в нем непременно обнаруживаются общетрадиционные аспекты и планы. Музыканты-инструменталисты, например, включены в обширный культурный круг, в котором присутствуют многие элементы их творческого развития. Одни из этих элементов напрямую касаются становления музыкантов, другие предстают в разнообразных опосредованных формах. Обучение, развитие, совершенствование выступают во взаимодействии со многими культурными параметрами и факторами². Среди них: контакты с другими исполнителями и видами искусства (вокальной музыкой, танцем), с ритуальной сферой, с различными формами передачи традиции (этапами творческого пути, диалогами музыкантов со средой функционирования); типы профессиональной деятельности исполнителей в глубинном соприкосновении с традицией. Более опосредованными факторами, влияющими на становление личности музыкантов, оказываются соотношения между относительно более поздними свойствами религиозного сознания и архаическими ритуальными представлениями, непосредственно связанными с обрядовой практикой инструменталистов. Напротив, к конкретным – взаимозависимым – параметрам относятся манера игры, развертывание музыкальной формы, комплекс универсальных исполнительских средств. Обще-

¹ *Elschek Oskar*. Die musikalische Individualität der slowakischen Primeiger // *Studia instrumentorum musicae popularis*. VII. Stockholm, 1981. S. 70.

² «Говоря о традиционном обучении, всегда необходимо иметь в виду две стороны этого процесса: 1) подражание взрослым; 2) ‘специализированное обучение’, методику которого можно исследовать». См.: *Мацневский Игорь*. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. С. 196.

культурные категории и смыслы – персональный тембр, художественный поиск, свобода творческого выражения – дополнены конкретными, практическими соотношениями темброво-конструктивных качеств инструмента и личностных свойств исполнителя. Огромное воздействие на становление личности оказывает диалог, вне которого немислимо полнокровное существование народной культуры. Этот диалог вершится и в ансамблевых видах музицирования, внутри обрядовых форм, и в индивидуальных – сольных проявлениях, выраженных в исполнительском поведении, личных пристрастиях, особенных повадках музыкантов. Все эти факторы нуждаются в пристальном изучении, все они представляют собой приметы становления творческой личности в традиционной культуре³.

Несмотря на отличия, существующие в разных культурах и этносах, имеются универсальные свойства, объединяющие личностные интенции повсеместно. В традиционном мире особенно значимыми становятся интуитивные, эмоциональные средства выражения. Средства подобного рода предстают и атрибутами профессиональной деятельности исполнителя, и одновременно оказываются факторами становления его творческой личности. Всеобъемлющий элемент совершенствования, внутреннего и внешнего художественного выявления – *магия* творчества и сотворчества, предполагающая не только соучастие, но и сопереживание, и сострадание⁴. Обособленность – и сопричастность, отстранение – и побуждение. Эти феномены становятся и средствами творческого выражения, и глубочайшей формой человеческого общения. Традиционный человек изначально подготовлен к восприятию магии. Ее формы – разнообразны. Ее смысл – волшебство (или – колдовство). Ее цель – воздействие. Достигается эта цель особенными, экстраординарными способностями творца-

³ Подробно об этом см.: *Ромодин Александр*. Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. Санкт-Петербург, 2009. Здесь же приводится библиография по существующей литературе о личности музыканта – певца и инструменталиста.

⁴ Для традиционной культуры характерно присутствие многих видов магии. В целом, как тип сознания и человеческого существования, магия берет свое начало в глубоком прошлом. Еще Е. В. Аничков отмечал, что на первобытной стадии человеку «природа не всегда благоприятствует, она иногда враждебна. Чтобы побороть эту враждебность, человек и прибегает к магии, и эта последняя систематизируется в обрядовом сознании» (*Аничков Евгений*. Народная поэзия и древние верования славян // История русской литературы. Москва, 1908. Т. 1. С. 48-80).

медиатора. Магия – всюду. Не только внутри утверждающего *слова*-долженствования – в заклятиях, заговорах, но и внутри произносимого *звука*-интонирования – в песнях, плачах, наигрышах. Любые виды музицирования – вокальные, инструментальные – проникнуты чрезвычайной магической силой. Ее незримое присутствие ощущается в самых различных жанрах – обрядовых, лирических, колыбельных, плясовых песнях, кличах, причитаниях. Магическое начало проступает во всех способах творческого существования – личных, коллективных, обрядовых, необрядовых. В ритуале роль магии подчеркнута определяющим смыслом сакральных обращений – зовов. Первостепенным, объединяющим свойством становится звук. В обрядовой песне происходит слияние сольных и совместных инициатив. Поет, высказывается одно существо, в собрании нескольких существ⁵. Индивидуальные и коллективные магические призывы соприкасаются, соединяются. Образуется двустороннее воздействие. Творчество и восприятие взаимопроникают, переплетаются, становятся неразделимыми. В феномене *обоюдного желания* выявляется глубинная сущность магического.

Представителям традиционной культуры свойственна необычайная острота впечатлений от увиденного, услышанного, пережитого. Мастерство исполнителей дополняется интуицией слушателей. Способность улавливать звучащую материю воспитывается с детства. Умению утонченного восприятия содействует, однако, не только приобретаемый опыт. С юных лет человек нацелен на неосозаемые, глубинные, интуитивные способы постижения окружающего мира. Развивается склонность к восприятию любых магических форм. Подобный опыт отвергает материальные, схоластичные, рациональные пути освоения. Получаемые представления и творческие навыки неотделимы от постоянных контактов с окружающей средой. Музыканты трепетно относятся к своим слушателям. Присутствующие исподволь готовят воздействующий магический «фон», необходимый для развертывания художественного акта. Зарождается совершенно особая атмосфера: *«Если я или тот чело-*

⁵ Приводим интерпретацию Дж. Блэкингом *циконы* – общинной танцевальной церемонии африканского племени венда: «Действенность циконы... это пример того, как максимум человеческой энергии генерируется в ситуации, которая наиболее полным образом реализует индивидуальность в наибольшем собрании индивидуальностей <...>» (*Blaking John. How musical is Man? Seattle and London, 1974. P. 50-52. Цит. по: Орлов Генрих. Дерево музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург, 1992. С. 113*).

век кому-то нравятся, то начинается совсем другая игра; игра от души, а не в компании» (В. М. Терешев; Витебская обл., Городокский р-н, д. Вировля). В этом высказывании музыканта-гармониста подчеркивается сила общения, предполагающего камерность, созерцательность, немногочисленность. Одновременно подразумевается диалог с сокровенными творческими струнами. Воздействует не только сам инструмент, но и душевные свойства играющего на нем человека. Южнопсковские певицы вспоминают свою давнюю юношескую привязанность к старому музыканту: *«Он знает, что мы едем через его деревню – мы сено возили. А у его уже скрипка у руках. И столько нам играть! А мы его слушаемся, столько напляшемся, а тады отправляемся. И усю дорожку едем, нам тѣпло, усѣ его вспоминаем!»* (Е. И. Цынгueva; Псковская обл., Куньинский р-н, д. Бараново). Активные контакты исполнителя с окружением содействуют двусторонним творческим импульсам: *«Музыканты заиграют – веселей бярѣть – сразу дух подымается!»* (Н. И. Шустров; Тверская обл., Андреапольский р-н, д. Воскресенское). Восприимчивость, основанная на реактивности, сочетает противоположности: эмоциональный взрыв и чувственную созерцательность. Экспрессии, вспышке сопутствует уход «в себя», внутреннее погружение, чуть ли не транс. Значимыми нередко оказываются неслышимые, воображаемые, даже несуществующие звучания. Используются основанные на внутренних темброво-артикуляционных представлениях средства, применяются не предполагающие прямого контакта с инструментом способы.

Подобного рода приемы входят в обязательный профессиональный арсенал творца традиционного искусства и одновременно оказываются необходимыми атрибутами его художественного и личностного становления. Между тем, весь этот грандиозный комплекс смыслов и средств нуждается в привлечении нестандартных методов исследования. Первостепенным оказывается не обращение к явленному, предметному материалу, но, прежде всего, соприкосновение с неявными, неосозаемыми смыслами и свойствами искусства *«ва бесписьменной традиции»*⁶. Обнаруживаются типы личности,

⁶ Речь идет о соприкосновении с живым творческим процессуальным началом, не укладываемым в жесткие рамки формального анализа. Уловить движение постоянно меняющейся во времени интонации – задача, требующая неординарного, *человеческого* подхода, с привлечением множества дополнительных разнообразных аспектов и исследовательских методов. Необходимо словно слиться с присущим народным музыкантам «особым, динамичным <...>

деятельности, поведения, обучения, артикулирования. Во всех случаях в центре внимания – психологическая составляющая, с присущими ей скрытыми смыслами. Поэтому применяются не особенно употребительные в этномузыкологии (фольклористике) методы и привлекаются неявные, неочевидные аспекты жизни традиции. Среди них: типы творческого поиска музыкантов; разнообразные факторы обнаружения творческой свободы; символические формы представления (конкретизируемые в различных способах передачи традиции); соотношение ситуаций и внутренних состояний исполнителей (типы ситуаций; типы состояний); художественный опыт и интуиция; творческие знания музыкантов; обособленность и сопричастность в традиционном звукотворчестве⁷.

Антропологические интерпретации становления личности дают возможность прикоснуться к самым ее глубинам. Кардинальной исследовательской проблемой становится творческое становление, развитие. Возвращаясь к началу статьи, возьмемся утверждать, что в любых видах традиционного искусства, в самых отдаленных друг от друга (и пространственно-географически, и по времени возникновения) культурах, в том числе в архаических, личность всегда, непременно присутствует. Среди разнообразия взглядов по данной проблематике, существует этнологическая концепция, подразумевающая повсеместное существование личностного творческого

исполнительским ощущением целостно артикулируемой формы (скорее, лучше сказать, формы творчески-исполнительского поведения, чем формы структуры), ощущением, столь резко отличающимся от нашего статично-аналитического восприятия якобы тех же ‘форм’. Этим мы затрагиваем один из кардинальнейших вопросов методологии анализа музыки устной традиции вообще» (*Земцовский Изалий*. Этномузыковедческие заметки об этнической традиции // *Б. Н. Путилов*. Фольклор и народная культура: In memogram. Санкт-Петербург, 2003. С. 304-305).

⁷ См.: *Ромодин Александр*. О творческом поиске народных музыкантов // *Временник Зубовского института*. Лапинские мотивы: К 65-летию со дня рождения В. А. Лапина. Санкт-Петербург, 2008. Вып. 1. С. 54-65; *його ж*, Художественные методы северобелорусского традиционного цимбального музицирования: Феномен творческой свободы // *Традиционная культура: Научный альманах*. Москва, 2006. № 1. С. 114-121; *його ж*, Музыкально-артикуляционные внетекстовые формы передачи фольклорной традиции // *Механизм передачи фольклорной традиции*. Санкт-Петербург, 2004. С. 26-38; *його ж*, Обособленность и сопричастность в традиционном звукотворчестве // *Голос в культуре: Личность, жест, звукотворчество*. Санкт-Петербург, 2010. С. 5-20; *його ж*, Идентичность музыканта в контексте народного профессионализма // *Фольклор и этнокультурная идентичность*. Санкт-Петербург, 2014. С. 36-43.

начала, в том числе – даже у первобытных людей. Один из представителей подобной позиции – московский этнограф и антрополог О. Ю. Артемова, автор монографии под интригующим названием «Личность и социальные нормы в ранне-первобытной общине», с анализом жизни и культуры австралийских аборигенов, у которых сам автор неоднократно бывал. В этой и других своих работах О. Ю. Артемова выступает убежденным сторонником существования личности в самых архаичных – первобытных сообществах⁸. Помимо всего остального, ученый декларирует мысль о возможности поиска личностного творческого начала в *фольклоре*, архаике, в традиционных культурах.

Существуют, вероятно, глубинные порождающие формы становления творческого начала в бесписьменной традиции. Известны опыты универсальных определений, призванных выявить творческие интенции в народной культуре. Среди них, например, «пластическая сила» (А. Н. Веселовский), «архаический экстаз» (М. Элиаде)⁹. Применима и данная Э. Куртом по отношению к музыкальному искусству дефиниция «воля к выражению»¹⁰. Во всех этих определениях подчеркивается побудительный характер творчества, всюду проступает желание акцентировать его чрезвычайную активность и мощь. Двойственность, неоднозначность состояний перетекает в главную, кардинальную черту – нарастание, интенсивность эмоций. Смысл обращения, зова, глубинно свойственный традиционной культуре, заключен в многоплановости посылов – к стихии, высшей силе, к другим людям, к самим себе. Для народного творца

⁸ Артемова Ольга. Личность и социальные нормы в ранне-первобытной общине. Москва, 1987; *ii же*, Десять лет «первобытности» в постсоветской России: анализ некоторых преимущественно учебно-методических публикаций. Этнографическое обозрение, 2008, № 2.

⁹ Элиаде Мирчо. Священное и мирское. Москва, 1994; *його же*, Аспекты мифа. Москва, 1995.

¹⁰ Курт Эрнст. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. Москва, 1975. «Волю к выражению» имеют наиболее инициативные музыканты, живущие в какой угодно местности, представляющие любые, самые различные культуры. «Воля к выражению» – универсальная движущая порождающая сила, заключенная в человеческом существе, вызывающая к жизни реальную звуковую материю, «вещество» (*Земцовский Изалий*. Апология музыкального вещества // Музыкальная академия. Москва, 2005. № 2. С. 181-192). «Вещество» состоит из внутренних импульсов музыканта и собственно формы. «Воля» действует повсюду и повсеместно, не имеет временных и пространственных границ.

определяющей становится контагиозная магия – магия заражения. Естественность обращения к потусторонней неведомой силе дополнена у архаического человека способностью целиком предаться эмоциям, умением захватить собственным чувством другого – слушателя, участника событий. Действо, ритуал – изнутри и внешне – поддерживаются импульсами огромной силы. По-видимому, на этом уровне и следует рассматривать глубинный смысл соотношения индивидуального и коллективного начал в традиционной культуре. Обращение к высшей силе реализуется через творчество, особыми – креативными – методами. Осуществляется этот порыв определенными способами, составляющими арсенал действующих лиц собрания – певцов, танцоров, музыкантов, всех представителей сообщества – обладателей особых умений, создателей, исполнителей. Многие приемы, используемые в обрядовой практике, связаны с человеческой физиологией и потому универсальны, характерны для различных культур. Существуют свойства, объединяющие, например, звучание архаических напевов в совершенно разных этнических традициях. Эти универсальные свойства касаются особенностей голосового аппарата, присущих любому человеку. Способы артикуляции, отображая конкретную культуру, могут быть до бесконечности разными. Физиологические же черты организма, общие для всех, воздействуют на звуковой результат и проступают в тембровой жесткости нетемперированных созвучий, символике особой, резкой, подачи голоса. В подобного рода глубоких, корневых способах человеческого выражения, типичное, коллективное начало, и уникальное, личное высказывание сосуществуют в сакральных обращениях и обнаружениях.

Итак, становление творческой личности в традиционной культуре совершается на различных уровнях, осуществляется разными способами. В этом становлении присутствуют и неодинаковые (этнические, социальные, историко-культурные), и типологически общие черты.

Ольга Коломисць
(Львів, Україна)

**ОСНОВНЕ КОЛО МЕТОДОЛОГІЧНИХ ПИТАНЬ
ЕТНОМУЗИЧНИХ СТУДІЙ У ДИСКУРСАХ
АМЕРИКАНСЬКИХ ЕТНОМУЗИКОЛОГІВ СУЧАСНОСТІ
(ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ ДОСЛІДЖЕННЯ 2015–2016 рр.
У ЧИКАЗЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ В РАМКАХ НАУКОВОЇ
ПРОГРАМИ ІМЕНІ ФУЛБРАЙТА)**

У дослідженні представлено деякі міркування чільних представників сучасної американської етномузикології щодо її фундаментальних концепцій. На підставі особистих спостережень упродовж теренового дослідження в Чиказькому університеті, вивчення наукових публікацій та конференційних матеріалів висвітлено об'єкт та предмет вивчення у студіях американських етномузикологів, актуальну мету і методи їхніх досліджень. У статті також визначено вплив наукових концепцій на академічні програми з етномузикології та продемонстровано на підставі порівняння 13 вишів США локалізацію етномузичних студій в структурі університетів.

Ключові слова: світова музика, етномузикологія, міждисциплінарність, конференції SEM, Чиказький університет.

Упродовж близько 200 років існування етномузичні студії у світовому масштабі розвиваються в різних напрямках: предметно-тематичному, що впливає на трактування дисципліни та утворення її численних розгалужень¹, а також регіональному, про що свідчить формування нових етномузикологічних центрів у країнах Азії, Африки, Південної Америки, які протягом останніх десятиліть активно долучаються до світової етномузикологічної спільноти, започаткованої представниками європейських та північноамериканських шкіл; відображенням цього процесу є, зокрема, мережа регіональних національних комітетів Міжнародної ради з питань традиційної музики (ICTM)².

¹ Луканюк Богдан. Концепція викладання етномузичних дисциплін у системі „школа – училище – виш” // Етномузика. Львів, 2008. Ч. 5. С. 121. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 22.

² International Council for Traditional Music [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ictmusic.org/world-network> (Дата звернення: 19.03.2017).

3-поміж наявних етномузикологічних осередків представники північноамериканських шкіл за кілька десятків років активного розвитку дисципліни в цьому регіоні світу (особливо від 1950–60-х рр.) виборили одну з лідерських позицій і нині вирізняються як чисельністю³, так і розмаїттям тематики етномузичних студій. При тому що в останні десятиліття середовище американських етномузикологів значно збільшується завдяки активній участі в наукових проєктах працівників різноманітних архівів, бібліотек, мас-медіа, урядових та неурядових організацій, про що свідчать програми останніх світових конференцій, проте осердям наукової спільноти США певного етномузикологічного напрямку є визначні університети країни⁴ (див. *таблицю* в кінці).

До таких вишів належить і Чиказький університет, заснований наприкінці XIX ст. (1890 р., перші лекції прочитано 1892 р.) Відкриття цієї науково-освітньої інституції стало визначальним для загального підйому і статусу міста (особливо в непростий для Чикаго час після великої пожежі 1871 р.). Завдяки ще одній важливій події для Чикаго та усїєї Америки – відкриттю Всесвітньої „колумбівської” виставки 1893 р., значну площу виставкових майданчиків якої було розташовано поблизу перших корпусів Чиказького університету (на парковій частині Мідвей плазанс), цей навчальний заклад став на той час центром наукового та культурного світового простору. Знаковим це виявилось і для музично-етнографічних студій у Північній Америці – під час „колумбівської” виставки, на якій презентували етноси з цілого світу⁵, було зроблено перші в цьому регіоні етнографічні звукозаписи світової музики⁶. Ці записи, які відтворювали безпосередні зустрічі з представниками іноетнічних етносів, на думку одного з чільних представників чиказької етномузикології Філіпа Віласа Болмана, стали важливим підґрунтям для розвою дисципліни та своєрідним дороговказом у пріоритетах вибору об’єкта та предмета студій у процесі формування різних етномузикознавчих шкіл Північної Америки, у тім числі й у Чикаго⁷.

³ Нині нараховують близько 2 тис. практикуючих північноамериканських етномузикологів.

⁴ Для прикладу було обрано 13 вишів.

⁵ Більше про це див.: World’s Columbian Exposition of 1893/The Dream City/International buildings [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://columbus.iit.edu/> (Дата звернення: 19.03.2017).

⁶ *Bohlman Philip V.* World Music: A Very Short Introduction. Oxford University Press, 2002. P. 148.

⁷ Великий інтерес етномузикологів чиказького осередку до історії фонографування проявився у спеціальному курсі під назвою „Історія записів світової музи-

Як відомо, вивчення музичних культур світу від початку формування етномузичних студій на цих теренах було пріоритетним, однак що саме після понад як століття проведених досліджень та дискурсів вкладають у поняття „світова музика” сучасні американські дослідники, у яких контекстах розглядають предмет етномузикознавчих студій, які методи вивчення є актуальними та яку мету визначають у своїх студіях місцеві етномузикологи є питаннями, які розглянуто в цьому повідомленні. Відповіді на них ґрунтуватимуться здебільшого на результатах особистого теренового дослідження авторки, виконаного в США протягом 2015–2016 рр.⁸. Головними аспектами дослідження були бесіди з інформантами: науковцями/викладачами та аспірантами головно Чиказького університету, спостереження за навчальним процесом цього вишу, а також особиста участь у наукових етномузикологічних семінарах, конференціях, презентаціях, фестивалях світової музики та аналіз доступних найновіших публікацій і конференційних матеріалів Наукового товариства етномузикології (Society for Ethnomusicology) та Міжнародної ради з питань традиційної музики (ICTM).

Від часу активного розвою етномузичних студій та розбудови навчальних програм етномузикологічного напрямку на теренах США (1950 – 1960) і нині поняття „світова музика” трактують по-різному. Тривають дискусії між сучасними американськими етномузикологами як стосовно значення двох окремих складових цього поняття, так і щодо цілісного трактування терміна: 1а) визначення ‘світу’ у багатогранній дихотомії ‘своє – чуже’, а також зосередження на певних регіонах світу, що становлять (із різних міркувань) особливий інте-

ки та глобальний Середній Захід”, який прочитав проф. Ф. Болман випускникам та аспірантам кафедри музичного мистецтва в осінньому семестрі 2015–2016 н. р., а також спеціальній конференції, проведеної у Чиказькому університеті в контексті проекту “The Global Midwest: A History of World Music Recording”.

⁸ Дослідження відбувалось у рамках наукової програми імені Фулбрайта. Головна мета проекту – „Пізнання традиційної іноземної музичної культури в академічному та мистецькому середовищах в епоху глобалізації: методи та підходи” – розглянути процес та „інструменти” пізнання, яке трактовано у його широкому значенні, а саме: методологія та методика викладання предмета(-ів) світової музичної культури студентам вишів США, основні аспекти дослідження цієї ділянки сучасними американськими науковцями, трансмісія та засвоєння музичного репертуару іншого народу виконавцями в певному мистецькому середовищі Північної Америки. Більше про цей проект див.: http://www.fulbright.org.ua/uploaded/library/Newsletter_Winter_2015.pdf (Дата звернення: 19.03.2017) та Етномузика 10 (у розділі Педагогіка).

рес для дослідників; 1б) дискурси про концепцію музики (що нею вважати, а що – ні), засади її визначення як явища в різних світових культурах, проблему універсальних (чи, навпаки, винятково індивідуальних) законів функціонування музичної складової культурного середовища певного етносу та окреслення її різновидів. Серед таких, що найчастіше осмислюють у сучасних дискурсах, вирізняють багатогранну сферу популярної музики, яка з часу свого виникнення, підживлена кількома технологічними революціями та змінами в суспільстві, збагатилась новими формами і нині, разом із джазом⁹ та різними гатунками фольклорної та професійної сфер, становить значну частку наукових розвідок американських дослідників (приблизно 75 % від проаналізованого матеріалу). Також її розглядають як значущу складову поняття „світова музика”¹⁰. 2) Цілісне трактування терміна також видозмінюється, зокрема в дискурсах науковців є щонайменше три різних варіанти: окрім зазначеної версії „світова музика”, практикують й „музика світу” та „музики світу” (що в українській інтерпретації потребувало б деякої модифікації, як, наприклад, музичні культури/традиції/системи світу тощо).

Не менш важливою проблемою дискусій залишається давнє питання співвідношення (чи то конкуренції) двох напрямів етномузичних студій: музикологічного та антропологічного (із вагомим культурологічним аспектом в обидвох ділянках). Відповідно, постає дилема: чи об’єкт/предмет студій треба розглядати як один з елементів цілого (культури), чи як цілісність (культура). За вагомого антропологічного нахилу північноамериканської етномузикологічної гілки більшість інформантів у процесі цього дослідження розглядали дисципліну хоч як окрему, але радше таку, що входить до сфери музикологічних студій, а також, прикметно, усі опитані етномузикологи (різного статусу та посадового рівня) вважали себе музикантами (в широкому сенсі цього поняття).

Однак вивчення засад певної музичної традиції світу (у значенні опису та аналізу музичних елементів її репертуарних одиниць) хоч і займає певну нішу в етномузичних студіях американських дослідників сучасності¹¹, та, зазвичай, не є основним аспектом у їхніх науко-

⁹ *Jazz Worlds/World Jazz*. Ed. by Bohlman Philip V. and Plastino Goffredo. The University of Chicago Press, 2016. 497 p.

¹⁰ *Nettl Bruno*. The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions. Third Edition. University of Illinois Press, 2015. P. 27.

¹¹ Дослідження цього типу стають складовими таких секцій та дослідницьких груп Наукового товариства етномузикології, як Музика Африки, Південної

вих розвідках. Проаналізовані матеріали та проведені сеанси показали, що світова музика у її регіональному розмаїтті найчастіше слугує підґрунтям для дискурсів на загальні суспільні теми як, наприклад, расизм, діаспора, глобалізація, націоналізм, влада, право власності тощо, які в той чи інший спосіб передбачають міждисциплінарні зв'язки. Про це свідчать, зокрема, спеціальні засідання Конференції Наукового товариства етномузикології (SEM), яка відбулась у грудні 2015 р. у м. Остін (штат Техас). Ось декілька з багатьох схожих прикладів секційних засідань Конференції, які були присвячені, скажімо, проблематиці взаємозв'язків музики та національно-політичних аспектів суспільства в різних країнах (*Musical Protests in North and South America: the 1960s and 70s; Owning Music, Owning the Nation*), звукового/музичного простору ЛГБТ (*LGBTQ Space, Performance, Politics*), расизму (*Black Music Matters: Taking Stock*), націоналізму та культурної політики, яка репрезентована через програми різного типу фестивалів і конкурсів світової музики (*Beyond Eurovision: Eurasian National Song Competitions in Transnational Contexts*) тощо. Показовою в цьому ракурсі є монографія одного з очільників Наукового товариства етномузикології (2005–2007) проф. Чиказького університету Ф. Болмана під назвою „Світова музика: дуже короткий вступ”. Маючи на меті дослідити багатогранність поняття та ввести читача в коло основних питань, пов'язаних з об'єктом та предметом дослідження, автор практично не характеризує музичних особливостей жанрових різновидів світової музики, натомість вказує читачам на низку вагомих історичних та сучасних актуальних явищ, у яких ці жанрові складові світової музики відіграли певну роль або є їхнім наслідком. Розглядаючи різновид польки, яка поширена також і на теренах Північної Америки, автор зосереджується на її здатності формувати „колективну свідомість” у діаспорному середовищі, а також набувати статусу популярного явища¹²; а різновид популярної музики Північної Африки – раї – Ф. Болман аналізує здебільшого крізь призму постколоніалізму, функціонування маргінальних спільнот та субкультур¹³.

Багатогранність трактування предмета студій та насичення досліджень міждисциплінарними зв'язками визначає ємкість самої

Америци та Карибських островів, Ірану та Центральної Азії тощо. Більше про це див.: http://www.ethnomusicology.org/?Groups_Sections та http://www.ethnomusicology.org/?page=Groups_SIGs (Дата звернення: 19.03.2017).

¹² *Bohman Philip V.* World Music. P. 85.

¹³ *Ibid.*, P. 61-62.

дисципліни та зумовлює активне функціонування у її межах таких дослідницьких ділянок, як „Економічна етномузикологія”, „Медична етномузикологія”, „Екологічна етномузикологія” та ін.¹⁴. Це, своєю чергою, безпосередньо впливає на університетську програму та її наповнення. Зокрема, у навчальній програмі з етномузикології у Чиказькому університеті, окрім обов’язкових (нормативних) навчальних дисциплін („Вступ до етномузикології”, „Вступ до світової музики”, „Етномузикологічний семінар”), з’являються і такі спецкурси, як „Пісенний конкурс Євробачення” (весняний семестр 2015–2016 н. р., викладач – проф. Ф. Болман) або „Гастроетномузикологія” (весняний семестр 2015–2016 н. р., лектор – проф. Кейлі Мейсон)¹⁵.

В одному зі своїх досліджень чільний уже протягом багатьох десятиліть представник американської етномузикології Бруно Неттл, аналізуючи засади етномузикології та даючи їй чи не найширше трактування як такої, що вивчає усі музичні вияви певного суспільства, визначив і далекоглядну мету етномузичних студій – вивчити музику цілого світу, усіх народів та націй, соціальних класів¹⁶, а також, ще амбітніше, – зробити світ кращим, удосконалити його¹⁷. Свідченням того, мабуть, і є активне обговорення актуальних проблем людства, в якому задіяні етномузикологи, що відтак і визначає завдання їхніх наукових розвідок. Ці дослідження стають все більше спрямованими на вирішення або пояснення екстрамузичних питань. Зокрема, у серії наукових рефлексій „Становлення етномузикологів”, присвячених першочерговим завданням галузі, Ф. Болман наголошує на тому, що етномузичні студії можуть і мають відігравати суттєву роль у розв’язанні нагальних питань різних спільнот світу¹⁸.

Порівняно з насиченістю та видозмінами об’єкта студій за останні десятиліття, у методах дослідження американські вчені і нині здебільшого дотримуються здавна усталених форм. Окрім

¹⁴ Див. докладніше: <http://www.indiana.edu/~semhome/2015/pdf/SEM%20Program%202015-final.pdf> (Дата звернення: 19.03.2017).

¹⁵ Див. докладніше: <https://music.uchicago.edu/page/spring-2016-courses> (Дата звернення: 19.03.2017).

¹⁶ *Nettl Bruno*. The Study of Ethnomusicology. P. 17.

¹⁷ *Ibid*, P. 489.

¹⁸ *Bohlman Philip V*. Becoming Ethnomusicologists // SEM Newsletter. Vols. 41-42. 2007-2008. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.ethnomusicology.org/?Pub_Newsletter (Дата звернення: 19.03.2017).

транскрипції (у якій застосовують, поза знаками елементарної теорії музики, й інші типи зображення музичного звучання) та аналізу матеріалу, що призводить до його інтерпретації, визначальним у дискурсах, як показали бесіди з інформантами, є польове дослідження. Оскільки в більшості випадків йдеться про іноетнічні зони, скрупульозна підготовка, за інформацією опитаних дослідників, може тривати протягом кількох років, яка також зумовлює вивчення потрібної іноземної мови (що, зазвичай, передбачено і в навчальній програмі університету¹⁹). З іншого боку, цей фундаментальний для етномузикології метод дослідження нині, як вважають науковці, перебуває в зоні ризику, оскільки значна кількість досліджень за останній період, особливо у сфері популярної музики, ґрунтується на матеріалах з інтернет-ресурсів, а отже, передбачає винятково кабінетну роботу науковця.

Окрема ділянка обговорень у колі етномузикологів пов'язана з пізнанням певної музичної традиції через практичне її вивчення та виконання. Спостереження показали, що практичні студії, метод, який знайшов своє активне застосування, зокрема, в Каліфорнійській етномузикологічній школі, нині зазвичай є не самоціллю, а одним із засадничих етапів для міждисциплінарних теоретичних студій, аналізу та інтерпретації матеріалу. Слід зазначити, що всі опитані етномузикологи (викладачі й аспіранти) Чиказького університету є фаховими музикантами, багато хто з них поєднує наукову, педагогічну та виконавську діяльність²⁰. Студенти кафедри музичного мистецтва (і не тільки) мають змогу брати участь в ансамблях музики Південної Азії²¹ та Середнього Сходу²², які

¹⁹ Докладніше про це див.: https://lucian.uchicago.edu/blogs/musiccurriculum/#PhD_Program_in_Ethnomusicology_Exams_Languages (Дата звернення: 19.03.2017).

²⁰ Проф. Мелвін Батлер (з 2016 р. – проф. Університету Маямі) знаний як чудовий концертуючий джазовий саксофоніст [більше про це: <http://melvinbutler.net/#performance-bio>], аспірант та асистент проф. Майкл Еллемейне поєднує академічну роботу та активну концертну діяльність як джазовий гітарист (див. докладніше: <http://www.mikeallemanna.com/>), асистент проф. Аміра Німджі є дослідником та виконавцем класичного індійського танцю катхак у його традиційній інтерпретації та сучасних модифікаціях (див. докладніше: <http://www.kalapriya.org/event/kalapriya-presents-pravaah-a-kathak-intensive-with-ameera-nimjee/>), а проф. Ф. Болман очолює ансамбль “The New Budapest Orpheum Society” (див. більше: <https://music.uchicago.edu/page/new-budapest-orpheum-society>) та, зазвичай, виступає у його складі як рецитатор.

²¹ Див.: <http://music.uchicago.edu/page/special-repertory-ensembles#South%20Asian%20Music%20Ensemble> (Дата звернення: 19.03.2017).

діють у структурі університету. Ця форма пізнання традиції є бажана, але не обов'язкова. Натомість сильною стороною навчальної методики за цим напрямом у чиказькому осередку вважають низку теоретичних студій з теорії культури, антропології, методики етнографії, музичного аналізу, світової музики різних видів, у тім числі народної та популярної, із зосередженням на культурах Середнього Сходу, Південної Америки, Карибських островів та Південної Азії²³.

Отже, широта трактувань американськими етномузикологами сучасності усіх визначальних понять та питань дисципліни, з одного боку, призводить до надмірної розмитості та певної хаотичності, відсутності однозначної категоріальної системи, що часто непокоїть самих північноамериканських учених (в одній з розвідок Б. Неттл ставить риторичні запитання: „Наскільки важливо для нас усіх пізнавати ті самі засади дисципліни, якщо між багатьма з наших студій немає нічого спільного?”; „Чи є поняття, які ми всі повинні знати для того, щоб спілкуватися між собою?”; „Чи потрібен нам єдиний канон, який би визначав пізнання музичних традицій та їхній опис?”²⁴). З іншого боку, такі підходи відображають важливу для етномузичних студій ситуацію, коли не лише вона поповнює інформацію з інших, часто далеких дисциплін для своєї понятійної бази, а й сама стає суттєвою для них, що, своєю чергою, створює широке поле діяльності для фахових етномузикологів. Свідченням того може бути вивчення етномузикознавчих дисциплін у структурі суспільних наук за напрямом „регіонознавство” (area studies), який, зазвичай, опановують майбутні лідери країни: працівники дипломатичних служб, політики тощо. Наслідки такого поєднання, на заздирість, мабуть, багатьом європейським школам, у тім числі й вітчизняної етномузикології, можуть бути лише позитивними.

²² Див.: <http://music.uchicago.edu/page/special-repertory-ensembles#Middle%20East%20Music%20Ensemble> (Дата звернення: 19.03.2017).

²³ Див. докладніше: <http://music.uchicago.edu/page/degree-programs#ethnomusicology> (Дата звернення: 19.03.2017).

²⁴ *Nettl Bruno. The Study of Ethnomusicology. P. 488.*

Таблиця. Етномузикологія у структурі американських університетів

Університет	Структурний підрозділ	Програма
Гарвардський	Кафедра музичного мистецтва	Спеціалізація „етномузикологія”
Індіанський	Кафедра фольклору та етномузикології, Інститут етномузикології	Напрямок „етномузикологія”
Нью-Йоркський	Кафедра музичного мистецтва	Напрямок „етномузикологія”
Дюкський	Кафедра музичного мистецтва	Напрямок „етномузикологія”
Пенсильванський	Кафедра музичного мистецтва	Напрямок „антропологія музики”
Техаський (Остін)	Школа музичного мистецтва, Факультет музикології та етномузикології	Напрямок „етномузикологія”
Каліфорнійський (Берклі)	Кафедра музичного мистецтва	Напрямок „етномузикологія”
Каліфорнійський у Лос-Анджелесі	Школа музичного мистецтва, кафедра етномузикології	Напрямок „етномузикологія”
Південнокаліфорнійський	Кафедра музичного мистецтва	Напрямок „інтегративні дослідження”, спеціалізація „етномузикологія”
Вірджинський	Кафедра музичного мистецтва	Напрямок „критичні та порівняльні дослідження”
Університет Вашингтона (Сіетл)	Школа музичного мистецтва, факультет етномузикології	Напрямок „етномузикологія”
Весліанський	Кафедра музичного мистецтва	Напрямок „світова музика”
Чиказький	Кафедра музичного мистецтва	Напрямок „етномузикологія”

Віра Осадча
(Харків, Україна)

ІНТОНАЦІЙНА АКТИВНІСТЬ ПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІ ФОРМИ ПОБУТУВАННЯ СЛОБОЖАНСЬКОЇ ЛІРИКИ

Розглянуто здатність слобожанської пісенної традиції до формування специфічного „протяжного” розспіву, яка проявляється не тільки на стилістичному, але й на структурному рівнях, творить, своєю чергою, відмінні за мелоритмічними якостями наспіви відомих й самобутніх сюжетних мотивів ліричних пісень та балад локального ареалу побутування. Виявлено значення музичної стилістики як морфологічного фактору, паралельний розвиток модально-поспівкового та інтегрованого типів музичного мислення, його мелодико-фактурні прояви, структурні варіанти у розспівах слобожанської лірики.

Ключові слова: „протяжній” розспів, інтегральний тип музичного мислення, Слобожанщина, народнопісенна традиція.

Потенціал інтонаційної активності слобожанської пісенної лірики обумовлено насамперед двома факторами: багатоскладовістю початкового музичного матеріалу, що має витoki в характері залюднення краю, та категоріальним, провідним значенням феномена „осередковості побутування”, зокрема, для стабільності на ізнов утвореної жанрової системи та формування самобутнього виконавського стилю.

Суттєвою рисою слобожанського музичного фольклору є багатоскладовість та двомовність. Починаючи з XVIII ст., саме жанри пісенної лірики родинно-побутової та суспільно-побутової тематики, рецитації дум та наспіви псалмів та балад перебували в інтонаційно активній стадії розвитку, що зумовило стрижньове значення пісенної лірики для жанрової системи, її провідні характеристики, такі як: „децентралізованість”, кількісну надмірність музичного матеріалу (К. А. Дорохова), схильність до жанрових контамінацій („жанри-біфункціонали”, акцент на епічній та ліроепічній жанровостильовій основі у Л. І. Новикової), вплив на мелодику те тільки позаобрядових, але й обрядових жанрів ліричного модусу мислення локального „осередкового” фольклорного середовища.

У даному дослідженні вирізняємо його унікальну здатність до формування специфічного слобожанського „протяжного” розспіву,

який проявляється не тільки на стилістичному, але й на структурному рівнях, творить, своєю чергою, відмінні за мелоритмічними якостями наспіви ліричних пісень, багатоголосі розспіви баладних сюжетних мотивів локального ареалу побутування.

В таких умовах „перетравлення” багатоелементного мелосу, як інтонаційно активний процес, зорієнтовано на визначення особливостей побутування пісенного тексту як певної множини варіантів, умов побутування – культурного оточення і варіативності його складових у кожному фольклорному осередкові.

Цей обсяг дієвих чинників живого інтонування пісенного фольклору вкладається в поняття пісенної парадигми (С. Й. Грица), застосування якого можливо для аналізу пісенності пограничних територій, зокрема – Сходу України. Метод пісенної парадигми дозволяє встановити „відмінні рівні ідентифікації варіантів розспіву пісенного сюжету (спільні варіанти тільки за текстом, текстом і ритмомелодичною структурою, тільки за структурою – ритмо-структурні та мелічні парадигми)”¹.

Механізм утворення внутрішньоскладових розспівів залежить від логіки строфічного розгортання. Структурні параметри пісенного тексту (піввірш як такт, структурний поділ за цезурами вербального тексту) дозволяють узагальнити, на яких складах поетичного тексту „проростають”, у яких відтинках строфи формуються самобутні ритмоінтонаційні звороти наспіву.

Якість ритміки, її функціональна значущість у позаобрядовому фольклорі проявляються в ритмомелодійній потенції розспіву. Його фактурний простір по-різному функціонує в межах одноголосого наспіву, гетерофонної фактури, функціонального підголосково-поліфонічного чи „кантового” двоголосся, мішаної фактурної будови новотворів. У піснях підголосково-поліфонічного складу проявляється модально-поспівковий тип музичного мислення. Він виражений у ланцюжку доволі автономних, відділених цезурою поспівок, з фактурою розвиненої гетерофонії, підголосково-поліфонічного двоголосся, з інтонаційно врівноваженими лініями голосів (відсутня концентрація інтонаційної виразності в якомусь із голосів). Згідно з типовим розподіленням функцій у гуртовому співі заспів доручається нижньому (основному, який виконує група співаків) голосові, між ним і сольним верхнім голосом обов’язково

¹ *Грица Софія*. Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору // С. Й. Грица. Фольклор у просторі і часі: вибрані статті. Тернопіль: Астон, 2000. С.40-51.

присутній реєстровий контраст. До зразків традиційної лірики з модально-поспівковою логікою розспіву можна залічити старовинні протяжні („проголосні”) пісні „Понад нашим яром та пшениченька ланом”, „Туман поле покриває” (с. Кисели), „Та ідуть воли в чисте поле” (с. Плоске), „Ой у полі та й криниченька на чотири зводи” (с. Олександровка), „Зійшов місяць а ізвечіра рано” (с. Очеретове).

На відміну від них пісні, розспівані згідно з інтегрованим типом музичного мислення, мають значну концентрацію інтонаційної виразності в одному з голосів, а саме – у верхньому. Структурно таку пісню можна вирізнити за ознакою, коли заспів доручається верхньому голосу і саме з ним утворює мелодійну єдність, а реєстровий контраст голосів відсутній.

Незважаючи на те, що фактура, хоч і підголосково-поліфонічна, але належить до перехідного типу (відсутній реєстровий контраст між голосами, кадансування можливе як в октаву, так і в унісон), пісні інтегрованого типу зберігають інтонаційний словник, мелодійний склад традиційної лірики, значно відмінний від словника народного фольклоризованого романсу. При цьому інтегрованість полягає в тому, що інтонаційний словник традиційної лірики вкладається в нову структурну якість – **респonsorний період**, з його чітким поділом на речення та мотиви, кількісною симетрією будови пісенної строфи, новою якістю репризності (повторності). Структурно таким пісням притаманна повторність першого або другого рядка при дворядковій будові поетичного тексту (ААВ, АВВ), повторення двічі (АВАВ) та інші комбінаторні варіанти. Значно зменшується композиційна роль межиспіву як індивідуального прояву творчої активності заспівувача та функції „нагадування” подальшого розгортання поетичного тексту. **В народній традиції розспіву нині побутують однорядкові наспіви із межиспівом, дворядкові, трирядкові із повтором першого або другого рядка, чотирирядкові частіше структурують розспіви, за мелодикою наближені до народних романсів.**

Фактура пісень інтегрованого типу музичного мислення містить просторові розширення наспіву як в підголосково-поліфонічному, так і в гомофонно-гармонічному напрямках (стрічкове двоголосся, автентичні або плагальні звороти під час кадансування).

Логіка розспіву підкреслює не стільки жанрову належність окремих ритмомелічних зворотів, їхній розвиток у межах певного інтонаційного поля, сюжету – до якоїсь жанрово-тематичної групи,

а пісні в цілому – до того чи іншого жанру, скільки його структурний прояв саме у слобожанській фольклорній традиції на рівні стилістики, інтонаційно-фактурних узагальнень. При цьому жанрова належність структури пісні нівелюється, а музично-стилістичні показники стають вирішальними, домінуючими під час визначення того, чи належить та чи інша пісня до певної регіональної традиції. Таким чином музично-стильові показники пісні діють як морфологічний фактор. Міжжанрові зв'язки при вияві музично-стильових ознак, узагальнених у понятті мелодико-фактурного типу, впливають на характеристики розспіву як обрядових, так і позаобрядових жанрів у слобожанських фольклорних осередках. Морфологічне значення стилістики досягається завдяки розспіву весільних, календарно-обрядових та ліричних пісень на ритмоінтонаційних зворотах, спільних для того чи іншого осередку, але відмінних у сусідніх селах. Манера виконання: характер звуковедення, артикулювання, темброві, динамічні уподобання групи виконавців – носіїв традиції також мають характер „маркера”, виступають знаком локального виконавського стилю. Вплив мелодико-фактурних ознак обрядового – здебільшого весільного фольклору – можна спостерігати в традиції сіл Лебединського, Охтирського, Великописарівського р-нів Сумщини, а також Краснокутського, Зміївського, Первомайського районів Харківської області. У сс. Лиман, Киселі переважає притаманний весіллю октавний унісон із гетерофонними розгалуженнями, який впливає на характер розспіву щедрівок, посівальних пісень, традиційної лірики. Спів „на весь голос” гучно, щільним наповненим тембром, рівним звучанням без вібрато, доповнений пронизливим мікстом октавою вище основного голосу, справляє враження архаїчного самотнього звучання.

Для більшої частини досліджених осередків Харківщини притаманний мелодично узагальнений тип музичного висловлення, співмірний структурі й логіці побудови респонсорного періоду: сс. Дмитрівка, Комправада (центральна Харківщина), на північному сході – сс. Артемівка, Печеніги, Малий Бурлук, на південному сході – сс. Піски Радківські, Чернещина, Маліївка. Врівноважена фактура підголосково-поліфонічного складу, кантова фактура із самотійними підголосками характеризує пісні „Ой йшла вдова долиною”, „Із-за гори вітер повіває”, „Ой якби я до милого доріженьку знала”, „Ішов козак з Дону” „А вже років двісті, як козак в неволі” та ін. У фактурі слобожанської лірики набули узагальнення варіанти звукового втілення обрядових пісень. У наспівах весілля сс. Яко-

венкове, Артемівка співіснує гуртовий спів „мікстом” у високому регістрі (пісні звернені до молоді, „спів голосом”) і „спів горлом” відкритим звуком, голосно, у розмовному регістрі для пісень „передирок” між боярами та друзками під час застілля. Щедрівки виконують „голосом”, масляні, веснянки – „горлом”, при цьому вони поєднують закличний характер звучання із суттєвими внутрішньоскладовими розспівами, зміною кратності у відношеннях довга-коротка тривалість (від 1→2 до 1→6), що звільняє музичний час для утворення значних розспівів або спонукає до виспіву довгим, напруженим звучанням, до „витягування” звуку зі зростанням динаміки, схоже до обрядового „гукання”.

Результати процесу формування індивідуалізованого наспіву – мелодії, підкорення поліфонічно активних голосів логіці респонсорного періоду можна спостерігати на матеріалі мелодійно яскравих пісень „Ой з-за гори вітер повіває”, „Ой ходив чумак” (с. Яковенкове Балаклійського району на Харківщині), „Ой з-за гори гори та буйний вітер віє” (с. Вишневе), „Ой у полі вітер віє, та жито половиє” (м. Лебедин)². Утворення слобожанських варіантів розспіву на словникові „протяжної” лірики та народного романсу відчувається як процес, що триває паралельно. Він свідчить про те, що фольклорна пісенність у формі усної чи усно-писемної традиції й нині живиться новими варіантами мелотворчості й підлягає розвитку на ритмоінтонаційному рівні.

² Пісні Слобідської України: фольклорна збірка. Вип. 2. Пісні Лебединщини / Збирацька робота, нотація О. Стеблянка / Упор. Л. Новикової. Харків: Майдан, 1998. С.53.

**Жанрова та ареально-типологічна
проблематика в дослідженні народних пісень**

Лариса Лукашенко
(Львів, Україна)

**ТРАДИЦІЙНА ПІСЕННА КУЛЬТУРА
ПІВНІЧНОГО ПІДЛЯШШЯ:
ДО ДЕФІНІЦІЙ ПОНЯТЬ „ПОГРАНИЧЧЯ”, „МАРГІНАЛІЯ”**

У статті розглянуто результати картографування обрядових мелотипів Північного Підляшшя та особливості функціонування традиційного музичного фольклору в контексті історичних та культурологічних чинників. Ці висліди проаналізовано також із позиції наявних досліджень пограничних, маргінальних та архаїчних територій.

Ключові слова: Північне Підляшшя, картографування, мелодіалектний ареал, перехідна зона, маргінальна територія, стилеві особливості.

Дослідження мелотипології та картографування поширення основних обрядових мелотипів Північного Підляшшя¹ демонструють виразну мелодіалектну відокремленість цього локусу від сусідніх західних, північних та східних земель. Саме північними околицями досліджуваної території проходять ізолінії, що маркують кордони поширення багатьох творів. Виявлена мелотипологічна картина є неоднорідною. Більшість означених зон побутування виступають лише частинами великих ареалів, що продовжуються переважно в південно-східному напрямі. Визначені мелоареали мають різний розмір: одні з них є більшими і, як правило, належать загально розповсюдженим типовим формам, інші – меншими, що відображають межі переважно локальних мелотипів.

Наочно цю ситуацію демонструють ізолінії (*Mana 1*, див. карто-схеми у кінці), що сходяться найгустішим пучком на півночі та сході (до річч, там само розташовані й південні кордони мелотипів,

¹ Здійснено в низці праць авторки, передусім: *Лукашенко Лариса*. Традиційна вокально-обрядова культура Північного Підляшшя: Дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2013. 306 с.; *Традиційні пісні українців Північного Підляшшя / Упор., вступ. стаття і нотні транспр. Лариси Лукашенко; заг. ред. Богдана Луканюка*. Львів, 2006. 308 с. та ін.

ареали яких простягаються далі на північ (*Mana 2*). Однак ізолінії, що окреслюють зони побутування основних мелотипів, дещо розходяться на заході.

Більшість кордонів, що окреслюють побутування обрядових творів, майже збігаються, утворюючи так звані „пучки”. Очевидно, ці границі маркують Північне Підляшшя як етнографічний район, що на півдні вздовж Західного Бугу межує із сусідньою територією Південного Підляшшя.

Північно-східний кордон відділяє Північне Підляшшя від ще одного етнографічного району, що, ймовірно, належить до іншої діалектної спільноти (області), яка охоплює центр та північ Білостоцького воєводства, тобто прилеглі східні терени, розташовані в басейні Неману, що має дещо іншу жанрово-типологічну характеристику. Однак поміж цими сусідніми землями спостережено й чимало зв'язків, які, вірогідно, зумовлені міграційними й асиміляційними процесами.

За результатами картографування в межах Північного Підляшшя як етнографічного району також вдалося виділити дрібніші території – округи, яких нараховуємо три: Надбужанський, Нурецький та Гайнівський (робочі назви). Окрім цього, усередині окремих округів виділяються й найменші одиниці (*Mana 3*).

Отож, насамперед ці факти підтверджують межі Північного Підляшшя, території, яку українські історики визначають як „південно-східну частину [...] Підляського воєводства, з районними містами Більськ, Гайнівка і Сім'ятичі”², на відміну від польських науковців, у дефініції яких площа цього регіону значно більша³ та приблизно збігається із нинішньою територією Підляського воєводства (після реформи адміністративного поділу Польщі 1999 року в Підляське воєводство об'єднали колишні Сідлецьке, Білостоцьке, Ломжицьке та частину Ольштинського воєводства).

Окрім того, спираючись на дані лінгвістичної географії, а слідом і на розробки українських етномузикологів, цю окраїнну зону діалектного континууму можна визначити як маргінальну, на відміну

² *Гаврилюк Юрій*. Підляшшя – відродження українства [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.haidamaka.org.ua/0017.html> (Дата звернення: 19.03.2017).

³ Підтвердженням слугує видання: *Polska pieśń i muzyka ludowa – Źródła i materiały*. Т. 5. Podlasie. Część I. Teksty pieśni obrzędowych / Shymańska Janina. Warszawa: Instytut sztuki PAN, 2012. 686 s.; Część II. Teksty pieśni powszechnych / Shymańska Janina. Warszawa: Instytut sztuki PAN, 2012. 706 s.

від центральної, або ядерної⁴. На цьому суттєвому питанні доцільно зупинитися детальніше.

У східнослов'янській етномузикології з початком географічного напрямку досліджень постала проблема градації та дослідження просторових явищ: цієї проблеми у свої праці торкалися Ірина Клименко⁵, Ганна Коропниченко⁶, Ольга Пашина⁷, Галіна Кутирьова-Чубаля⁸ та інші. Енциклопедичну характеристику маргінальної зони знаходимо у праці Г. Коропниченко, яка означила її також як перехідну: „Маргінальні зони контактуючих діалектів, які найчастіше є суміщеними у просторі, являють собою так звані ‘перехідні зони’”⁹. І далі дослідниця коротко описала основну властивість перехідної зони: наявність двох центрів тяжіння – до центральної та сусідньої мелодіалектної території, що може виявлятися в незалежному співіснуванні протиставлених елементів, процесі трансформації мелоритмічних типів, жанровому переосмисленні, формуванні специфічних

⁴ *Коропниченко Ганна*. Перехідна зона як об'єкт мелогеографії (за матеріалами весільних наспівів межиріччя Тетерева та Ірпеня) // Проблеми етномузикології / Упор. О. Мурзіна. Київ, 1998. Вип. 1. С. 137.

⁵ *Клименко Ірина*. Методичні проблеми сучасної мелоареалогії: з практичного досвіду документального картографування // Проблеми етномузикології. Серія „Слов'янська мелогеографія” / Ред.-упор. Ірина Клименко; НМАУ ім. П. І. Чайковського; ПНДЛ по вивч. і проп. нар. муз. творч. Київ, 2010. Вип. 5. Ч. 1: Студії. С. 19-30; *її ж*, Про один тип жнивних мелодій // Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії КДНК / Упор. Анатолій Іваницький. Київ, 1995. С. 31-51 (перепублікація у DVD до книги: *Клименко Ірина*. Київська Лабораторія етномузикології. 1992–2007. Київ, 2008).

⁶ *Коропниченко Ганна*. До питання про південні кордони Київського Полісся (за матеріалами календарної традиції межиріччя Тетерева та Ірпеня) // Полісся: мова, культура, історія: матер. міжнар. конф. Київ, 1996. С. 428-433; *її ж*, Перехідна зона як об'єкт мелогеографії...

⁷ *Пашина Ольга*. Календарно-песенная система лесных сел Восточной Брянщины // Полісся: мова, культура, історія: матер. міжнар. конф. / Редкол. П. Ю. Гриценко [та ін.]. Київ, 1996. С. 438-443.

⁸ *Кутирьова-Чубаля Галіна*. Проблемы территориально-диалектного изучения белорусской песенности // Człowiek w świetle kultury, języka, edukacji. (Seria “Oświata i kultura na Podbeskidziu”). Т. III: Literatura, język, regionalizm / Pod red. D. Kałużba; Wyd-wo АТН w Bielsku-Białej. Bielsko-Biała, 2006. S. 357-369; *її ж*, Стилевые особенности переходных зон (к изучению диалектных градаций белорусского мелоса) // Музыкальная культура Беларуси і свету: да 100-годдзя Л. Мухарынскай. (XV Міжнародныя навуковыя чытанні памяці Л. С. Мухарынскай (1906–1987). Мінск, 2006. С. 56-66.

⁹ *Коропниченко Г.* Перехідна зона як об'єкт мелогеографії... С. 138.

(відмінних від ядерних зон) структурних елементів, наявністю пусток у розповсюдженні тих чи інших мелотипів тощо. Окрім того, для двох сусідніх мелодіалектів, так само як і для перехідної зони, притаманний спільний фон, що складається з інтегральних структурних елементів, на якому виділяються елементи діалектно протиставні, до того ж кількість елементів спільного фону прямо пропорційно пов'язана із „глибиною” кордонів та шириною перехідної зони¹⁰. І. Клименко вважає, що маргінальні території характеризуються переміною репертуару в одному чи кількох обрядових циклах, „пустками” в розповсюдженні певних жанрів та форм, морфологічними змінами у наспівах, пасивністю інформантів, нерівномірністю збереження ранньотрадиційного репертуару тощо¹¹. Дещо детальніше кілька явищ перехідного типу в пісенному фольклорі виділила Г. Кутир'єва¹², на основі чого узагальнила дві головні тенденції перехідної зони – це втрата наспівом іманентних жанрово-типологічних ознак та запозичення моножанрових іноетнічних або іножанрових елементів¹³. Варто уточнити, що всі вищенаведені характеристики стосуються міждіалектних або міжсубдіалектних кордонів, окрім того, у цих твердженнях поняття маргінальної та перехідної зон дещо суміщені.

На Північному Підляшші більшість мелодіалектних кордонів (північні, східні та західні) є *міжетнічними*, що зумовлює особливу специфіку функціонування музичних явищ. Насамперед треба уточнити поняття маргінальної (або периферійної) території та перехідної зони. Маргінальна територія – поняття більш об'ємне, протилежне до терміна центральна або ядерна зона; маргінальна зона ареалу не завжди є перехідною. Перехідна зона своєю чергою зазвичай є частиною периферії та займає лише її прикордонну околицю.

Отож, аналізуючи визначені мелодіалектні кордони (*Mana 3*) та специфіку розповсюдження пісенних мелотипів, можна стверджувати, що Північне Підляшшя є північно-західною маргінальною або периферійною територією великого мелодіалектного ареалу, який простягається територією Західного Полісся та Волині. На північному краї цю периферію оточено вузькою перехідною зоною, що в поперечному вимірі охоплює не більше ніж одне-два села. У цьому

¹⁰ Там само, С. 140

¹¹ Клименко І. Методичні проблеми сучасної мело ареалогії... С. 22-23.

¹² Кутир'єва-Чубалая Г. Стилевые особенности переходных зон... С. 58-62.

¹³ Там само, С. 58.

з'язку доречним видається спостереження Г. Коропниченко про те, що „чим сталішими, значнішими були кордони для етнокультурних контактів, тим вужчою буде перехідна зона”¹⁴. Визначені дослідниками ознаки маргінальних чи перехідних територій (це питання в їхніх працях залишається нез'ясованим) стосовно Північного Підляшшя можна класифікувати так.

Як **маргінальна зона** цей терен характеризується не надто яскраво вираженими музично-типологічними та стильовими особливостями¹⁵, відсутністю або відходом у минуле окремих жанрів, часто фіксованими пустками (зумовленими згаданим зникненням окремих жанрів чи іншими причинами – історичними, соціально-економічними тощо)¹⁶, нерівномірністю збереження ранньотрадиційного репертуару¹⁷, запозиченням іножанрових та моножанрових іноетнічних та напливових творів, втратою наспівами жанрово-типологічних ознак. Ці риси можна простежити, безпосередньо аналізуючи пісенний обрядовий репертуар, що в загальному має звичайний мелотипологічний набір, характерний для прилеглих територій Західного Полісся та Західної Волині. Однак спостерігається згасання, зникнення деяких мелотипів, натомість з'являється порівняно багато локальних, місцевих форм, що не мають великих та яскраво виражених ареалів розповсюдження. Особливо це помітно на прикладі весняного та трудового жанрових циклів, де з'являється низка рідкісних мелотипів.

Стильові особливості, такі як склад багатоголосся, спосіб звуковидобування, виконавська манера, тощо також яскраво не відрізняються від сусідніх традицій (за винятком співу із тоньчиком або верхньооктавним дублюванням основного голосу, який зафіксувала І. Клименко у с. Кривець (гм. Нарва)¹⁸, однак схожого способу виконання більше ніде не виявлено, на основі чого можна припустити, що це поодинокі явище зумовлене впливом церковної музики або ж іншими чинниками). Деякі жанри, що побутували та були зафіксовані ще кілька десятиліть тому, наприклад купальські пісні, сьогодні в репертуарі навіть найстаріших інформантів відсутні. Досить сутужні справи також із відтворенням

¹⁴ Коропниченко Г. Перехідна зона як об'єкт мелогеографії... С. 140.

¹⁵ Там само, С. 137.

¹⁶ Там само, С. 142.

¹⁷ Клименко І. Методичні проблеми сучасної мелоареалогії... С. 22.

¹⁸ Фоноархів ЛЕК при НМАУ ім. П. Чайковського, ПРП-39-98 контекст: КЛІМ: Е-54_01.

окремих жанрів, наприклад колядок та щедрівок, які в кількох селах інформанти просто не змогли пригадати. Натомість широко розповсюджені та доволі популярні напливові церковні коляди, що здебільшого перебрали на себе функцію традиційних зимових колядок.

У багатьох населених пунктах зберігся лише звичайний репертуар; коли ж мова заходила про обрядові твори, то респонденти зазначали, що їхні носії вже відійшли у вічність і зазвичай відсилали до інших сіл, де вони ще донедавна чули обрядові пісні. Або ж виконували приурочені, наприклад, до весілля, популярні твори, такі як „Ой сядай, сядай, кохане моє”, звичайні приспівки, що виконуються також на весіллі та інші. Втрату наспівами жанровотипологічних ознак спричинено, головню, процесами згасання фольклорного процесу, тобто перетворення зумовлені не внутрішніми трансформаційними процесами, а ззовні шляхом втрати тяглості, безперервності усної традиції, тому твори спотворюються, зазнають непоправних синтаксичних та морфологічних змін. Цьому багато в чому сприяють, особливо в останні десятиліття, активні асиміляційні процеси, що відбуваються в суспільстві.

Північному Підляшшю притаманні також і культурологічно-психологічні ознаки маргінальної зони, такі як важкість пригадування окремих мелодій, деяка пасивність інформантів тощо¹⁹. Одну з основних властивостей маргінальних зон, які зазначили дослідники, – наявність двох центрів тяжіння (до центру та сусіднього діалекту) – на Північному Підляшші не спостерігаємо. Очевидно, ця характеристика притаманна лише маргіналіям діалектів одного етносу.

Вузька **перехідна зона**, яка на півночі та північному сході маркується приблизно навколо Нарви, характеризується звичайними ознаками перехідної зони, переліченими вище, основна з яких – наявність музичних рис, що властиві обом сусіднім музичним діалектам. У репертуарі таких сіл разом із побутуванням, здавалося б, традиційного набору мелотипів з’являються, наприклад, волочебні пісні; ще однією рисою є переміщення акценту в весільному жанровому циклі із тирадних мелодій, що на більшості території займали найвагомішу відсоткову долю, на строфічні дво- та тридільні із трискладовою силабічною групою вкінці.

¹⁹ *Клименко І.* Методичні проблеми сучасної мело ареалогії... С. 22.

У пограничних селах інформанти чітко розмежують „свою” та „чужу” культуру, вказуючи, що волочєбні пісні співають „литвини” (місцева назва білорусів), отже, тут сусідні традиції взаємопроникають найменшою мірою, оскільки у свідомості носіїв вони чітко розмежовані.

Західний мелодіалектний кордон Північного Підляшшя означений більш різко, ніж північно-східний, і здогадно причиною такої ситуації є насамперед історичні чинники, пов’язані з процесами колонізації незаселених земель руськими племенами, що в західному керунку відбувалися слабко, були переважно острівними, розпорошеними (зазвичай навколо маєтків руських панів – біля Бранска, Високого, Хороші), оскільки більшість цих земель належала мазовській та польській шляхтам. Вкраплення руської культури на цій території були радше винятком, окрім того, в оточенні іноетнічного польського середовища традиційна музична творчість швидше зазнавала асиміляційних, інвазивних процесів або попросту зникла (рудименти, що показуються колишню присутність українських (руських) поселень, виявляються в рідких фіксаціях окремих обрядових наспівів. Отож, картографування музичних мелотипів виявляє чіткий мелодіалектний кордон на заході, що не має перехідної території. Тому можна констатувати існування тут нового типу міжетнічних мелодіалектних кордонів, що характеризується відсутністю перехідної зони.

Маргінальні та перехідні зони постають як своєрідне дзеркало, що відображає співіснування різних культурних традицій. Тут можливо простежити явища асиміляції, а отже, певною мірою дослідити природу та способи дії генетичних процесів²⁰. Північне Підляшшя є тереном, де протягом останнього тисячоліття співіснувало кілька іноетнічних культур: польська, руська (українська, білоруська), литовська та російська. Ось основні віхи історії, що відображають численні та багатоманітні культурно-етнічні процеси, що відбувалися на цій території.

Як стверджують історики, центральну частину терену заселяли переважно вихідці із Волині, що спершу осіли понад Західним Бугом, а згодом руські поселення поступово почали поширюватися на північ. Освоєння земель було спрямоване переважно від міст, навколо яких люди оселилися найраніше, у глиб пушч. За словами дослідників, у XV–XVIII століттях розповсюдження руської люд-

²⁰ *Кутырѳва-Чубаля Г.* Стилевые особенности переходных зон... С. 62.

ності відбувалося на північ у напрямку басейну Нарви, поміж мазовськими поселеннями, що, очевидно, до цього часу вже існували (хоча факт проживання мазовського люду серед величезних непрохідних пуш, які треба було освоювати, вирубувати тощо, залишається суперечливим). Окрім того, влада Великого литовського князівства для укріплення свого панування обабіч основних доріг поселяла руських та литовських бояр, зобов'язаних до військової служби. Так виникали литовсько-руські боярські поселення. Польські впливи посилились після приєднання Підляшшя до володінь Речі Посполитої 1569 року. Від 1807 до 1915 року ці терени перебували під владою Російської імперії, а з ліквідацією у 1839 році уніатської церкви руських греко-католиків примусово долучено до православної церкви. Отже, соціокультурний вплив на місцеве населення посилюється також і через посередництво духівництва. Протягом другої половини XIX століття Північне Підляшшя було частиною Гродненської губернії Росії, тому зазнавало значних російсько-білоруських впливів.

Під час Першої світової війни більшість населення терену було евакуйовано вглиб Росії, а більшість чоловіків забрано до російського війська. У 1920 році Підляшшя увійшло до складу Польщі, після чого активізувалися польські впливи та почала зростати кількість польського населення, особливо в містах. Після Другої світової війни кількість мешканців поступово збільшувалася за рахунок переселенців із заходу. Майже зникла хутірна система поселень. Поступово набувала обертів урбанізація, зростали кількість та розміри міст, а прихід ери радіо та телебачення зумовив поступове стирання етнічних мовних та культурних відмінностей.

Отож, як етнічне пограниччя та постійна інокультурна інтерференція вплинули на традиційну музичну культуру цього регіону? Найбільших змін традиційний репертуар зазнав від тривалого, майже трьохсотрічного співіснування із культурою російської православної церкви, унаслідок чого більшість традиційних колядок та щедрівок було витіснено церковними колядами. Очевидно, що вплив церкви сприяв пришвидшенню процесів розпаду та занепаду традиційних народних зимових обрядів, що були заміщені колядуванням церковних громад та церковними обрядами. Суворя заборона співати під час Великого посту вплинула на перебіг обрядів та час виконання веснянок та рогульок. Не без впливу церкви відбувся процес повного занепаду купальсь-

кого обряду та приурочених до цього творів. Отже, церковна культура частково витіснила традиційну, передусім ту, що пов'язана із зимовим календарем, окрім того, релігійна доктрина часто забороняла виконання світських творів, особливо під час постів, що сприяло занепаду окремих календарних обрядів та музичних жанрів.

Значний слід у народному репертуарі Північного Підляшшя залишила епоха панування Росії. 10–15 % звичайних пісень становлять напливові російські твори, особливо популярними є частушки, які іноді виконують навіть в обрядовому контексті, наприклад на весіллях, хрестинах тощо. Здається, що такої популярності російських творів також посприяло довгочасне панування православної церкви, більшість священників якої були російськомовними. Переважну кількість російських романсів на Підляшшя привезло населення, що було евакуйоване вглиб Росії в часи Першої світової війни, а потім повернулося на рідні землі. Окрім російських творів, на Підляшшя таким шляхом мігрували й українські звичайні пісні, зокрема „Летить галка через балку”, „Візьму я коновочки та й піду по воду” та ін. Факт, що пісні не питомі, а занесені, видає нерозуміння виконавцями інодіалектних чужих слів та заміна їх більш зрозумілими. Наприклад, початок першої пісні в устах підляських виконавців звучить „Летить галка через Байкал”, другої – „Візьму я канавоя”.

Незначну частину репертуару становлять твори, що мігрували та асимілювалися із польської та білоруської культур („Ой сядай, сядай, моє кохане” (польс.), „Ой лятелі гусі з броду” (білор.). До того ж, як і російські, інші напливові іноетнічні твори інформанти виконують переважно мовою оригіналу²¹. Отож, як виявляється, іноетнічний та інокультурний вплив відчутно сягає рівня складу репертуару, окрім того, інформанти чітко відрізняють свої питомі твори від чужих. Щодо впливів на рівнях синтаксису, морфології та фонетики, то можна припустити, що ці інтерференції є мінімальними (хоча така постановка питання заслуговує окремого ґрунтовного дослідження).

Сучасна мелогеографія здійснила значний поступ у дослідженні українських та суміжних білорусько-російсько-польських та інших теренів. Аналіз специфіки традиційної вокальної ранньообрядової

²¹ Звичайно ж, що це не чиста мова, а асимільована та фольклоризована, тому твори у своїй словесно-текстовій частині зазнають специфічних змін як лексичних, так і морфологічно-фонетичних.

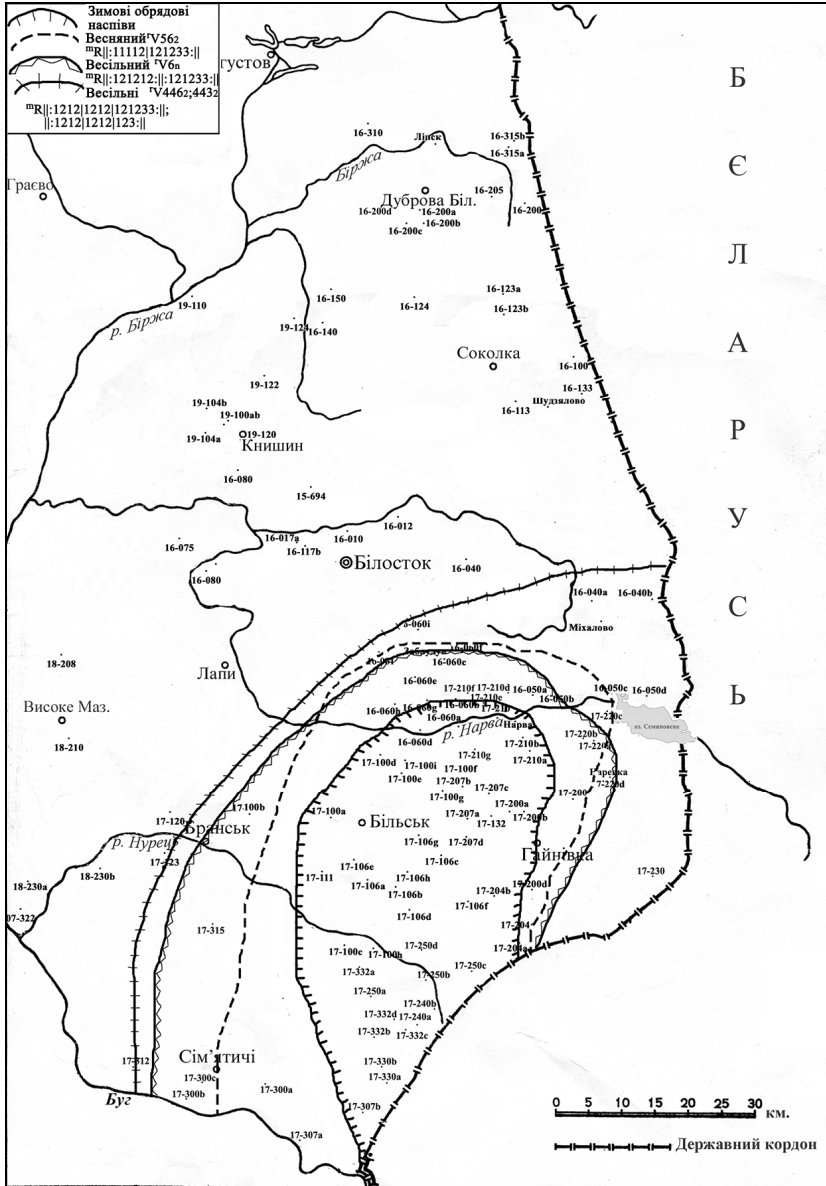
творчості Північного Підляшшя в контексті цих відомостей дає можливість систематизувати музично-стильові явища певним чином залежно від місця розташування тієї чи іншої території.

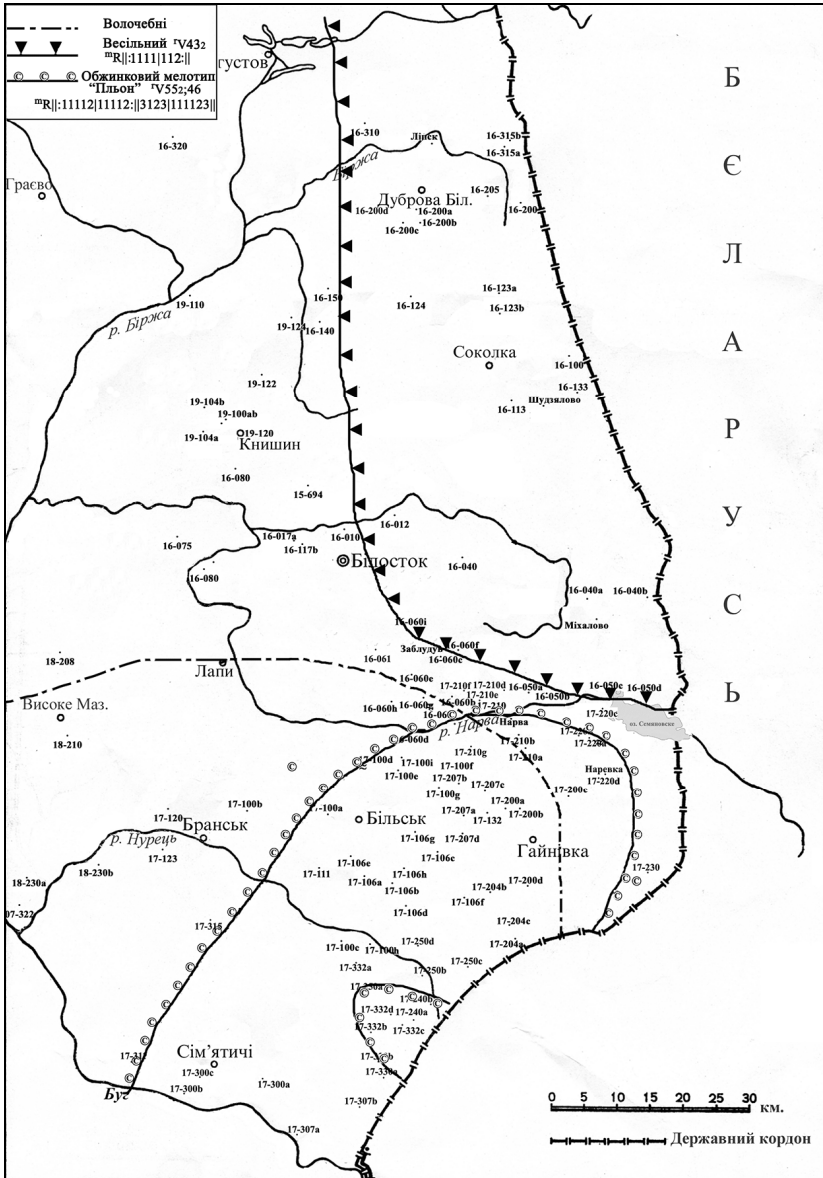
Таким чином маргінальні терени можна розділити за специфікою репертуару на власне **пограничні** (перехідна зона), **приграничні** (маргінальні, периферійні), що займають певну територію із певною ареальною характеристикою та навіть ієрархічним поділом терену, та великою зоною з очевидно множинними **архаїчними** проявами на різних формотворчих рівнях (композиційному, ритмотворчому ладовому і т.д.), у тому числі й жанровому. Отож, **погранична** зона Північного Підляшшя характеризується побутованням рідкісних волочібних (лише поблизу сукупності мелодіалектних кордонів) та жнивного мелотипу „пльон” (трохи вглиб території, однак на незначну відстань). Як на **приграничній** маргінальній зоні, тут збереглася досить велика кількість рідкісних мелотипів: хрестильні, новорічні приспівки „гоготуха” (так як, скажімо, на Надсянні – ранцівки та хрестильні, на Сумщині та Верхньому Подніпров’ї – масляні, у Бессарабії – похоронні голосіння і т. д.), унікальні форми в інших жанрових циклах тощо. І як частина великої західнополіської, північнобілоруської і брянсько-смоленської **архаїчної** території²², вона демонструє спільні формотворчі тенденції – прояви модельної ритміки, контамінація дво- та тридільних конструкцій, побутовання дев’ятимірного п’яти-складника, специфічні ладові форми тощо. Згодом, такого характеру особливості притаманні й іншим архаїчним (пограничним) теренам.

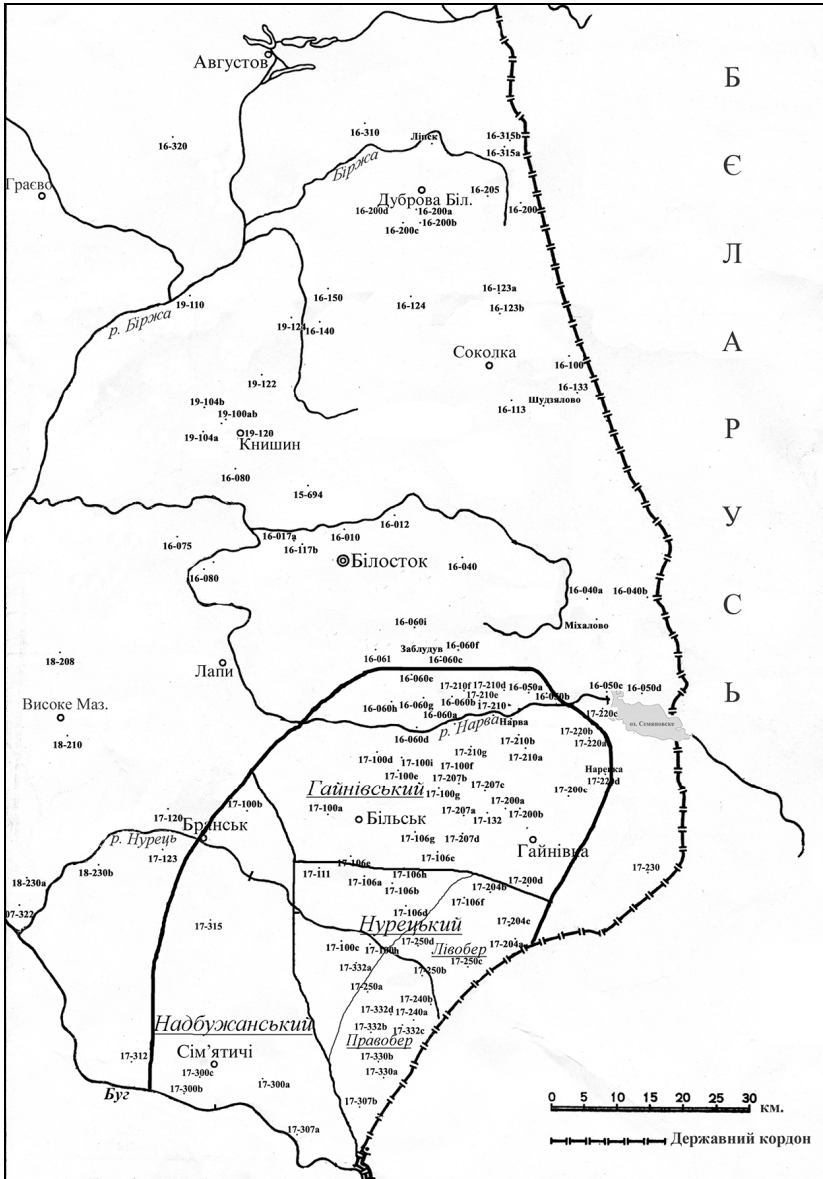
²² Етнолінгвістичну теорію так званих „архаїчних” зон в проєкції на традиційну пісенну культуру розглянуто в дисертаційній роботі авторки: *Лукашенко Л.* Традиційна вокально-обрядова культура Північного Підляшшя... С. 129-137, а також в окремій розвідці: *Лукашенко Лариса.* Теорія архаїчних зон та мелогенетичні процеси (на прикладі традиційної вокально-обрядової культури Північного Підляшшя). Готується до друку в щорічнику „Проблеми етномузикології”, вип. 10.

Картосхеми

Мана 1







Галина Тавлай
(Санкт-Петербург, Россия)

О МУЗЫКАЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЯХ В СВАДЕБНОЙ ОБЯДОВОЙ ПЕСЕННОСТИ БЕЛОРУССКО-ПОЛЬСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ

Свадебный церемониал возник из необходимости санкционировать моногамный брак. Стремление к обеспечению миропорядка в социуме способствовало совершенствованию обрядово-правового свадебного комплекса, призванного регулировать отношения полов путем проведения специальных ритуалов, имевших одновременно сакральное и социально-юридическое значение, вобравших в себя многовековой опыт предшествующих поколений. Структура свадебных обрядов раскрывает общую концепцию миропонимания во взаимодействии «своего» и «чужого» миров. Предполагаемый магический смысл обряда отождествлялся с ритуальным напевом. В каждой местности, в каждом музыкальном диалекте собственно обрядовых напевов-эмблем (В. Елатов) бытует немного – два, три, редко – более. Они являются вариантами напевов не только этнического, но, в значительной мере, общеславянского свадебного мелодического фонда. Даже в зоне белорусско-польского пограничья свадебные песни представлены большим числом местных традиций и характерных для них комплексов типовых напевов. Одни из них полностью вписываются в западную или северо-белорусскую музыкальные традиции, даже в случае, когда в их поэтические тексты вмонтированы очевидные польскоязычные вкрапления. Другие несут в себе очевидный «след» польской свадебной песенности и в напеве и в поэтических текстах – снова-таки независимо от преобладающей вербальной языковой компоненты.

Ключевые слова: Белорусско-польское пограничье, свадебный ритуал, обрядовые напевы-эмблемы, общеславянский свадебный фонд, местные традиции, взаимовлияние белорусского и польского.

Свадьба как один из централизирующих моментов обрядов жизненного цикла (рождение, замужество-женитьба, смерть) сохраняет в себе приметы чрезвычайной давности истоков, сложности полиморфной структуры, длительности эволюции. Парность божеств дохристианского пантеона характерна для многочисленных форм обрядовых церемониалов. В культурах, отличающихся особой консервацией архаических форм сознания, в день летнего солнцестояния, в апогей расцвета растительного мира игрались свадьбы или то, что исторически им предшествовало (наложение различного рода половых табу в тот или иной временной отрезок, ряд магических церемониалов-инициаций, оргиастические компоненты соответствующих календарных праздников). В локальной традиции мазуров Белосточкины (с. Калинувка гм. Ясенувка), “*jak sierota jędzie do*

ślubu, przed darowaniem” (причем, когда “*śpiewało się, tak mieszało się z gwarą*”), свадебные песни поют, в том числе, – на напевы, известные у белорусов и украинцев как мелодии начала года – весение (*нотный пример № 1*), в отдельных зонах – близкие колядным (*нотный пример № 2*) – в сущности, мелодии «перехода». Прямое совпадение отдельных белорусских купальских и свадебных песен было отмечено нами ранее. В свою очередь многие польские свадебные песенные формы, интонационные структуры имеют черты общности с купальскими песнями, фиксируемыми только в восточной Польше. В осенне-зимний период, преимущественно до наступления дня зимнего солнцестояния, совершались обряды жертвоприношения умершим (удмурты, манси и др.), что в редуцированной форме характерно и для ряда славянских народов, сохранивших в своих культурах черты архаики.

Наиболее старые слои свадебной песенности относятся к явлениям раннетрадиционным, символически воплощающим обрядовость перехода, свадьбу-проводы в самом широком смысле слова и оформленным как обращения к личным и родовым предкам семей брачующихся. У белорусов, украинцев после венчания молодым запрещали жить вместе, если не сыграна традиционная свадьба при том, что, сыграв свадьбу без венчания, молодая пара могла жить «на веру» – важнейший, магически освещенный ритуал был совершен.

Свадебный церемониал возник из необходимости санкционировать моногамный брак. Стремление к обеспечению миропорядка в социуме способствовало совершенствованию обрядово-правового свадебного комплекса, призванного регулировать отношения полов путем проведения специальных ритуалов, имевших одновременно сакральное и социально-юридическое значение, вобравших в себя многовековой опыт предшествующих поколений. Структура свадебных обрядов раскрывает общую концепцию миропонимания во взаимодействии «своего» и «чужого» миров. Обращение к потусторонним силам с целью обеспечения гарантий порядка и благополучия «своему» миру совершалось раздельно родом жениха и родом невесты, каждый из которых входил в сакральный союз с языческими божествами. Смена объектов поклонения на христианизированные везде происходила в достаточной степени механистично – имена языческих богов замещались христианскими святыми, а прежние обрядовые напевы оставались неизменными. Свадебные церемонии тесно переплетались с давними анимистическими верованиями.

Тысячелетняя общественная практика ассоциативно закрепила песни за обрядовыми ритуалами. Свадебные обрядовые песни – ингредиент, без которого традиционная свадьба перестает функционировать как ритуал, превращаясь в обычный праздник с застольем.

Предполагаемый магический смысл обряда отождествлялся с ритуальным напевом. В каждой местности, в каждом музыкальном диалекте собственно обрядовых напевов-эмблем (В. Елатов) бытует немного – два, три, редко – более. Они являются вариантами напевов не только этнического, но, в значительной мере, общеславянского свадебного мелодического фонда. Единство интонационных истоков свадебной песенности восточных и западных славян отмечали К. Квитка, В. Гошовский, А. Правдюк, А. Иваницкий и др. Свадебные напевы-формулы исполняются женщинами, обозначая начало, длящийся континуум и завершение каждого обряда или обрядового комплекса. Песни образуют собственный песенный ритуал свадьбы.

Существует и иная точка зрения. Чешский этнолог Я. Коморовский, автор монографии «Традиционная свадьба у славян»¹ утверждал, что «славянской свадьбы как таковой в действительности не существует, а есть лишь локальные ее проявления, ряд структур, система компонентов и обрядов, из которых каждая – это свой особый семантический вариационный ряд». В этом существенное отличие концепции данного исследователя от выводов ряда других ученых, начиная с Л. Нидерле и заканчивая авторами некоторых современных публикаций, приводящих доказательства сходства и различий свадебных песенных структур в весьма широких ареалах. Созданием собственной методологической базы музыкального славяноведения на базе комплексного структурного анализа с целью «определения напевов как знаковой системы, содержащей информацию о первоначальной функции песни», ее этнической специфике и доказуемых свидетельств межэтнических связей в рамках песенного типа, практической исследовательской работой в этом направлении весьма успешно занимался В. Гошовский².

В целом, как нам представляется, свадебный церемониал вместе с сопровождающими его песнями, при всем их типологическом сходстве, необходимо изучать с учетом локального своеобразия и неповторимости песенных систем. Даже в зоне белорусско-польского пограничья свадебные песни представлены большим числом местных тра-

¹ *Komorovský Ján. Tradičná svadba u Slovanov. Bratislava, 1976.*

² *Гошовский Владимир. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. Москва, 1971. С. 13.*

дий и характерных для них комплексов типовых напевов. Одни из них полностью вписываются в западную или северо-белорусскую музыкальные традиции, даже в случае, когда в их поэтические тексты вмонтированы очевидные польскоязычные вкрапления. Другие несут в себе очевидный «след» польской свадебной песенности и в напеве и в поэтических текстах – снова-таки независимо от преобладающей вербальной языковой компоненты. Заимствования и стилистические замещения как старого, так и нового времени в этой традиции достаточно свободно включаются в свадебный песенный контекст, порой полностью или частично замещая традицию (*нотный пример № 3*). Записанный и транскрибированный нами песенный материал по обе стороны современной белорусско-польской административно-государственной границы способствует выявлению черт общности, а вместе с тем высвечивает ряд локальных и этнических различий в народной свадебной музыке белорусов и поляков.

В культурах, сохранивших в свадьбе и обрядовые песни, и ритуальные причитания, песни, как правило, исполняются группой женщин, повествование в них ведется от третьего лица. Плач, за редкими исключениями (групповой свадебный причет Русского Севера), являет собой повествование от первого лица и исполняется соло. Стилиевые особенности песенных свадебных голошений выявляют их причетную сущность: мелодическая линия формируется путем повторения одной, преимущественно узкообъемной мелоинтонации в нисходящем мелодическом движении, многократно «обрушивающейся» в направлении нижнего опорного тона. Для свадебного плача многих славянских регионов характерны высокая тесситура, обязательный регистровый перепад, тембровая напряженность, вздрагивания голоса, высотная неопределенность отдельных звуков (Б. Ефименкова, А. Банин, Т. Варфоломеева и др.). Интонационно оформленная песенная структура, близкая свадебному плачу и только посредством него объяснимая (в восточно-мазурской традиции – в эпизоде дважды повторенного начального стиха четырехстиховой мелострофы) характеризуется скольльзящим, глиссандированным переходом голоса к завершающей очередную фазу интонационного продвижения опорной ступени (*нотный пример № 4*). Основная масса свадебных причитаний звучит у финно-угорских (прибалтийско-финских и волжско-финских), балтских, восточно-славянских этносов в начальных эпизодах свадебного церемониала. Таковы причетные свадебные напевы, свадебные причитания северо-белорусской свадьбы, так называемые «драматически» окрашенные, напоминающие интонации голошений, типовые

напевы центрально-белорусской, полесской белорусской, украинской свадьбы, о чем пишут исследователи свадебной традиции (З. Можейко, А. Иваницкий и другие авторы). Есть они и в имеющихся в нашем распоряжении свадебно-плачевых западнославянских польских песенных образцах, функционирующих преимущественно в течение первой половины свадьбы, до переезда невесты в дом жениха. К ним относятся: “dziwok wieczór” с обрядом плетения венка в день, предшествующий свадьбе, или, в упрощенном варианте, – утром в день свадьбы – моменты одаривания, благословления невесты, прощания ее с родными перед отъездом в дом мужа. Отметим, что наличие плачевой семантики в напевах белостоцких мазуров, как и само существование подобных свадебных напевов, генетически родственных похоронным и свадебным причитаниям соседних народов, никто из известных нам исследователей прежде не замечал. Свадебный плач как явление зафиксирован в наших материалах большим числом мотивов в развертывании сюжетов песен, этнографическим осознанием самого факта, что молодая на свадьбе плачет – но уже в чисто бытовом плане – в доме родителей, даже в костеле. Сравнительное изучение причитаний (плачей) в фольклоре западных, восточных и южных славян показало, что этот жанр, пришедший в упадок у западных славян по крайней мере еще в XIX в.³, у славян восточных остается важнейшей точкой отсчета в традиционной культуре. При этом устойчивые композиционные характеристики их остаются неизменными в разных зонах балто-славянского и финно-угорского миров.

Состязания в находчивости, смекалке двух родов – молодого и молодой – естественным образом должны были поддерживаться семантически иной – яркой, пружинистой мелодией. Свадебный напев, свадебный «голос» подобного рода нередко воплощает в себе одну из модификаций полиморфного славянского пятисложника (И. Земцовский). Эта структура может быть представлена в любом из трех свадебных типовых напевов мазуров Белосточкины:

1) со слоговой музыкально-ритмической формой (5+3), называемой исследователями «свадебной» (К. Квитка, Т. Варфоломеева), хотя она в той же мере купальская, весенняя, осенняя, крестинная. Ее модификации в польской и пограничной белорусской свадьбе характеризуются весьма расширенной строфической формой, свободой, прихотливой изысканностью в интерпретации заданной ритми-

³ *Komorovský Ján. K problémom historickej poetiky ľudových žalospevov u východných a južných Slovanov // Slovensky narodopis. Bratislava, 1971. S. 43-56.*

ческой структуры, усложнениями, различного рода затягиваниями (в том числе, превращающими, к примеру, шести временное мелостишие в стабильно семи временное, пяти- в шестивременное), распевами, дроблением в рамках мелодического типа и с превышением его возможностей: $5+(5+3)$ (*нотный пример № 5* с характерным для данного музыкального диалекта замещением пятислоговой группы четырехсложником и распевом – как знак польского влияния – второго и предполагаемой лигатуры на третьей длительности ритмоформулы); $(5+5)+(5+3)2+5$ (*нотный пример № 6*); $(5+3)2+7+(5+4)$ (*нотный пример № 7*); $(5+5)+(5+5+3)$ (*нотный пример № 8*);

2) $(5+2)$, а также раскрепощенные, тирадного типа версии данной ритмоформулы: $(5+5+7)2$ (*нотный пример № 9*); $(5+5)+(7+7)$ (*нотные примеры № 1, 10*), известные также в родинах, осенних и некоторых других песенных жанрах. Своеобразие типовых свадебных польских напевов изучаемого пограничья связано с нехарактерным для других музыкальных диалектов продлением в распеве четвертого (иногда второго) слога семисложника, а не только завершающих третье мелостишие шестого и седьмого;

3) т. н. «колядковая» (в равной мере весенняя, осенняя, родинная) ритмоструктура $(5+5)2$, $(5+5)3$ с разными, как и в предшествующих типовых напевах, способами строфической компоновки и свободными слогоритмическими и мелодическими перевоплощениями заданной формы, в том числе – с увеличением вдвое продолжительности второй и третьей ритмических единиц в заключительном третьем проведении исходной формулы (*нотный пример № 10*), свидетельствующем о «перетекании» ее в иные свадебные слогоритмические типы – в данном случае во второй; (*нотный пример № 11* представляет собой микст третьего и первого слогоритмического типов). Данная в высшей степени распространенная в польской традиционной культуре слогоритмическая структура, распетая в интонационном обличье уже не формульного, но лирического плана, становится базовой для свадебной лирики западно-белорусской традиции, функционирующей здесь в качестве свадебной ритуальной песни (*нотный пример № 10*)⁴. Характерной чертой песен этой группы становится происходящее прямо внутри мелострофы замещение дважды повторенного короткого пятислогового формульного напева в зачине расширенным, суммирующим этот начальный формульный материал заключительным разделом, не-

⁴ Варфаламеева Тамара. Песні Беларускага Панямоння. Мінск, 1998. С. 19.

делимым в интонационном плане и размывающим с помощью дробления первый формульный заключительный каданс: 5+5+(6+5) (*нотный пример № 13*). Широко представленные в польской традиционной культуре ритмические и строфические версии этого типа становятся определяющими для польской свадьбы: 5+(4+4)+5 или (5+5)2+(6+6)+5 (*нотный пример № 4*); «дольник» на базе дробления пятислогового формы шестислоговым стихом; распев пяти-сложника в четырехдольном и трехдольном метрах – столь характерные для польской культуры танцевального плана «прочтения» пятислогового стиха. Вовлеченность данной ритмоструктуры в свадебную песенность изучаемого пограничья явно недооценивается исследователями. Именно эта свадебная слоگو-ритмическая форма чаще других бывает соотнесенной с так называемой «праздничной» интонацией, впервые терминологически и сущностно обозначенной в качестве характерной для белорусской традиционной культуры Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд⁵.

Свадебные напевы с музыкально-ритмической стиховой формой 1111 112 и в польской, и в белорусской традиции, как правило, имеют стабильно расширенную слогоритмическую структуру. Сугубо польскую, в том числе повсеместно распространенную у белорусов пограничья свадебную песенность данного структурного типа представляет расширенная многочисленными повторами стихов и полустихий усложненная песенная строфа ААВВаа – узнаваемая в данном пограничьи, своеобразным образом орнаментированная и в области формы и в сфере слоговой ритмики, структурированная в сугубо «польском ключе». Для песен, представляющих этот класс свадебных напевов, характерно стабильное для данной локальной традиции дробление надвое второй, пятой, шестой и седьмой счетных единиц в дважды повторенном начальном мелостишии А. В срединном разделе В происходит смена основной счетной единицы, отчего возникает ощущение ускоренного равномерного, связанного с танцевальностью, движения. В заключительном разделе аа вместо двухмотивного мелостишия остается одномотивное, содержащее лишь заключительный интонационный материал⁶. В других случаях расширение слогоритмической формы строится путем дробления двух первых и последней музыкально-

⁵ Эвальд Зинаида. Песни белорусского Полесья / Под редакцией Е. В. Гиппиуса. Составление и текстологическая подготовка к печати З. Я. Можейко. Москва, 1979.

⁶ Варфаламеева Т. Указ. раб. С. 143-148.

ритмических единиц в первом полустипии, а также первых двух или одной первой единицы – во втором: $7+3^7$, что внешне сближает данную, самостоятельную в других традициях песенную форму с ранее обозначенной семислоговой (*нотный пример № 15*).

Немного отдельно стоит пятый напев свадьбы изучаемой локальной традиции: $(4+4)2+6$ – т. н. коломыйковая форма, широко представленная также в свадебных песнях всего западноукраинского массива (Ф. Колесса, О. Правдюк). Ее функциональное предназначение, забытое у мазуров, связано с исполнением ритуального кругового танца вокруг свадебного стола, свадебного поезда, дома.

К той же группе песен-приплясов относим свадебные припевки полечного и оберкового типа. Но этот пласт свадебных песен, если отталкиваться от их музыкальной компоненты, представляется необрядовым, танцевально-бытовым по своей функциональной нагрузке.

Каждый из обозначенных напевов западнославянской традиции выступает в качестве ведущего и в восточнославянских свадебных ритуалах. Это комплекс типовых структур различного функционального предназначения, в целом известный и по восточно-славянским свадебным материалам. Эти типологически значимые формы могут быть представлены в польской традиции, к примеру, в известной терцовой с субквартой ладовой структуре. При этом эти напевы всегда в значительной мере сглажены в плане суггестии, в высшей степени свойственной белорусским певицам-мастерам. В них спокойно, без фантазии и изобретательности, последовательно, без пропуска ступеней: вверх-вниз – повторяются тоны терцового амбитуса. Такова, например, свадебная песня со структурой $(5+5)2$, сохраняющая неизменной каноническую пятисловую ритмическую форму – с характерным для польской этнической культуры продлением четвертой слогоритмической единицы мелодической формулы: 11121^8 (*нотный пример № 2*).

Фиксируя важные в плане настоящей работы моменты белостоцко-мазурского своеобразия, отметим ладово-мелодический строй «плачевых» и иных свадебных напевов с секундовой переменностью II-I, широко представленной также в литовском, западно-белорусском и западноукраинском календарно-обрядовом и свадебном материале и являющей собой главный стержень мелодического продвижения напевов.

⁷ Эвальд З. Указ. раб.; Варфаламеева Т. Указ. раб.

⁸ Варфаламеева Т. Указ. раб.

В равной мере характеризуют местную традицию напевы мало терцового строя с переменностью II-I-III-I, расширяющиеся в своем звуковом объеме в последующих мелостиших строфы до квартовых опеваний терцового тона (c-d-f-e), а затем вновь сжимающихся до начальной интонации малотерцового лада.

Ведущими для начального двух- трехфазного мелостиха двухстиховой свадебной строфы становятся интонации: II-V-IV; V-II-IV-V; I-V-V-II-IV-V-II. Завершающее, второе мелостишие мазурско-белостощкого свадебного строфического напева характеризуется ходами: V-II-I; VI-V-I; II-IV-VI-V-I; I -II-IV-II-I. Текстовой трехфазной стиховой форме *АБв* соответствует стиховая музыкальная композиция *АВс* с вопросо-ответным тяготением заключающих стихи кадансов. Двухчастная мелостиховая форма четырехстиховой строфы может иметь вид *Ав(2)СС'*. Для пятислоговой (колядковой) свадебной формы характерен терцовый лад с субквартой, в том числе лад с модуляцией в субквартовую сферу, а в исторически более поздних формах – со значительным интонационным развитием субквартовой сферы.

Характерными для мазурских (польских) свадебных, сугубо ритуальных обрядовых напевов пограничья (к примеру, представляющих традиционную культуру д. Калинувка-Крулевска, гмина Ясенувка) становятся также развернутые ладовые песенные формы. Отправной, ключевой формообразующий их момент – знакомая по множеству обрядовых напевов плачевого генезиса (в том числе – свадебным) большетерцовая интонация I-III-II с модуляцией: II-I или в противоположном движении: I-II (*нотные примеры №№ 12, 1*). Ладовая модуляция реализует себя в перемене заключительного тона, завершающего смежные полустижия или, чаще – мелостишиха, а также в смене характера сложившихся ранее горизонтальных мелодических тяготений. Развивающие тоновые тяготения моменты формы, связанные с подключением субтерцового, а затем и субквартового тонов, принимающих на себя функции новых главных опорных тонов с окружающими их собственными рядами опевающих ступеней, заметно обновляют ее. Таким образом, к становлению напева по очереди подключаются две следующих трихордовых микроинтонации: I-II-3 и I-II-3-2 (*нотный пример № 4*).

Каждый из нижних опорных тонов, определяющих сущность главенствующей, отмеченной выше, секундовой переменности, существует в некотором тоновом пространстве – каждый в пределах амбигуса собственной квинтовой рамки, расположенной вверх от своих

исходных нижних опорных тонов. Для первой группы организованных таким образом звуков этот квинтовый базис формируется составляющими ангемитонный тетраорд в квинте тонами: *fis-e-d-h*. Этот интонационный модуль характеризует собой целый комплекс обрядовых белорусских напевов – весенних, крестинных и других. Главенствующая в качестве нижней мелодической опоры песен второй группы, конечная в строфическом напеве новая I ступень суммарного звукоряда заявляет о себе как о главном, завершающем мелостиховой ряд опорном тоне во втором и четвертом мелостишиях. Ее собственную квинтовую рамку образуют последовательно расположенные мотивные ходы, составляющие уже иную, но снова-таки – ангемитонной природы, двух регистровую микроструктуру: IV-V, II-I (*d-e-h-a*). Завершающий очередное мелостишие польского свадебного напева мотивный ход: 2-I (арабской цифрой обозначаем проходящий малосекундовый – субсекундовый ход к нижнему опорному тону) еще более основательно закрепляет главенство модуляционно-го конечного тона в целостном напеве и, казалось бы, нарушает выверенную традицией ангемитонность двухрегистровой микроструктуры. Подобная ладовая форма характерна, к примеру, для ряда похоронных, а также свадебных и рекрутских плачей великолукско-россонско-городокско-невельской локальной традиции на белорусско-российском административном пограничье⁹. В равной мере эта плачевая в своем генезисе интонация пронизывает собой и обрядовые толочные напевы северо-запада Гомельской области.

Нижний опорный тон начальной группы тонов – II ступень суммарного звукоряда в обрамлении сопутствующих тонов (расположенных в направлении выстроенных от нее вверх интонационных мотивных продвижений по перемежающимся звукам квинтового тетраорда в квинте) в виде различных, меняющих порядок внутреннего следования коротких интонационных посылов, комбинаций с характерным, строго обязательным «отсутствием» в таком квинтовом по объему крайних ступеней лада второй ступени – «правит бал в первом» и третьем мелостишиях. Ведущий интонационный оборот, постоянно привлекающий к себе внимание слуха и фиксируемый им, связан с расположенными в разном порядке интонациями меняющи-

⁹ *Тавлай Галина*. Плачевая формула в творчестве М. П. Мусоргского в контексте традиционной музыки славян // М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: Сб. ст. и матер. Международной научной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского. Санкт-Петербург. Великие Луки. 2015. С. 47-57.

хся по своему составу трихордовых последований. Наиболее часто встречающийся ход, прослаивающий напев, трихордовое звено: fis-e-h. Этот интонационный модуль представлен в традиционной белорусской культуре громадным числом обрядовых напевов плачeveго генезиса, реализующих мелодико-интонационную форму в терцово-секундовом строе с субквартой. В модуляционных разделах строфы их свободными, но родственными порождениями становятся трихордово-квартовые интонации: h-d-e, e-h-a.

В четырехстиховой строфе каждый из отмеченных мелостиховых рядов со строго определенными, завершающими мелостишия, конечными тонами появляется на протяжении четырехстиховой строфы дважды. Таким образом, возникают две параллельные, следующие по отношению друг к другу в нисходящем движении, ограниченные каждая собственной квинтовой рамкой мелодические структуры, заполненные собственным интонационным мотивным материалом с характерными, видоизменяющимися в ходе становления мелострофа и угадываемыми слухом в качестве неких поворотных моментов в интонационном становлении, ходами-зернами. Противопоставление, конфликт кроется в самих ладово-мелодических заменах. Здесь возникает эффект непредсказуемости, ладово-мелодической усложненности. В других белорусских регионах конструкция типового свадебного напева обусловлена большей устойчивостью и однородностью ладового и ритмического строя, полной неизменностью и единообразием краткой интонационной формулы, прослаивающий стиховой или строфический типовой напев.

Качеством ритмического своеобразия польских белостоцких напевов является орнаментальность, ритмическая вариантность со сменой ритмически продленного тона при повторе ритмоформулы на протяжении строфы, когда та или иная ритмическая фигура, как правило, вообще не повторяется дважды одинаково. К примеру, широко известная обрядовая структура (5+3) даже в границах одной строфы свадебной мазурской песни может менять свой ритмический облик: с 11112 121 – в начальном мелостиховом проведении – на 11122 211 и даже со сменой трехслогового сегмента на двуслоговой 11122 11 или шестислоговой 111122. Начальная форма может превратиться в два последовательно проводимых четырехслоговых сегмента: 1111 1211 – в последующих мелостишиях внутри одной строфы. Столь свободные трансформации бывают обусловлены слоговым строем и, соответственно, реагирующей на него музыкальной ритмикой. Связанные между собой в единое целое

компоненты стиховой и музыкальной формы могут изменяться как синхронно, так и асинхронно, быть проявлениями сугубо музыкального становления. При этом слуховое качество, связанное с опорой на некую «раскрепощенную» формульность, в восприятии напева сохраняется. Музыкальная структура не является здесь чем-то объективно данным, предпосланным заранее. Она перерождается в значительной степени в каждый конкретный момент.

В свадебных песенных структурах, закрепившись в начальных мелостиших строфической формы в каноническом своем виде: 11112 (2), в последующих мелостиших той же строфы структура (5+5)+(5+3) преобразуется в бесцезурный заключительный стиховой ряд усеченного вида. В результате вместо типового (5+3) имеем в реальности стабильную новую часть ритмической формы: (3+3): 112 121 (*нотный пример № 1*).

При сравнении с восточнославянским материалом слух фиксирует внимание еще и на таком качестве ритмической формы, как отсутствие заметной цезуры или продления конечного тона (финалиса), отделяющего одну строфу от последующей.

По сравнению с общебелорусским, укороченный местный сценарий свадебной драмы включает в себя: 1) обрядность сватания; 2) заручины с предварительной договоренностью о приданом; 3) при отсутствии коровайной обрядности развитый ритуал «девичьего вечера» с плетением венка для молодой и молодого, когда в обряде принимает участие жених (здесь важно рассмотрение ритуалов венкоплетения в целом как характерное для западных явлений славянской культуры: Буковина, Галичина, западные районы Хмельницкой области в Украине, центральные и западные районы Белорусского Полесья, северо-западные области России – Новгородчина); 4) обрядность выкупа молодой, дарения и благодарения минимизирована (действие происходит в доме молодой); 5) обряд покрывания невесты представлен весьма скромной заменой венка чепцом; 6) отъезд молодой из дома родителей (или прямо из костела) в дом молодого также в достаточной степени незаметно представлен свадебной песенной традицией. Обрядность в доме молодого, встреча молодых родителями (матерью-свекровью) и дружиной рода жениха не сохранилась. Нет также обрядов отправления молодых в «комору» – на свадебную постель, приезда представителей рода невесты на следующее утро («пярэзвы») в гости к молодым; 7) песни свадебного застолья, сохранившие все структурные параметры свадебной лирики, имеющей отношение к заключительной фазе обряда, сохранены на

Белосточчине в достаточно полном объеме. Здесь они выполняют функцию собственно свадебных песен.

Дух старой польской свадьбы позволяет воссоздать один из ярких, красочных, этнографически выверенных и достаточно полных локальных вариантов, записанных в ходе непосредственных наблюдений великим польским собирателем, исследователем традиционной музыки Оскаром Кольбергом в середине XIX века в регионе Куявы¹⁰ с последующими, уже нашими собственными, комментариями.

«Во время *заручин* (*rząkawin*), проходивших по обычаю после Нового года, Старостина (свадьбу ведут Староста и Старостина) соединяет руки влюбленных, дает им два кольца с двумя венками и красной лентой, распевая предназначенную для этого момента песню. Под конец января во время общей вечеринки *в воскресный день в дом родителей молодой* сходятся свахи и дружки для *витья венка или свадебной розги* (*ro 'zgu*)».

Комментарий 1. Совершенно необычным образом эта свадебная ветвь, свадебная розга стыкуется с весенним обрядом *рогульки*: *рогулька* – тоже ветвь, голая еще по весне рогатина, молодой весенний побег, из которого вскоре должна вырасти зеленая цветущая ветвь, деревце – главный растительный символ земледельцев, циклически умирающий зимой и оживающий весной. В некоторых традициях образ *Рогульки* антропоморфен, ее воплощением становится находящаяся в центре хоровода юная девушка-*Рогулька* (нам приходилось наблюдать и записывать с помощью видеоаппаратуры такой вариант весеннего обряда в Малоритском районе Брестской области). Некоторые поздневесенние и раннелетние обряды – в частности, *Купалье*, имеют множество сходжений со свадебной традицией в этнографическом и песенном планах. Они включают в себя некогда предшествующие и замещающие свадьбу обряды выбора пары, служили основой для возникновения в будущем свадебного церемониала. Это взаимная заменяемость проявляется и в должной раскрыться, покрыться вскоре листвой и преображающейся на глазах весенней ветви (*розги*). Очевидна ее символическая замена образом девушки-невесты, превращающейся в замужнюю женщину-мать, обретающую новый социальный статус. Видим в этом элемент *магии по сходству*, символическое взаимное равенство в воздействии одного объекта обрядовости на другой.

«На столе в большом количестве должна была стоять водка. После завершения работы по плетению венка или розги молодежь собирается на танец. *Танцуют при розге, которую одна из девушек-друхн (подруг) держит в руках. Их танцам подыгрывает скрипач.* Наконец, скрипач отходит в сторону, чтобы проводить свадебную

¹⁰ Lud. Jego zwyczaj, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Przedstawił Oskar Kolberg. Seria III. Kujawy. Warszawa, 1867. S. 23-42.

Старостину на *расплетины*. При расплетании косы молодой панны поют. Затем *поют специальную песню молодой на добраночь*».

Комментарий 2. *Отметим совершенно непривычный ход этнографических свадебных событий в сравнении с белорусской свадьбой. Расплетание косы молодой необычным для белорусской традиции образом происходит в тот же вечер, что и плетение венка. Песню на добрую ночь поют одной молодой, а на – уже в следующий свадебный – день обоим брачующимся. Сами песенные сюжеты не разделены, не обособлены в соответствии с каждым центральным на данный момент обрядовым действием, сконцентрированы в развертывании сюжета одной, специально посвященной этому моменту обрядовой песне, как это свойственно белорусской традиции. Для польской традиции характерны один-два сборных обрядовых песенных сюжета, различающиеся в разных локальных традициях и распеваемые на типовой обрядовой свадебный напев. Количество обрядовых свадебных польских песен гораздо меньшее, и обрядовые действия, в них преломленные, обычно спрессованы, сведены к одной-двум обрядовым свадебным песням. Этим они в значительной степени отличаются от белорусского материала. Выразительные музыкальные средства, организующие типовых напевов польской свадьбы, их структурные характеристики: слога-ритмическая типология, интонационное своеобразие, семантическая направленность – остаются узнаваемыми в кругу соседствующих славянских миров.*

«В понедельник хата отца молодой наполняется сельской дружиной. Все одеты в праздничные одежды. Суконные голубые платья подбиты мехом белого барашка, на головах – белые или цветные платки, обвязанные поверх шапки. Один конец платка свободно свисает на плечи. Хозяева в колушках с фантазийно завязанными на шее новыми разных цветов лентами. Лица светятся веселостью, речь соединяется с пением, а временами отзывается еще и музыкой скрипки, наполняющей избу. В печи потрескивает огонь. Печь обставлена меньшими и большими горшками с принесенной самими гостями едой («збераниной»). Между сидящими на лавках и у простого стола расставлены куски разрезанных блинов, сыра, колбасы. Ходит по кругу вдоль стола одна рюмочка, переплетаясь с громкими разговорами».

«Сбоку в углу избы стоят небольшими стайками девушки, они тихо шутят, хихикают. Сваха (Старостина) ходит по центру избы, подходя то к печи, то к гостевому столу с новыми кусками сыра, блинов, колбасы, то к *коморе*, в которой несколько женщин заняты *одеванием молодой*. Отец молодой крутится во дворе около воза, а парубки – около коней, стоящих привязанными к забору. Стоящие на углу избы девушки ведут pannu-млоду, просят ее поспешить. Сообщают о прибытии пана-млодэго, который просит дружантов помочь отцу молодой смазать воз. Парубки движутся со двора к избе, где панство-молодые с плачем, наклонившись почти ниже колен, испрашивают благословения, обнимая без разбора пола и возраста всех

собравшихся. Как только молодую выведут из коморы, друхны, которым вторят скрипки и басы, начинают пение. А если у панны молодой нет кого-то из родителей, поют сиротское веселье.

Панна млада продвигается к матери и отцу и, прижимаясь к их ногам, *от плача не может вымолвить ни слова*. Опустив голову, убрannую в разноцветные кокарды, спадающие на плечи и соединяющиеся с расчесанными при расплетении косы с вечера светлыми волосами. На шее у нее нитки бус, она одета в бархатный корсет, юбку в фалдах. Молодой, смуглый и резкий, держит в руках шапку, то и дело поправляя воткнутый в нее маленький веночек из руты. Староста произносит церемониальную свадебную речь: «Среди уважаемых людей стою, думаю и говорю, чтобы вы уважали, любили друг друга до гробовой доски, чтобы дары, которые Вам Бог дает, с учтивостью и боязнью того единого Бога, который на всех нас смотрит, хранили».

По окончании речи все выбираются в костел. *Друхны снова запевают песню. В ней звенит отзвук танцевальной мелодии оберка, вытягиваемой скрипачом, который идет первым. Он выходит на двор, за ним следует все свадебное шествие.* Дружбанты подходят каждый к своему коню, а оставшиеся помещаются на санях, которых стоит семь (потому что свадьба богатая). В сани напиханы женщины, музыка. Поочередно сани покидают подворье. Тут свадьба наполняет целую деревню. Каждый поет, как пьяный. Скрипач пилит «от уха» на своей скрипке, басэтя шарует смычком, а девахи поют как можно громче и по нескольку раз. Целую эту ватагу сопровождают галопирующие под дружбантами кони и лающие псы, если сани проезжают мимо чьей-то избы.

Сам только пан-молодой ведет себя степенно – обычай не позволяет ему вести себя в этот день так, как ведут себя дерзкие дружбанты. Вместо батожка он держит в руках *вербный прут* – таков обычай. Он не поет, не покрививает.

Несколько десятков крестьянских детей, девушек и старших женщин устраивают что-то в виде *круга*. Дружбанты доезжают до воза, занятого музыкантами, потряхивая руками и головой, припевают и снова бегут между другими возами, на которых сидят друхны и все время поют, повторяя прощальную песнь. Молодой и молодая снова обходят ряд, низко прижимаясь к ногам, тем самым сердечно благодаря всех, кто стоял на пороге, кто благословлял их и одаривал. После этой церемонии усаживаются снова в сани и подъезжают к костелу.

Когда встречается по дороге мост, поют: «А не гнишь, калиновый мосте, Проезжает тут сейчас моя свадьба». Когда уже остановились

перед костелом, скрипач играет идущим парами гостям род марша. По выходе из костела, дружбанты поют: «Ой, домой, Касюню, домой». Возвращаются тем же самым порядком – с шумом и треском. Дружбанты увиваются между саями, на которых сидят друхны и старосты, выпивают. Когда кони станут перед какими-нибудь воротами по дороге, старший дружбант, чтобы их отворить, высаживает всех, распрягает коней, *потряхивая над играющим скрипачом свадебной розгой.*

Скрипач играет и перед входом в корчму, на подъезде к ней. Именно там начинается забава после службы в костеле, чтобы не мешать родителям панны-млодой готовить обед для гостей. Перед входом в корчму гостей начинают угощать водкой, танцевать, петь. Возвращаясь из корчмы, поют хором и обязательно при скрипке.

Тем временем в хате занимаются приготовлением к утренним событиям. Назавтра утром, во вторник целая ватага с музыкой собирается в избе родителей млодой на обед. Молодых усаживают на переднее место сразу за входом. А потом каждый садится, как может – за столом или под столом. Как только первое блюдо съедено, друхны начинают петь, обращаются к скрипачу, чтобы играл. Тотчас дударь (волынщик) вторит скрипке низким голосом. На стол ставят мясо, флаки, в стопках и банках соль, а гости под нескончаемые шутки едят, подпевая на ту самую мелодию. Во время обеда раздадут пиво и поют за здравие старшего старосты, старшей старостины, дружбантов и друхн, используя для каждого специальную песню. Когда музыкант заиграет *оберек*, староста берет за талию кухарку, встает с нею в первую пару и начинает танцы.

Вскоре все сообщество перемещается во двор, где справляют *очепины* панны млодэй. В избранной для очепин избе, к которой собираются жители деревни, под окно усаживают музыканта, другие садятся на лавки и, подстроив скрипки, начинают играть оберки. Танцы начались. *Парубки один за другим, инуром, держась за бока, обходят несколько раз кругом место, предназначенное для танцев. Каждый ищет свою девушку и берет ее до того, как панмлоды, вытащив панну-млодую из группы друхн, вошел уже с ней смело в круг, топнул ногой и, ставши при скрипаче, запел.*

Комментарий 3. *Начиня с этого момента свадьбы, все танцы, все театрализованные традиционные обрядовые сценки происходят внутри круга-хоровода, образуемого всеми группами участников разного возраста: молодых, ровесников брачующихся – дружбантов, друхн, и родственников родителей молодых, представителей старшей возрастной категории – главного старосты, групп старост и старостин. Хороводная обрядовая форма главенствует в польской свадебной песне, определяя своеобразие ее композиционной*

формы, ее типовые слога-ритмические структуры, сам ее дух с ведущей ролью хореографического танцевального начала. Так проводятся оцепины, одаривание, приход ряженных, кража невесты со сценой подставной невесты. Поется множество песен на мелодии бесчисленных оберков – характерных польских танцевальных мелодий. Таким образом, проходит и обряд оцепин – главный для свадьбы момент перемены девичьего головного убора на женский.

«Старшие в это время угощаются табачком или принесенными им блинами, водкой и пивом. В середине комнаты сидит за столом старший дружбант и караулит панну-млоду, чтобы усадить ее к себе на колени, несколько раз сознательно давая ей возможность вырваться и убежать на очередной танец. Каждый танец молодой с одной из друхн – своеобразное прощание с подругами и собственным девичеством. По окончании танца панна-млода вместе с очередной подругой убегают к двери, стремясь уберечь молодую от наступления момента неминуемой обрядовой утраты венка. В конце концов, к удерживаемой девушке придвигаются все друхны, старостины, обступают ее кругом, снимают кокарду – украшенный лентами головной убор, а вместо него надевают чепец – головной убор замужней женщины. Этот обрядовый момент сопровождается специальной свадебной ритуальной песней о надевании чепца панне-млодой.

Специальной песней взывают и о необходимости одарить молодую: на специальную тарелку сыплются рубли, серебряные монеты и более мелкие деньги. Девушки раздвигают свои сомкнутые ряды, музыкант начинает играть более охотно, а старшая старостина, танцуя с панной-млодой, поет. Затем все друхны и старостины, взявшись за руки, окружают хороводом танцующую пару и, шагая раз направо, другой – налево, поют. Молодая уже в чепце танцует, сменяя старостин. Приглашая каждую из них на танец, она низко – почти до земли склоняет голову. Ей стыдно поднять глаза на людей, потому что она уже в новом головном уборе. Каждая из старостин поклоном головы благодарит молодую за танец. Этот обрядовый момент означает символический переход молодой в группу замужних женщин.

Круг девушек и старостин размыкается, выходит старший староста и с криком: «Ха! Ха!» начинает танец с молодой в кругу.

Тотчас появляется один из дружбантов с мешком, наполненным битыми горшками. Его сопровождают другие дружбанты, старосты, сам пан-млоды. Начинается сценка, изображающая еврея-продавца и покупателей. Предмет торга – сама невеста».

Комментарий 4. Сценка прихода ряженных очень понятна и близка иноэтническими универсальными традициями ряженья как части понятной всем народной смеховой культуры. Неспроста здесь фигурируют иноземцы – чу-

жие люди. Мешок с черепками – универсальный знак смерти и возрождения, атрибут гостей-пришельцев из иного мира.

«А посмотрите-ка, панове-соседи, – начинает торг староста, продолжая танцевать с панной-млодой, – какая это скотинка – и не ленива и для упряжки годная». «Ну, – оживляется ряженный, изображающий еврея и побрякивает черепками, – соглашайтесь, денег хватит. Сейчас заплатите все до гроша и выпьем!» «Но сколько же денег нужно вывалить? Следует хорошо осмотреться, чтобы тебя не обманули. Может, и яловица эта легава и бодлива?» «Да что вы тут судите-рядите, у нее даже рогов нет!» «А почему Пан Бог не дал ей рогов? – продолжает ряженный в еврея, – Разве виноват кто, что у яловицы они еще не выросли? Но такая всегда лучше, потому что не будет бодаться. Слушайте, хозяева, соглашайтесь. Я до згоды (согласия), как рыба до воды. Но все нужно записать документально. Скажите так, для учтивости: а она не пуглива?» «Мои соседи, – отвечает староста, – для чужого пуглива, но для своего – это сушая овечка!» «Но ведь это какое-то страшно понурое животное – повсюду поглядывает из-под лба». «А, может, не смелая с людьми – как купите, всегда будет убежать из дому?» «Но зачем вам терять ее, если вы не покупаете, а только ругаете?!» «Иди ты, шахраю (обманщик), – отвечают сразу несколько участников торга и начинают трясти и шарпать мешок с черепками. – Для тебя – только бы обмануть кого!». «Ай, вай! Мои деньги! Разбойники, гвалт! Для чего так шарпать? На глазок, мои соседи, хорошая ваша скотинка! Но, может быть, дадите уступку? Ей, мои соседи, я не обманщик!».

Староста, сделав пару оборотов танца в кругу с молодой, отдает ее молодому. Церемониал этих повторов продолжается до третьего раза с теми же самыми пробами и разного рода замечаниями. Наконец, в четвертый раз молодая танцует с молодым уже целый танец. Сам молодой стоит перед скрипачом и поет.

Тем временем из хоровода выбегает одна из друхн. Голова ее покрыта платком так, что все лицо заслонено. И в момент, когда молодой занят пением, молодая, тоже заслоненная, скрывается между свадебными гостями».

Комментарий 5. Обряд с «подставной» невестой, подменой невесты происходит снова в хороводе, в ходе танцев. Только после этого обрядового действия молодой наконец-то получает свою избранницу. Молодой, пропев песню, берет стоящую перед ним чужую девушку в танец. Все в хороводе смеются, понимая, что его обманули. Заместительница молодой вешается ему на шею, как пиявка. Целует, прижимается к нему. Между тем повсюду веселятся и, отцепившись от молодого, верная своей роли девушка одаривает поцелуями уже не только молодого, но и дружбантов, и старост. Тогда только молодой хватает заслоненную платком молодую и

идет с нею на танец. Громада (все собравшиеся на свадьбу) возвращается со двора домой с пением ритуальной свадебной песни «Ой, хмелю мой, хмелю». Становится еще веселей, когда мать не хочет отпускать от себя свою дочь. Наконец, дружны поют, когда молодые собираются на «пиеносины» – переезд, перемещение («перенос») молодой в дом молодого.

Напевы, демонстрирующие связи с польской культурой, кроме относящихся к ныне пограничным ареалам государственных образований двух названных этносов, значимы также для радимичского, нынешнего восточно-белорусского ареала – прежде всего Могилевщины, имеющей давние этно-племенные связи с полянами, одной из наиболее значимых этнообразующих польских групп.

Даже столь важные свадебные ритуалы и относящиеся к ним песенные сюжеты, запечатлевающие, к примеру, такие кульминационные обрядовые точки как обряд раздела приданого с братьями, сестрами, а также другой, самостоятельный в других белорусских регионах обряд сиротской свадьбы с обязательным посещением молодой могил родителей, в белорусско-польском приграничном ареале объединяются в один ускоренный поэтический текст, который распевается на типовой напев местного происхождения: (4+6)+(3+6). Точку отсчета этого песенного напева следует искать в так называемом коломыйковом свадебном песенном типе. Обязательная примета этого распева – стабильное дробление основных счетных единиц ритмоформулы надвое и очевидная склонность к вариантным преобразованиям даже общетиповых мелодико-ритмических характеристик (снова проявление мобильности в рамках избранного гомологического ряда). Таковы четырех- или трехдольные зачины с неизменным, но по-разному распетым шестислоговым стихом: 111122 (Зяленая рута) – в первой половине четырехстиховой строфы и 111111 – во второй ее половине, припадающей на третий и четвертый стиховые ряды. Именно здесь наблюдается одинаковое общетиповое ускоренное движение с переменной временного параметра слоговой счетной единицы («Зяленая рута Па падвору сцелецца, Маладая Вера Сваім браточкам дзеліцца»). Подобного рода типовые формы характеризуются мощными связями со стихией движения – в широком смысле этого слова – и польского народного танца, в частности. Для многих напевов свадьбы основой становятся танцевальные польские мелодии.

Непревзойденную характеристику польских танцев, польской народной музыки дает в работе 1949 года Вячеслав Пасхалов¹¹ (первый ее вариант увидел свет в журнале «Музыкальный современник» в 1916 г.). Приводим отдельные очень яркие характеристики из этого издания (см. в конце *примечание 1*).

В полной мере и сегодня во весь голос звучит по «польскую сторону» границы богатейшая свадебная песенность, весьма хорошо сохранившаяся. Заметим, что по «белорусскую сторону» пограничья с отысканием формульных напевов белорусской свадьбы возникают более, чем серьезные проблемы. Однако те приуроченные к свадебному обряду песни, которые столь разительным образом отличаются от формульных напевов свадьбы других белорусских регионов, имеют здесь точкой отсчета традицию поздней лиризованной свадебной традиции проживающих в пограничных районах Польши белорусов и собственно – поляков. Наряду со свадебной песенной лирикой, знаком польской свадебной песни становится сложно-составная структура песенной строфы, в срединных разделах которой запечатлено мощное единение песни с кинетикой многочисленных свадебных круговых ритуальных шествий – с четырех- и шести дольной ритмикой, нередко переходящих в танец. В северных территориях проживания белорусов Польши нами зафиксирован факт буквального смещения весеннего обрядового формульного типа с базовой слоговой ритмической структурой (5+2) и его разновидностями, широко представленными в традиционной культуре южных районов Белосточчины, в область свадебной песенной традиции. Все сюжеты свадьбы и весны оказываются в данном случае тождественными друг другу.

Историко-географическая целостность того или иного культурно-языкового массива складывается на протяжении веков и выявляется в различных этнокультурных системах. Одна из наиболее значимых, часто недооцениваемых по степени своей доказательности и важности – система раннетрадиционных напевов, обрядово-календарных и индивидуального жизненного цикла. Существовая как система жанров, специфическая и неделимая для данного ареала, она предполагает, что ее части, компоненты (группы компонентов) характеризуются достаточной автономностью. Напевы одних календарных и индивидуальных жизненных циклов обладают более обширной, другие –

¹¹ Пасхалов Вячеслав. Шопен и польская народная музыка. Ленинград – Москва, 1949. С. 7-28.

более узкой территориальной стилевой спецификой. В этом видятся следы сложных историко-этнических процессов, аргументация для постулирования и доказательств характера подобных движений.

В драматургии свадьбы восточных, южных, западных славян определяющую роль играют типовые напевы. Здесь работает принцип «длительно существующей структуры» – “longissued structure” (F. Brodel) – общности, формирующиеся, сохраняющиеся на протяжении тысячелетий на основе экономического, социального, культурного единства. Ориентация на единичное государство, социально-общественный класс признается при этом исторически ущербной.

Примечание 1

«Увлечение пением, музыкой, а в особенности танцами, составляет коренное свойство народа мазовецкого – мазуров. В праздничные дни всегда можно заметить мужчин и женщин, которые ходят из деревни в деревню и поют подходящие к случаю песни или играют зазорные и веселые танцы «мазуры», – писал во второй половине XX века польский критик Юлиан Клячко. Польская песня неотделима от танца. Общеупотребительный в русскоязычной литературе термин «мазурка», присваиваемый польскому танцу «мазур», неточен. Большая часть польских танцев имеет изначально мужской род. Мазур означает: «житель Мазовии», Куяв – житель региона Куявии, танцующий свой излюбленный танец куявяк. Слово мазурка имеет галицийские корни и связана с произношением этого слова на французский лад как «мазурек»¹². «Многие композиторы имеют весьма неправильное представление о ритмических свойствах польских народных танцев, будучи уверены в том, что стоит только написать веселую мелодию в трехдольном размере, окрестить ее мазуром или оберком, как получишь титул национального композитора» (З. Носковский). К полонезу и мазуру примыкают куявяки и оберки – танцы с трехдольным размером. Краковяк резко от них отличается своей двухдольностью. Кроме этих танцев существовали и другие, часто заимствованные. К примеру, немецкий по происхождению вальс и украинский гопак.

Танцы у поляков существовали с незапамятных времен. **Древнейший из польских танцев – полонез – в старину назывался великим или пешим танцем, позднее – польским и, наконец – полонезом** (само это слово французское). Полонез деревенский имеет мало общего с известным по всей Европе пышным шляхетским полонезом. В раннюю эпоху бытования шляхетский полонез танцевали только солидные, закаленные в боях, мужчины. В более поздние времена в нем начали принимать участие и женщины, танцевавшие отдельно от мужчин отдельными парами. Наконец, мужчины стали танцевать в парах с женщинами. Шляхта и в мазур, и в полонез внесла помпезный элемент.

Как пишет автор исследования, увидевшего свет в Варшаве в 1860 году, К. Чэрнявски («О танцах народных»), **мазур был всегда излюбленным танцем сельской молодежи**. «Она любила его за веселую, зазорную, резко акцен-

¹² Пасхалов В. Указ. раб.

тированную мелодику, которая зажигает кровь и радует сердце. **Как только музыка заиграет мазур**, сельские танцоры в один миг сбегаются в один большой круг – **коло** – и парами двигаются в одну или другую сторону.

Большой круг начинает распадаться на множество маленьких кружков: каждая пара кружится отдельно, точно солнце разбилось на тысячу кружащихся в пространстве планет, точно пчелы вылетели из улья и, отроившись, ждут свою матку (точно таким образом – с разбиением хоровода на пары – строятся, отметим это как важную черту стилистики, – хореография многих белорусских танцев, в том числе – польки). Одна из характерных особенностей мазура состоит в том, что во время этого танца разговаривать и петь было не принято. Только слышатся вскрикивания – «гоп, гоп, гу, га», некоторые танцоры ободряют друг друга. Напротив, в полонезе было принято разговаривать и петь.

В первой паре танцует «гетман» (в старину польское крестьянство величало таким образом своего бального «дирижера» танцев). За ним следует дружина, обязанный исполнять все его приказания. В мазуре телодвижения и фигуры не продуманы заранее, как во французской кадрили. От гетмана зависит пускать в ход фигуры старинного танца или ввести новые, что-нибудь добавить, изменить. Он же вносит в танцы красочность и жизнь».

Танцы Куявского региона тоже имеют свой танец – куявяк, состоящий из трех частей. Начинается он пешим танцем – полонезом. Его па отличаются от обыкновенного мерного шага притоптыванием. Ведущую роль исполняет обычно солидный женатый крестьянин. Когда танцоры с пением обойдут несколько раз избу, ведущий обычно командует «одсиб» (то есть от себя, направо, в сторону от правой руки мужчины). А когда начинается собственно куявяк, партнеры становятся лицом друг к другу, мужчина опирается ладонями о талию женщины, а танцорка о его талию. И в этой позе оба вальсируют справа налево. Танец идет все так же несуетливо, мерными шагами, хотя уже быстрее; но музыка его нередко звучит медленно. Затем танцор освобождает свою правую руку, а танцорка левую, и после команды ведущего: «ксеб» (к себе, поворот влево) пары начинают кружиться в левую сторону. Эта часть танца называется **оберком**. **Народ называет его иногда мелким мазуром**. Но он не обладает свойственной последнему капризной ритмикой. Хотя, подобно мазуру, сопровождается притоптыванием каблукками и всевозможными фантазийными коленцами. От неожиданных поворотов первой пары остальные танцоры приходят в действительное или притворное замешательство, вследствие чего начинается толкотня – так называемая «мельница». Всеобщее оживление еще более усиливается. Большая часть песен, относящихся к оберку, носит юмористический характер.

Вращательные движения в куявяке и оберке напоминают немецкий вальс, тем не менее, и куявяк, и оберк являются чисто польским изобретением и по музыке, и по характеру.

«Деревенский бал открывался медленным полонезом (ММ.1=100-120 при размере в три восьмых), после чего следовала оживленная «ксебка» (1=160-180) или «отсебка» (1=140-160). Надо заметить, что польский крестьянин влюблен в свои родные танцы. **На звуки деревенского оркестра** молодежь сбегается даже с отдаленных концов деревни. У женщин стремление к танцам было еще более сильным, чем у их кавалеров. Если **парень, услышав музыку**, не сразу поднимается с лавки, его тут же стащит какая-нибудь из девчат и увлечет туда, откуда доносятся задорные повизгивания скрипки и гудение

«толстой Марины» (контрабаса), звуки баса, басэтли. Нечего и говорить, что бал, начавшийся под открытым небом или в избе, быстро приобретает очень оживленный характер. Между танцорами и музыкантами устанавливается тесная связь. Одинаковое настроение охватывает и тех, и других, тем более, что и те, и другие очень сильны в импровизации. Случается, что «гетман» внезапно прервет музыку и остановит всю свою дружину для того, чтобы подойти к скрипачу и напеть ему мелодию, под которую желательно танцевать. Скрипач, если даже никогда прежде ее не слышал, с двух-трех попыток воспроизводит ее. К нему присоединяется и остальной оркестр (виолончель, «толстая Марина», а иногда кларнет и бубен). И вот музыка и пение снова налажены, и танцы возобновляются с еще большим воодушевлением.

Во время коротких передышек танцоры любят заигрывать с музыкантами и осыпают оркестрантов ласковыми названиями.

Цикл основных польских танцев заканчивается краковяком, резко отличающимся от полонеза и мазура своим двудольным размером. В старину краковяк, так же, как и полонез, считался «великим» или торжественным танцем. Его танцевало не только население Краковского региона, но и вся польская шляхта, преимущественно меньшая шляхетская братия. Она-то и придала танцу военный характер. В раннюю пору бытования его танцевали только мужчины, где один олицетворял рыцаря, а другой оруженосца. «Право гражданства» в шляхетской среде танец получил при короле «хлопов» – Казимире Великом (1310–1370). Даже после перенесения столицы в Варшаву (главный город Мазовии) краковяк продолжал спорить с вошедшим в моду мазуром за пальму первенства.

Мелодический материал польские танцы черпали из народных песен. Одна и та же мелодия, ритмически изменяясь, может служить основой для танцев с разным размером.

Наиболее сложным в ритмическом отношении является **мазур**. Его капризные акценты, перескакивающие с сильной доли на слабую, сообщают мазуру размашистость и гибкость. Самым общеизвестным ритмическим оборотом мазура является фигура 1122. В более певучих мелодиях встречаются ритмические обороты другого типа: 111, 111111, 1111 и т.д.

Капризный стиль акцентировки зависит от появления сильного и притом резкого (сфорцандо) удара на каждой из трех долей такта. Однако такое перемещение акцентов не является беспорядочным или неестественным. Резкий акцент появляется большей частью на той доле, на которой находится самая высокая в данной мелодии нота. Это вполне естественно, так как скрипач, согласуя свой смычок с резкими телодвижениями танцующих, невольно выделяет эти кульминационные звуковые точки. Под сильным ударением находятся также синкопы и звуки, взятые смычком сверху вниз и наоборот. Самыми бедными в музыкальном отношении являются те мазуры, в которых одна ритмическая фигура проходит через всю мелодию.

Самая распространенная форма мазура состоит из следования двух, состоящих их соединения двух, схожих по ритмическому рисунку, фраз, из которых одна играет роль вопроса, другая – ответа. Из такого объединения часто образуется правильный период.

Мелодии мазуров часто состоят из отдельных, неодинаковых по продолжительности мотивов, удачно присоединяющихся друг к другу. Например:

(2+1+1) + (2+2). Мазур – танец порывистых движений. Плавные ритмические эпизоды не составляют сущности его мелодии. Акценты не связаны с определенной частью такта.

Напротив, в куявяке наблюдается строгая симметрия в акцентах. Даже в быстром темпе пары кружатся равномерно, слегка раскачиваясь то в правую, то в левую сторону. Характерной для куявяка формой является период из двух симметричных фраз, построенных от разных, контрастирующих по высоте (обычно со снижением ее) звуков.

Польский сельский бал, так же, как и шляхетский, открывался полонезом, который народ обычно называл ходзоным – то есть пешим танцем. Музыка деревенского полонеза не имеет в себе ничего напыщенного, помпезного. Это в полном смысле слова – прогулка. Сельские скрипачи играли полонезы не только во время танцев, но и когда крестьяне возвращались домой с полевых работ. Плавное движение восьмыми или четвертями с акцентом на первой доле такта, в середине иногда ферматы на долгих звуках с трелью – вот главные черты народного полонеза. Это трехдольный танец, мелодия которого начинается с полного такта с сильным акцентом на первой доле. В народном полонезе не может быть и речи о сопровождении, так как музыка его исполняется голосами или на скрипке, а сельский оркестр тянется за мелодией песни, причем контрабас не берет на себя иной задачи, кроме гудения. В смысле формы народные полонезы ближе к куявякам. Вполне естественно в них встретиться с двухколенной формой, распространенной в танцевальной музыке.

Второе место после полонеза по древности занимает краковяк. Двухдольный размер, мелодия, состоящая из коротких мотивов, с механической правильностью движущихся то вверх, то вниз, обилие синкоп, оживленный темп – вот его отличительные черты.

Какие «аккорды» может извлечь из своего инструмента скрипач, когда ему приходится во время танцев импровизировать музыку или быстро запоминать мелодию, которую ему задают сыграть нетерпеливые танцоры? У сельского скрипача-самоучки работают обыкновенно только три пальца. Четвертый (мизинец) не принимает никакого участия в игре. Поэтому звуки и созвучия, не выходящие за пределы первой позиции, сельский скрипач извлекает свободно: «жарит», как говорят поляки, которые можно легко взять, прижимая струны первым и вторым пальцами, септими вроде соль-фа, где один звук соль берется на пустой струне, и т. д.

Скрипку свою сельский «граек» беспрестанно перестраивает сообразно с основным тоном и звукорядом исполняемой мелодии. Это дает ему возможность, не меняя позиции, извлекать из своего инструмента звуки, которые при нормальном строе извлечь нельзя, например, фа малой октавы на баске. Перестроив скрипку на большую терцию вниз, сельский «граек» получает возможность обходиться весьма несложной работой трех пальцев.

Гармония, контуры которой может обрисовать сельский скрипач, очень проста. Она должна состоять почти исключительно из чередования трезвучия или септаккорда пятой ступени с трезвучием первой ступени. Мелодия должна очерчивать именно эти аккорды и состоять из отрывков гармонической фигурации.

Мелодии польских песен имеют плавное, постепенное движение, с ферматами в конце. Наличие некоторых попевок, смешанные размеры и ладовая основа сближают этого рода мелодии с песнями белорусскими и восточных славян.

Нотные примеры

Нотный пример 1

Белостоцкое в., гм. Тыкодин, д. Жуки
Исп. участницы ансамбля «Боровянки»
Зап. М. Маминьска, 1998 г.
Свадебная

$\bullet = 180$, с четвертой строфы: $\bullet = 76$
f

1. Le - cał ko - ni - czek Przez gro - sho - dni - czek,
No - shka - mi pshe - be - ta - ę,
No - shka - mi pshe - be - ta - ę.

2. Mło - da dzew - czy - na, Mło - da dzew - czy - na
Z ro - sko - shy spo - mi - na - ę,
Z ro - sko - shy spo - mi - na - ę.

12. Czy nie pła - ka - ła Mło - da dzew - czy - na,
Jak ce - be za - rę - cza - ły,
Jak ce - be za - rę - cza - ły.

Нотный пример 2

Белостоцкое в., гм. Ясинувка, д. Калинувка
Исп. Елена...
Зап. Г. Тавлай, 1997 г.
Свадебная (як ехала сірота)

$\bullet = 150$

1. Ой, цо то ў не - бі: там за - гры - ме - ло,
ой, рэ - на, рэ - на, там за - гры - ме - ло.

2. То са-м(ы) пан Е - зус по не - бі хо - дзіць,
ой, ра - но, ра - но, по не - бі хо - дзіць.

Нотный пример 3

Гродненская обл., Лидский р-он, д. Дворышча
Исп. Брэйво Анна Викторовна, 1941 г.р.,
Банцэвич Тэрэза Ивановна, 1942 г.р.
Архив Г. Тавлай
Вэсэле (польский вальс)

$\bullet = 144$
mf

1. В зя - лё - ны-м(ы) га - і - ку Ско - вро - нэ - чэк ну - ці,
Па - мен - та - й, дзев - чы - на, Па - нен - ство не вру - ці,

Па - мен - та - й, дзев - чы - на, Па - нен - ство не вру - ці.

I

2. Не вру - ці, не вру - ці І вру-ціць не мо - жэ,

I

II

Два сэр - па злон - чо - нэ, Роз - лон - чыць не мо - жэ,

I

II

Два сэр - па злон - чо - нэ Роз - лон - чыць не мо - жэ.

Нотный пример 4

Маровше, д.Августовка,
Исп. Зофья Страминская (1917 г.р.),
Архив народной музыки Польского радио,
диск Маровше, ч. I, № 30
Свадебная

$\text{♩} = 198$
mf

I. Po - śladziew-czy - na Pó o - grod - ko - wie,

Kó - pac go-le - czku Swe - mu wian ko - wie.

I do-le-czka nieskó - pa-la I wia - ne - czko nie scho-wa-la, I - dze do - mu.

Var. I

Var. II

Var. III

2. I - dzie do do - mu Tak smu-tain - sien - ka,
 Ja - sień-ko za nia, Tak prę-n - cu - sień - ko.
 To je-ko-cha i ca - lu-je, To jej per-sceń o-bia - ca-je, O - na mu pla- ce.

Нотный пример 5

Литва, Священский р-он, д.Малинувка
 Исп. Свербутович Валерия (1922 г.р.)
 Буркаускене Аполонія (1928 г.р.)
 Архив Г.Тавлай, кассета 3 № 17
 Взяла

$\text{♩} = 110$
mf
 I
 1. Гдзе ез - дзі - ла г(ы)дзе бы - ва - ла, Ма-ры - ся,
 II
 Гдзе ез - дзі - ла, Гдзе бы - ва - ла, Мла дзе - н(і)-ка.
 3. Я стра - ці - ла Свое - е мло - дэ Ля - тэ - н(і)-ка,

Я стра - ці - ла Сво - е мло - дэ Ля - тэ - н(і)-ка.

7.Ке - ды пшы-па - д(ы)-ла Мо - я са-р(ы)-дэ - н(і)-ка До це - бе(й),

Ке - ды пшы-па - dla Мoя-я са - ры - ду - н(і)-ка До це - бе.

Нотный пример 6

Брогова,
Исп. Кристина Цисельская (1945 г.р.),
Архив народной музыки Польского радио,
диск Малопольска, № 3
Свадебная на прощание - сиротская

$\text{♩} = 140$
mf

1.Psze - le - col so - kół Pżeś pan - ski - po - kój,
U-siodł so - be na łó - ze - cku,
Ros-pó - sta-ro-wał on, mój Bo - ze, Ros-po - sta-ro-wał a-gón.
4.Sto-ji ro - dzin - ka Bo nie po - tsze - ba,
I ni ma - my, ta - ty nie - ma,
Wzál Bug do nie - ba, moj Bo - ze, Wzál Bog do nie-ba.

Нотный пример 7

Белостокское в., гм. Ясинувка, д. Калинувка Крулевска
Исп. участница ансамбля «Калинки»
Зап. М. Маминьска, 1998 г.
Девичьи вечерки

$\bullet = 140$

1. Wyj - dzi, Ka - seń - ka, Z ko - mo - ry,
Po - syp' mi_r(y) - toń - ku Po sto - ła.
Po sto - ła, po so - sno - wym,
Po o - bru - seń - ku wy - be - lio - nym.
2. Po - sy - pa - ła Mir.toń.ku po sto - ła,
Wi - e - m(y), wi - em Wia - nu - sek
Z drob - noj mir.toń - ki Ser - du - sek,
Wi - jem, wi - jem, po - wi - ja - em

Zło - tam, sre - brem o - kra - pia - em.

3. O - to - cy - la Wia - nu - śek po sto - le,

Try - maj, o - j - ceń - ku, so - ko - ła,

Oj - ceń - ku wia - nu - ska Nie try - mał

Bo wni - m(y) na - dze - ji Nic nie - ma.

Нотный пример 8

Белостоцкое в., гм. Тыкотин, д. Жуки
 Исп. ансамбль «Bogowianki»
 Зап. М. Маминьска, 1997 г.
 Свадебная

$\text{♩} = 68$

1. Nie płacz, dziw - czy - no, bied - na, za - płą - czesh.

Jak ja po - ja - de i nie pszy - ja - de. Coś po - czesh.

3. — Po - stoj, pa - cze - kaj, muj naj - mi - lej - shy w do - li - ne.

Nech že ja so - bie bia - łe o - cheń - ki o - my - je.

Нотный пример 9

Гродненская обл., Лидский р-он, д. Дворышча
Исп. Брэйво Анна Викторовна, 1941 г.р.,
Банцэвич Тэрэза Ивановна, 1942 г.р.
Архив Г. Тавлай
Вэсале

$\text{♩} = 128$
mf

1. Ой, наш сва - то - чак Ма - ла - дзе - ня - чкі,

Як я - блы - чак ў са - до - чку,

Як я - блы - чак ў са - до - чку.

Нотный пример 10

Белостокское в., гм. Юхновец, д. Злотники
Исп. Климчук Зинаида, 1923 г.р.
Зап. Г.В.Тавлай, 1997 г.
Свадебная (отъезд жениха на свадьбу)

$\text{♩} = 160$
mf

1. Зе - лё - ны ду - бок, зе - лё - ню - сень - кі на Ду - най по - хы - ліў - се.

Мо - ло - ды Я - сё, мо - ло - дзю - сень - кі до шлю - бу вы - стро - іў - се.



2. Узяў ху-стач-ку ў сва-ю ручаньку, слё-зань-кі у-ці-ра - е,



сва-ёй ма-таньцэ, сва-ёй род(ы)ненькой до но-жэк прыпа-да - е:



3.— Дзень - ку-ю табе, ма - я ма-мулю, за тво-е вы-хо-ван - не,



Бо ўжэй по-е - ду, бо ўжэй по - е - ду на ўсю ноч, на гу-лян - не.

1. Зелёны дубок,
Зелёнюсенькі
На Дунай похыліўсе.
Молоды Ясё,
Молодзюсенькі
До шлюб выстроіўсе.

2. Узяў хустачку
Ў сваю ручаньку,
Слёзаныкі уцірае,
Сваёй матаньцэ,
Сваёй родненькой
До ножэк прыпадае:

3. — Дзенькую табе,
Мая мамулю,
За твое выхаванне,
Бо ўжэй поеду,
Бо ўжэй поеду
На ўсю ноч,
На гулянне.

Нотный пример 11

Белостоцкое в., гм. Ясинувка, д. Калинувка

Исп. Елена...

Зап. Г. Тавлай, 1997 г.

Свадебная

$\text{♩} = 180$
mf

1. Ой, вы да - ва - ла ма - ма цу - ру - ню за гу - ры, ля - сы,
 Ой, вы да - ва - ла, пры - ка - зы - ва - ла: - Не бы - вай у нас!

2. Не бы - ла ро - чэк, не бы - ла дру - гі, тшэці по слоньцю.
 А ты, муйпост - ле, га - дай зе гло - сней, так, як я са - ма.

3. Я прэ - мі - ню - се, в сі - ву зе - зю - лю, пры - ле - цу до вас.

Нотный пример 12

Гродненская обл., Свєслочский р-он

Исп. Мелешко Мария Антоновна, 1918 г.р.

Архив Г.Тавлай, А, № 1

Вяселле

$\text{♩} = 125$
mf

1. І ты ні п(ы)-лач, ма - ла - - да - я,
 В(ы) нас ра - бот - ка ні - цяж - ка,
 Да в(ы) нас з - над пе - - чы ва - ди ця - чэ
 І нам вя - дзмедзь хле - ба спя - ч...

2.1 ко - ша ка лы - - жи па - мы - е,
 Ку - ры ха - - ту за - - мя - (туць).

3.1 ку - ры ха - ту за - - мя - ту - ц(і),
 Цё ў ка - мо - ру па - вя - (дуць).

4.1 це ў ка - мо - ру па - вя - дуць,
 Па - сцель бе - лу па - сце - (люць).

5.1 па - сце - л(і) бе - лу па - сце - люць,
 Ця - бе спа - ці па - ло - (жуць).

Нотный пример 13

Гродненская обл., Лидский р-он, д. Дворышча
 Исп. Брэйво Анна Викторовна, 1941 г.р.,
 Архив Г. Тавлай
 Вэсэлей

$\text{♩} = 120$
mf

1. Ма - ма - н(і) - ка м - я За - бя - да - ва - ла:
 - Гдзе ма - я цу - ру - ня За - на - ча - ва - ла?

2. За - на - ча - ва - ла Пад ка - лі - на - ю,

Бе - лы - я ру - ча - н(и) - кі Пад - га - лоў - ка - ю.

4. Ні доў - га, ні доў - га Бу - ду пры та - бе,

Пры - е - ду - ц(і) го - сці - кі - За - бя - руйць мя - не.

Нотный пример 14

Гродненская обл., Лидский р-он, д. Белотовца
Исп. Рудзинская О. А., 1927 г.р.
Архив Г. Тавлай
Вэсэде

$\text{♩} = 115$
mf

1. До - бры ве - ча - р(ы), Ма - ма мо - - - я,

До - бры ве - чар, ма - ма мо - я,

Юс цу - ру - ня дзісь ні тво - я.

2. Юс цу - ру - ня (з) Тэ - го па - - - на,

Юс цу - ру - ня тэ - го па - на,

Цо з ні - м(ы) дзі - сэй шло - бо - ва - (ла).

3. Цо зні-м(ы) дзі - сей Шлю - бо - ва - - ла,
 Цо зні-м(ы) дзі - сей шлю-бо-ва - ла,
 На ка-бе-р(ы)-цу зра-на ўстал...

4. На ка - бе - р(ы)-цу зра - на ў-ста - - ла,
 На ка - бе - р(ы)-цу зра-на ўста - ла,
 Шчэ-жэ Бо - гу пыш-сё-н(ы)- га...

Нотный пример 15

Гродненская обл., Лидский р-он, д. Дворышча
 Исп. Брэйво Анна Викторовна, 1941 г.р.,
 Архив Г. Тавлай
 Вэсэле

$\text{♩} = 170$
mf

1. Ой, пры-е-хаў Ва-не-чка Сам дзі-вят
 І пу-сціў ё-н(ы) ко-ні-кі У ві-штё-вы сад.

2. А там мло-да Ма-не-чка Ха-дзі-ла,
 Сва-е-ру-з(ы)-ны квя-та-чкі Га-ра-дзі-ла.

Галина Кутырёва-Чубала
(Минск, Беларусь – Бельско-Бяла, Польша)

БЕЛОРУССКИЕ ПЕСНИ ПРЕДКОЛЯДНОГО ПОСТА: АРЕАЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Из всех циклов белорусского песенного календаря предколядные постовые изучены в наименьшей степени – как с точки зрения тематики, так и музыкально-типологически. Мы исследуем данный цикл в контексте лингво-музыкальной типологии и диалектологии. Крупным планом эти песни, известные в белорусской традиции как «мікольскія» либо «піліпаўскія», можно разделить на три группы: (1) структурно-типологически вырастающие из цикла **осенних**, (2) поэтически и музыкально предвосхищающие **колядки**, (3) образующие оригинальный свод образцов ранней **лирики**.

Ключевые слова: пост, традиция, ареальная типология, канон, лирика.

Белорусское народнопевческое наследие обширно представлено как традиционными циклами календарных и семейно-обрядовых, так и богатейшим пластом внеобрядовых песен. Среди последних – образцы ранней и более поздней лирики, баллады, шуточные песни, припевки под танец. Особое положение занимают песни постовые – в первую очередь, осенне-зимнего (предколядного) и весеннего (предпасхального) периодов¹³. Постовые циклы, в силу их

¹³ В белорусских деревнях, по сведениям исполнителей, придерживаются также *петровского поста*, следующего после празднования Купалья и длящегося традиционно 5 дней (местные названия – Пятро, Пятрок, Пятроўка, Пятровіца). Петровские песни поют на купальские формульные напевы и, частично, с теми же текстами. Песни, исполняемые коллективно при полевых работах (напр., при вывозе удобрений на поля – *як зной вьвозяць*), обозначаются как **пятроўская талака**. В публикациях петровские песни помещаются вперемежку с купальскими, реже группируются в подраздел купальского цикла: Купальскія і пятроўскія песні / Беларус. нар. творчасць / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; А. С. Ліс, С. Т. Асташэвіч (уклад.); Г. В. Таўлай (уклад. муз. часткі); рэд. А. С. Фядосік. Мінск, 1985. Этнографические сведения собственно о Петровице появились в последнее десятилетие в томах серии *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*, основанных Тамарой Варфоломеевой: Традиційная мастацкая культура беларусаў. У 6 тамах. Том 2. Віцебскае Падзвінне. Мінск: Беларуская навука, 2004. С. 157-159; Том 4. Брэсцкае Палессе. У 2 кн. Кніга 1. Мінск: Вышэйшая Школа, 2008. С. 143, 174; Том 5. Цэнтральная Беларусь. У двох кнігах. Кніга 1. Мінск: Вышэйшая Школа, 2010. С. 246-247; Том 6.

сезонно-пограничного положения, объединяют типологические и стилистические признаки песен смежных по времени сезонно-обрядовых, а также необрядовых комплексов.

Из всех циклов белорусского песенного календаря предколядные постовые изучены в наименьшей степени – как с точки зрения тематики, так и в части музыкальной стилистики, мелолексики, структурной типологии. В учебно-методической литературе раздел о зимних постовых, как правило, отсутствует, либо упоминания о них кратки¹⁴. Мы исследуем данный цикл песен, известных в белорусской традиции как «мікольскія» либо «піліпаускія», в контексте общеполеской лингво-музыкальной типологии и ареальной стилистики (мелодиалектологии). Классификационный подход в данном случае важен не только для теоретических (ареалогических) изысканий и выводов, но и – стоит особо подчеркнуть – для практического освоения художественно значимого, до сих пор остававшегося без внимания фольклористов-практиков, пласта народного творчества. Фольклорные коллективы, популяризирующие народное искусство в городах, составляют репертуар, как правило, из праздничных, ритуально-обрядовых песен, в приоритете зрелищно-шумные выступления на всякого рода концертных площадках. Это и не удивительно: этнография белорусских народных праздников весьма богата, она основана на важных древних символах, как дохристианских, так и христианских. Циклы межпраздничные не осваиваются репертуарно. Между тем, в действительности зрелищно-праздничные, ритуально насыщенные периоды в жизни сельской общины издавна являются лишь яркими эпизодами среди не менее насыщенных работой и художественным самовыражением будней народа.

Периоды поста отнюдь не означали безмолвия, затишья, табу на песни и танцевально-игровое их сопровождение. Однако их отличает более камерная, приглушённая, в соответствии с домашней обстановкой, манера исполнения песен, амплитуда «хатніх» либо «пад вокнамі хаты» хороводов. Предколядный пост представляет нам весьма богатую палитру обычаев и навыков – пения, игры, хоровода. Описание хороводной «кинетики», распределение ролей участников

Гомельскае Палесце і Падняпроўе. У дзвюх кнігах. Кніга 1. Рэд. Т. Б. Варфаламеева. Мінск: Вышэйшая Школа, 2012. С. 325-326.

¹⁴ *Якіменка Тамара*. Аб культуры народна-песеннага выканаўства (на матэрыяле календарна-прымеркаваных балад беларускай поўначы) // *Беларуская музыка*. Мінск: Беларусь, 1977. С. 87; *Мухарынская Лідзія, Якіменка Тамара*. *Беларуская народная музычная творчасць*. Мінск: Вышэйшая Школа, 1993. С. 27.

микольских / пилиповских вечеров мы находим в разделах этнохореографии упомянутых выше томов «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў» (далее – ТМКБ), подготовленных Николаем Козенко¹⁵. Вот один из фрагментов комментария участниц таких вечеров – в нём точно обозначены некоторые характерные подробности (они могут послужить подсказками концертирующим популяризаторам фольклора): хороводы Бояры и Просо «ганялі ў посце перад Калядамі, Раждземством. Пралі кудзелю і спявалі... **Гэта спявалі не пад музыку...**»¹⁶ [Выделено мною – Г. К.-Ч.].

В зимних постовых кумулируются две противоположные эмоциональные сферы, а именно: медитативная (за куделей), нередко полная печальных раздумий (пели замужние женщины), – и оживлённая, всё более возбуждённая по мере приближения коляд, праздника, связанных с ним радостных ожиданий. «Атмосфера долгих вечеров пилиповского поста с однообразной тягучей работой за прялкой предрасполагала к повествованию, ‘пересказывающим’, ‘долгим’ песням балладного содержания, где всё внимание поющих и слушающих было направлено на длительное развёртывание сюжета. По настроению пилиповский период предстаёт [...] резким контрастом карнавально-игровому характеру колядных торжеств. И только отдельные его вспышки, когда на пряжу собирались толоки [...], время от времени прерывая работу игровыми и беседными песнями, предвосхищали приближение весёлой, бурной, неумной коляды»¹⁷.

Жанрово-видовая дифференциация микольско-пилиповских песен во многом предопределяет их структурно-типологическую классификацию. Предварительно крупным планом можно выделить тут три группы: 1) музыкально-лексически связанные с предшествующим циклом **осенних** песен; 2) тематически и мелоритмически предвосхищающие **коляды**; 3) образующие оригинальный свод образцов ранней **лирики** (песни-раздумья, песни-исповеди) и лиро-эпики (баллады). Отдельные напевы третьей

¹⁵ Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 тамах. Том 3. Гродзенскае Панямонне. У дзвюх кнігах. Кніга 2. Рэд. Т. Б. Варфаламеева. Мінск: Вышэйшая Школа, 2006. С. 20-32; Том 5. Цэнтральная Беларусь. У дзвюх кнігах. Кніга 2. Рэд. Т. Б. Варфаламеева. Мінск: Вышэйшая Школа, 2011. С. 13-19.

¹⁶ Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 тамах. Том 3. Гродзенскае Панямонне. У дзвюх кнігах. Кніга 2. С. 25

¹⁷ *Можейко Зинаида*. Календарно-песенная культура Белоруссии. Опыт системно-типологического исследования. Минск: Наука и техника, 1985. С. 21.

группы включают элементы типов, входящих в первые две группы (ритмические сегменты-полустишия, характерные попевки-зачины, каденции, способы цезурирования строф). Песни данной группы часто исполняются сольно – в основном это женские песни. Именно в них наиболее тонко раскрываются глубинные переживания, характер жизневосприятия поющих. Пост – время рефлексии, в этом смысле микольско-пилиповский период представляет собой некую высшую точку, психологическую кульминацию годового цикла.

Каждый из периодов поста имеет у белорусов свои особенности, свои темы, этос. В песенном материале это обнаруживается через содержание, характер исполнения, весь комплекс этнофонии (темпоритм, громкостную динамику, эмиссию голоса). В отличие от суггестивно-обрядовых текстов и напевов, с их возгласными либо сумрачно-заклинательными ритмоинтонациями, в постовых превалирует повествовательность и лиризм. Этим многие постовые отличаются даже от идентичных по типовым структурным признакам напевов, исполняемых вне поста (осенних, колядных). При сохранении общих – наджанровых, полисезонных – лексикоморфологических параметров, песня обретает иную звуковую ауру за счёт изменения супрасегментных свойств (комплекс этнофонии). Балладные сюжеты, сама драматургия баллад (постепенное подведение к развязке) также по-своему влияют на характер звучания песни: по мере приближения к кульминации всё более напряжённым становится интонирование наиболее ярких – эмоциональных – тонов строфы, «накаляется» от волнения сам голос поющей. Повествование драматизируется, в лучших образцах исполнения – до трагизма. Таково исполнение баллады на известный сюжет «муж топит нелюбимую жену»¹⁸. «Раскаляющийся» от строфы к строфе эмоциональный тон в нотном примере 1 находится на 3-ем слоге (-ні-) средней строки:

Нотный пример 1

♩ = 138

Не жа-ні - ўся жа, не жа - ні - ўся жа кра-са - та ж ма - я

¹⁸ Записано нами в 1982 году в д. Сяглово Оршанского р-на Витебской обл. от Валентины Лаврентьевны Морозовой, 1930 г. р. (личный архив, архив Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского).

Приуроченность баллад к Пилиповке / Миколе в различных районах Беларуси отражено в комментариях к песням¹⁹. Для сравнения: весенние и зимние постовые во многом переключаются, имеют общие сюжетные и мелодико-лексические парадигмы. Однако в весеннем как предпасхальном доминирует религиозно-этическая тематика. В зимнем же охват тем шире. Выбор их связан с возрастным и социально-семейным статусом поющих. Девушкам и присоединявшимся к ним время от времени парням не свойственна тяга к «долгим», «жалосным» песням замужних женщин (хоть последние периодически также включались в хоровод, игру, песню молодых). Для молодых участников вечёрок и в пост органичнее шуточные тексты, брачно-любвные мотивы. Это могут быть кокетливые заигрывания девушек перед парнями²⁰:

Нотный пример 2

$\text{♩} = 156$

У - ста - ну ра - на, па - йду да млы - на, ро - за ма - я чы - р(ы)-во - на - я!

Ой, зьяма-лю, зьяма-лю жме - ню я - чме - ню, ро - за ма - я чы - р(ы)-во - на - я!

*Устану рана
пайду да млына*
Роза мая чырвоная!²¹
*Ой, вазьму, вазьму
жменю ячменю,
Ой, зьялю, зьялю
жменю ячменю,
Ой, звару, звару
я хлопцам кашу,
Кіну-пракіну
камара спіну,
Яшчэ прыдатку –
мухі лапатку.*

*Устану рана,
пайду да млына.*
*Ой, вазьму, вазьму
жменю ячменю,
Ой, зьялю, зьялю
жменю ячменю,
Ой, звару, звару
дзяўчатам кашу,
Яшчэ прыдатку –
свінні лапатку.
Дзеўкі не ласы –
не елі кашы,
А хлопцы ласы –
паелі кашу.*

¹⁹ См. комментарии к песням №№ 82, 134, 189, 219, 284, 310, 423, 449, 497 (Баллады: у 2 кн. / [рэдактары: К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатаў]. Мінск: Навука і тэхніка, 1977. Т. 1), а такжэ №№ 560, 564, 603, 890, 957, 993, 1113 (Баллады: у 2 кн. / [Рэдактары: К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатаў]. Мінск: Навука і тэхніка, 1978. Т. 2).

²⁰ Д. Ченевици, Ивьевский р-н Гродненской обл.

²¹ Рефрен повторяется после каждого двухстишия.

либо приглашение на свидание²²:

Нотный пример 3

$\text{♩} = 110$

1. Ой, на га - ры но - вы двор(ы), ой, ел(і) ма - я зе - лё - на!

2. А ў тым два - рэ кле - ту - нька, ой, ель ма - я зе - лё - на!

5. Ні а - дчы - ню - ся, бо ба - ю - ся, ой, ель ма - я зе - лё - на!

*А на гары новы двор
Ой если мая зялёна²³
А ў тым двары клетунька,
А ў клетанца паненка.
– Адчыніся, паненка!*

*– Не (а)дчынюся, бо баюся:
Вецер косаньку развяс,
Сонца лічунька сагрэя.
– Звяжы косаньку инюрочкам,
Закрый лічанька платочкам.*

Исполнение пилиповских хороводных песен, в отличие от уличных – весенних, летних и других (пританцовывали также на хрэсьбинах, на свадьбе), как уже сказано, более умеренно по темподинамике, сдержанно по пластике движений, деликатно по интонационному рисунку, по тексту. Певческая позиция более прикрытая, нежели при пении на открытых пространствах. Благодаря этнохореографам, в последние годы появилось больше информации по кинетике танца, в том числе по пилиповским хороводам. Выписанные ритмы ног в сведении с вокальной ритмикой и структурой вербального текста дают в совокупности интересную партитуру синкретического действия – соединения эмоционально-соматических импульсов. Это важно для максимально точного определения жанрового вида и, в итоге, верной типологизации песенного материала микольско-пилиповских вечёрок. Отметим также скрупулёзно собранные и опубликованные в томах ТМКБ ремарки, комментарии, пояснения самих носителей традиции. В них содержатся ценные «подсказки», по которым в эпоху уходящей (теперь уже ускоренно) природы можно восстановить важные бытовые и художественные детали данного периода годового цикла.

²² Примеры 2 и 3 – песни, записанные в Минском районе в 1984 году от уроженки д. Ченевичи Ивьевского р-на Гродненской обл. Петровской Ольги Николаевны, 1915 г. р. (из личного архива Г. К.-Ч.).

²³ Рефрен повторяется после каждой строки.

Отдельной темой исследования является собственно вокальная, ритмо-мелодическая классификация зимних постовых песен. На базе изученного лексического словаря формульных белорусских напевов несложно определить генезис той или иной структуры в корпусе песен Пилиповки. Этномузыкологи оперируют слогочислительными и – далее – слогоритмическими данными. В частности, по таким параметрам мы устанавливаем происхождение части зимних постовых от осенних и свадебных (осенние свадьбы) песен слоговой структуры 5+5+7, нередко с заимствованными же текстами. Тексты осеннего цикла перекликаются со свадебным и органично «перетекают» в зимний предколядный, они связаны с темой брака, с предстоящим переходом девушки в новую семью, с тревожными предчувствиями невесты на выданье по поводу отношений со свекровью. Сравним два примера из Минской области – Логойского района (д. Избище)²⁴ и Воложинского района (*Нотный пример 4*)²⁵:

*Чаго, зімачка маразлівая,
Так рана выпадаеш?
Ды чаго, кося, ды чаго, сівы,
Да зямлі прылягаеш?
Ды ці ты, кося, ды ці ты, сівы,
Ліхую зіму чуеш?
– Чую, ня чую – добра ведаю,
Зімачка – ня летачка.
Улетку пайду, травіцу найду,
Сам сабой напасуся.
Узімку вада, узімку іда –*

*Усё гэта выдадзянная.
Чаго, Светачка, чаго, млада,
Так сільненька плачаш?
Ці ты, Светачка, ці ты, малада,
Ліхую свякроў чуеш?
– Чую, ня чую – добра ведаю:
Свякроўка – ні мамачка.
Ў мамкі пайду, работку зраблю,
Песіняк напяюся.
[К свякроўцы пайду, работку зраблю,
Слёзкамі абаллюся].*

Нотный пример 4

$\text{♩} = 156$

Ля-це-ла са-ва з бо-ра ў ду-бро-ву к са-ко-лу на ра-з(а)-мо-ву:

– Ска-жы, са-ко-лю, ска-жы, сі-ве-нькі, да дзе мне ле-пя-й(я)бу-дзя?

²⁴ Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Мінская вобласць / Уклад. В. Ліцвінка. Уклад. муз. часткі Г. Кутырова. Мінск: Універсітэцкае, 1995. С. 94.

²⁵ Там же, С. 99-100. Записано нами в 1983 году в д. Галимцы Воложинского р-на Минской обл. от Натальи Григорьевны Деробы, 1910 г. р.

Ляцела сава з бора ў дуброву
к сакалу на размову:
– Скажы, саколю, скажы, сівенькі,
да дзе мне лепяй будзя?
Ці ў гэтым бары, ці ў гэтым бары,
ці ў зялёнай дубровы?
– Скажу, зязюля, скажу, шэрая,
дзе табе лепяй будзя.
У бару шышкі, паколеш ножкі,
ў дубровя лепяй будзя.

Ішла дзевачка з хаткі ў камору
да мамкі на размову:
– Скажы, мамачка, скажы, родная,
да дзе мне лепяй будзя?
Ці у мамчкі, ці у роднеўкай
ці ў свякроўкі лепяй будзя?
Скажу, дачушка, скажу, родная,
што ў мамкі лепяй будзя.
Я ў мамкі сяджу, косачку чашу
– я ў яе работнічка.

К свякроўке хаджу, работкі раблю
– я ў яе нягоднічка.

Редкий, оригинальный текст о несостоявшемся женихе также объединяет тематически циклы осени, свадьбы и зимнего поста (д. Избище Логойского района Минской области)²⁶:

Плыла вутачка з вуцянятамі
за мора зімуваці,
А за ёю ей [шызы] селязень
ды яе даганяці:
– Пастой, вутачка, пастой, шэрая,
мы з табой пашчабечым.
Пашла Манячка па новых сенях,
хустачкай махаючы,

А за ёй яе [малады] Колячка,
ды яе даганяючы:
– Пастой, Манячка, пастой, малада,
мы з табой пагарым.
Я на рынку быў, я на рынку чуў
на сваю галовачку:
Чэпчык прадаюць, вянкi купляюць
на тваю галовачку.

Все напевы данного типа имеют единую основу слогоритма: схема соотношения кратких и долгих слогов в них, выраженная моремами (счётными единицами), представляется таким образом: с игровыми 5-сложниками – 11112 | 11112 | 1111224 (см. нотный пример 4). Реже в составе данной слогоструктуры женские 5-сложники (названные нами так по наличию женской – хореической – клаузулы) моры 11121 | 11121 | 1111224. Первый вариант имеет общеполорусское распространение, известен также в западнорусских традициях и в Украине. Второй бытует в основном в западной Беларуси и в Литве.

По другим слоговым структурам видна неразрывная связь (возможно, с историческим приоритетом постовых) с колядными песнями: это напевы со слогоструктурой строк 5+5. Ритмическое дифференцирование 5-сложников по рисунку расположения внутри них кратких и долгих слогов позволяет установить зональную принадле-

²⁶ Там же, С. 94-95.

жность того или иного микольского / пилиповского напева. Так, танцевально-игровые 5-сложники (условно: моры 11112) характерны для зимних напевов, постовых и празднично-колядных, восточной и южной Беларуси (Поднепровье с Днепродвиньем и Поприпятье); 5-сложники типа «стрела» (по названию цикла песен весенне-троицкого обряда «вождение стрелы») распространились из Посожья (гомельско-брянско-черниговское пограничье) вдоль Днепра и Березины на север и северо-запад от основного ареала. Эта формула (моры 11211) проникла в зимний, весенний, летний (купалье) календарь, включая Пилиповку, а также в родины / хрэсьбины²⁷. В комбинаторике с иными микроформулами образуется вторичный пласт напевов. Последние также представлены в перечне зимних постовых. В западной зоне, с центром в Понёманье, пост и коляды объединены слогоструктурой 4+3 неигрового типа с диямбом и бакхием в составе (моры 1212 123). Обе стопы являются ярким лексико-морфологическим элементом западнобелорусской песенности²⁸. Пружинистый ритм в сочетании с активно-призывным интонационным рисунком ярко характеризует завершающий этап зимнего поста. Ожиданием праздника – коляд – проникнуты и напевы, и тексты данной парадигмы. Представим два примера из западных районов Минской области (*Нотные примеры 5 и 6*):

Нотный пример 5 (д. Галимцы, Воложинский р-н)²⁹:

♩ = 150

У ду - бні - чку стры - на - ткі, гэі - гэі - гэі, стры - на - ткі!

Не - да - лё - чка ка - ля - дкі, гэі - гэі - гэі, ка - ля - дкі!

²⁷ *Кутырёва-Чубаля Галина*. Песенность Посожья как источник стилевых новаций в Центральной и Северо-Западной Беларуси [w:] От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Том I. Ред. А. С. Каргин. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. С. 311-335.

²⁸ *Кутырёва-Чубаля Галина*. Двинско-нёманский песенный массив и пограничья [w:] Acta Baltico-Slavica 32. Warszawa: SOW PAN, 2008. S. 103-116; *її жэ*, Беларуский жнівны напев: архетыпы, іннавацыі, дыялекты. Red. Nacz. Jarosław Janicki. Red. Działu Libor Pavera. Bielsko-Biała: Wydawnictwo ATH, 2009. С. 62-63, 192 (карта).

²⁹ Записано нами в 1983 году от Натальи Григорьевны Деробы, 1910 г. р.

Нотный пример 6 (д. Новая Рудица, Дзержинский р-н)³⁰:

The image shows two staves of musical notation in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 48. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes: 'І у ду-б(ы)-ні-чку стры-на-ткі, ні-да-лё-чка ка-ля-дкі.' The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The lyrics are: 'А-дзі-н(э) ты-дзя-н(я) да ка-ляд, а пан то-му да й не рал.'

Некоторые зимние постовые песни можно рассматривать как мелодически, интонационно преобразованные более архаичные формулы. При неизменной слогоритмике, песня в итоге получает иное звучание. Таков один из приёмов «семантической перекодировки» напева (термин Б. Путилова).

В статье акцентированы лишь некоторые аспекты дальнейшего исследования цикла предколядных постовых песен. Отдельные (предельно скудные) сведения относительно генезиса текстов и напевов существуют единично, вразброс, в отдельных сборниках, антологиях, монографиях. Между тем, микольско-пилиповские песни прочно встроены в систему песенного словаря беларусов, причём также на уровне синтаксиса, строфики. С точки зрения ареальной стилистики, можно уже на данном этапе констатировать, что в различных культурно-певческих зонах постовые вобрали в себя диалектные черты, присущие мелосу обрядовых песен, то есть могут служить, помимо прочего, полноценным этно- и хронодиагностическим материалом. Стилистическая его многослойность приоткрывает динамику центростремительных и центробежных процессов внутри песенных традиций Беларуси.

³⁰ Записано нами в 1986 году от Эвелины Антоновны Янушкевич, 1910 г. р., Ванди Антоновны Янушкевич 1915 г. р., Кароли Антоновны Юхович, 1920 г. р.

Олег Смоляк
(Тернопіль, Україна)

ЛАДОЗВУКОРЯДНІ МОДУСИ В ЩЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

У статті зроблено спробу виявити ладозвукорядні модуси, що властиві щедрівкам Західного Поділля з урахуванням їхнього історичного становлення та розвитку. Визначено принципи групування ладозвукорядних побудов у піснях цього народномузичного жанру та способи їхнього зіставлення на рівні звуко-рядної будови з урахуванням співдії у них інтонаційних ланок.

Ключові слова: щедрівки Західного Поділля, ладозвукорядний модус, інтонаційна ланка, оліготонічний ладозвукоряд.

Українські вчені-етномузикознавці, досліджуючи народнопісенну творчість, все частіше звертають увагу на її теоретичне осмислення. Це стосується, у першу чергу, виявлення музично-синтаксичних особливостей того чи іншого народнопісенного жанру. Зимовий календарно-обрядовий фольклор, особливо його щедрівковий жанр, привертав увагу українських фольклористів ще з початку становлення етномузикознавства (маємо на увазі дослідження ритмічних форм вірша, силабомелодичних моделей ритму, співдії приспівних елементів зі строфою, ладозвукорядних побудов тощо). Дослідженням мелосних ознак у щедрівковому жанрі займалися українські та зарубіжні етномузикознавці Ф. Колесса¹, К. Квітка², В. Гошовський³, А. Іваницький⁴, О. Смоляк⁵, А. Банін⁶, Н. Владикіна-Бачінська⁷,

¹ *Колесса Філарет.* Ритміка українських народних пісень // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / [Підгот. до друку С. Й. Грица]. Київ: Наук. думка, 1970. С. 21-233.

² *Квитка Климент.* Амфибрахий в украинских народных песнях (из записок о ритмике) // К. В. Квитка. Избранные труды в двух томах / [Сост. и коммент. В. Л. Гошовского]. Москва: Советский композитор, 1973. Т. 2. С. 81-111.

³ *Гошовский Владимир.* У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. Москва: Советский композитор, 1971. 303 с.

⁴ *Іваницький Анатолій.* Українська народна музична творчість. Посібник для вищ. та серед. навч. закладів. Київ: Музична Україна, 1990. 334 с.

⁵ *Смоляк Олег.* Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Частина перша. Тернопіль: Астон, 2004. 296 с.

В. Стоін⁸ та ін. На жаль, до сьогодні залишається малодослідженою проблема ладозвукорядних побудов музичного фольклору, зокрема на рівні їхнього теоретичного осмислення.

Мета статті – визначити основні способи творення ладозвукорядних модусів у щедрівках Західного Поділля, враховуючи історичне становлення цього народнопісенного жанру.

Найбільш стабілізуючими факторами у діахронному вимірі в мелосі щедрівок Західного Поділля є ладозвукорядні⁹ модуси¹⁰ (С. Й. Грица називає їх парадигмами¹¹). Ладозвукоряди, за твердженням українських вчених-етномузикологів, є своєрідними „модусними формами” чи власне „модусами” (термін С. Й. Грици) того чи іншого народномузичного жанру, його історико-культурними „світлинами” (термін О. С. Смоляка). Ладозвукорядні модуси є тим нормуючим фактором у народнопісенному жанрі, що дає можливість „спостерігати динаміку його становлення та розвитку, визначити його жанрову типовість”¹².

⁶ *Банін Александр*. Трудовые артельные песни и припевки. Москва: Советский композитор, 1971. 223 с.

⁷ *Владыкина-Бачинская Нина*. Музыкальный стиль русских хороводных песен. Москва: Музыка, 1976. 159 с.

⁸ *Стоин Васил*. Народни песни от Средна Северна България. София: Изд-во мин. на народ. просвещение, 1931. 162 с.

⁹ У нашому дослідженні ми користуємося терміном „ладозвукоряд”, оскільки він найповніше відтворює внутрішню організацію ступеневих взаємодій. Адже цей термін охоплює як систему відношень тонів мелодії, так і систему відношень інтонаційних ланок та відповідно їх опорних тонів. В українській етномузикології це питання з методологічної точки зору найбільше розпрацював А. Іваницький у навчальному посібнику „Українська музична фольклористика (методологія і методика)” (Київ, 1997. С. 236-260) та доповнив О. Смоляк у статті „Оліготонічні ладозвукорядні парадигми в гаївках Західного Поділля”, що опублікована в збірнику „Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: мистецтвознавство” (№1(8). 2002. С. 68-75).

¹⁰ Термін „модус” тут тлумачимо як спосіб мислення автора фольклорного твору та його реципієнтів.

¹¹ Термін „лісенна парадигма” у слов’янському етномузикознавстві вперше застосувала С. Й. Грица у праці „Мелос української народної епіки” (Київ, 1979. С. 36-44). У ладовій систематизації цей термін є найбільш показовим щодо співвідношення різного рівня варіантів до вихідного інваріанта, але не єдиним. Ми користуємося терміном „ладозвукорядний модус”.

¹² *Смоляк Олег*. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури: Дис. ... д-ра мист. Київ, 2005. С. 322.

Щедрівки Західного Поділля¹³ складають три групи ладозвукорядних модусів: 1) оліготонічні; 2) ангемітонічні; 3) гемітонічні (комбіновані). Найпоширенішою серед них є група оліготонічних ладозвукорядів. Вона представлена 95,1% усього аналізованого матеріалу.

Найпростішу ладозвукорядну форму у щедрівках досліджуваного терену представляє трихорд з іонійським та еолійським нахилами. Він притаманний 30-и зразкам (це майже 15% усіх аналізованих щедрівок). Із них 24-м зразкам властивий іонійський трихорд із приставними (як нижніми, так і верхніми) звуками, 6-и – еолійський (останній нахил – рідкісне явище для щедрівкового жанру досліджуваної місцевості).

Іонійський трихорд як вихідна ладозвукорядна модель властивий, в основному, старовинній щедрівці „Щедрик, щедрик, щедрівочка”, яка до сьогодні побутує у багатьох селах Західного Поділля (до речі, лише 6 варіантів представляють еолійський нахил). Як показали наші спостереження, еолійський нахил властивий тим варіантам, які ввійшли у місцеву фольклорну традицію завдяки фольклоризованим формам, зокрема писемній нотній літературі. Адже інтонаційний контур цих варіантів ідентичний варіанту щедрівки, записаному М. Д. Леонтовичем від дяка з Волині¹⁴ і опрацьованому ним же для різних видів хору. Через велику популярність цієї обробки в аматорському виконанні в різних регіонах України вона протягом останнього століття фольклоризувалася й почала виконуватися під час новорічно-йорданських обходів у Західному Поділлі активну функцію.

На давнє походження цієї пісні вказують спонукальна модальність та її серіаційний спосіб формотворчого розгортання. Зокрема, у варіантах іонійського нахилу кореспондують дві інтонаційні ланки. Перша із них замикається II ступенем, а друга – V і таким чином творять логічну диспозіцію (див. *приклад 1*, на наст. стор.):

¹³ Для аналізу було залучено 350 варіантів щедрівок, записаних нами та студентами педагогічного університету ім. В. Гнатюка у цьому етнографічному районі в 2001–2009-х роках.

¹⁴ Див. примітки у збірнику: М. Леонтович. Хорові твори. Київ: Музична Україна, 1977. С. 277.

Приклад 1

♩ = 70 L.t.=10

Щед - рик, шед - рик, шед - рі - воч - ка,
при - ле - ті - ла лас - ті - воч - ка.

1. Щедрик, шедрик, щедрівочка,
Прилетіла ластівочка.
2. Та й почала щебетати,
Господаря викликати:
3. – Вийди, вийди, господарю,
Подивися на обору.
4. А в корови дві телички,
А в овечки дві ягнички.
5. А овечки покотились
І ягнички народились.
6. В тебе товар весь хороший,
Будеш мати мірку грошей.
7. То не гроші, а полова,
Твоя жінка чорноброва.

Трихордний ладовий модус у досліджуваному регіоні має 5 модифікацій: А1, А2, А3, А4, А5. Зокрема, модифікація А1 представлена іонійським трихордом із приставною верхньою секундою – у 3-х зразках, А2 – іонійським трихордом із субсекундою і приставною верхньою секундою – у 7-ми, А3 – іонійським трихордом із субквартою – у 3-х, А4 – іонійським трихордом із субквартою і приставною верхньою секундою – в 5-ти зразках, А5 – іонійським трихордом із субсекундою, субквартою і приставною верхньою секундою – у 6-ти.

Серед приставних нижніх звуків часто вживаються субквартові та субсекундові тони. „Субквартові та субсекундові тони, на нашу думку, виразніше підкреслюють спонукальну модальність і є репродуктивнішими в реитуванні мелодії, зокрема в межах інтонаційного ядра. В оліготонічних ладозвукорядах вони, в основному, провокують початок інтонаційного ‘поля’ та його завершення”¹⁵.

¹⁵ Смоляк Олег. Весняна обрядовість Західного Поділля: Дис. ... д-ра мист. С. 325.

Приставні верхні звуки, зокрема малосекундові, в трихордній ладозвукорядній моделі переважно обігрують її третій (основний) устій, а також мають схильність до виходу за модусні межі.

В основі трихордної ладової моделі лежить переважно один інтонаційний мотив, побудований на спонукальній модальності. До речі, кожен інтонаційний мотив завершується 2 або 5 ступенями. За визначенням А. Іваницького, „така форма інтонаційного поєднання називається серіацією, і на ній завершується перший етап музично-пісенного формотворення”¹⁶.

Ладозвукорядний модус – тетрахорд іонійського та еолійського нахилів із розгалуженою сіткою модифікацій – у Західному Поділлі властивий 61 пісенному зразку (це 25,8 % усієї кількості проаналізованих щедрівок). Із них 60 зразків репрезентовані іонійським нахилом і лише 1 – еолійським, що вказує на непритаманність цього нахилу західноподільській місцевості.

Тетрахорд як модус мислення у щедрівках досліджуваного етнографічного району – більш поширене явище, ніж трихорд. У ньому значно частіше наявні приставні звуки – субсекунди, субкварти та приставні верхні секунди. Такого роду приставні звуки в ладозвукорядках, на нашу думку, „в основному, виконують дві функції: 1) функцію інтонаційного ‘протора’ в становленні мелосу та 2) функцію передкінцевого інтонаційного ‘гальма’, завдяки якому відбувається мелосне згортання”¹⁷.

У звукорядному відношенні у тетрахордній моделі 4 та 1 ступені є основними (вісьовими), яким підпорядковані всі інші тони. Зокрема, першому (кінцевому) тону підпорядковані 2, 3, 4, 7 та 5, а 4 ступінь має автономію лише в поєднанні з приставним 5 ступенем (останній, зазвичай, обігрує 4 ступінь на рівні форшлагної функції). У даному разі тетрахордна ладозвукорядна модель є автономним модусом й через те, на думку вчених-етномузикознавців Ф. Колесси¹⁸ та А. Іваницького¹⁹, вона є типовою для колядково-щедрівкового жанру.

¹⁶ Іваницький *Анатолій*. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. посібник. Київ: Заповіт, 1997. С. 49.

¹⁷ *Смоляк Олег*. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури: Дис. ... д-ра мист. С. 327.

¹⁸ *Колесса Філарет*. Ритміка українських народних пісень // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Й. Грица. Київ: Наук. думка, 1970. С. 126; *його ж*, Українська усна словесність. Львів, 1938. С. 12.

¹⁹ *Іваницький Анатолій*. Українська народна музична творчість. С. 38.

У вузькооб'ємних ритмічних формах (а щедрівки досліджуваної місцевості представляють лише вузькооб'ємні форми) тетрахордної ладозвукорядної моделі переважає питальна модальність, яка, в основному, базується на одній інтонаційній ланці серіаційного типу розвитку мелодії.

Еолійський нахил у тетрахордному ладозвукорядному модусі наявний лише в одному зразку, зокрема в щедрівці „Господиненько, чи ти є вдома?“, записаній у с. Заруддя Збарзького району Тернопільської області від Савчук Раїси Арсеніївни, 1941 р. н. (див. *приклад 2*):

Приклад 2

♩ = 72 L.t.=16

1. Гос - по - ди - нень - ко, чи ти є вдо - ма? Ми в те - бе.

Та вот - во - ри нам но - ві - во - ріт - ці до се - б(е).

1. – Господиненько, чи ти є вдома? Ми в тебе.
Та вотвори нам нові ворітці до себе.
2. – Ой почи(е)кайти(е) хоч годиноньку малую.
Та най же я се нову сорочку бриндюю.
3. – Ой годі, годі, господиненько, бриндити,
Бо нам зименько по тім морозі ходити.
4. Тобі личенько аж процвітає від меду,
А нам ноженки аж примерзають до леду.
5. Господиненько, чи ти вдома? Ми в тебе.
Та вотвори нам нові ворітці до себе.
6. – Ой почи(е)кайти(е) хоч годиноньку малую.
Та най же я се нову суконку бриндюю.
7. Ой годі, годі, господиненько, бриндити,
Бо нам зименько по тім морозі ходити.
8. Тобі личенько аж процвітає від меду,
А нам ноженки аж примерзають до леду.
9. Бувай же здорова, гречна господине,
Не сама з собою, з господарем своїм.

Найпоширенішою (типовою) ладозвукорядною моделлю в західноподільській місцевості є пентахорд іонійського та еолійського

нахилів. Ця модель властива 104 щедрівковим зразкам (це 38,6 % усього аналізованого матеріалу). Порівняно з усіма іншими оліготонічними ладозвукорядними моделями, які трапляються у щедрівковому масиві досліджуваної місцевості, іонійський та еолійський пентахорди мають найбільше приставних модифікацій. Пентахорд з іонійським та еолійським нахилами має по 7 ладозвукорядних модифікацій.

В аналізованій ладозвукорядній моделі найпоширенішою модифікацією є іонійський пентахорд із приставною верхньою секундою (В7). Він властивий майже третині аналізованих варіантів із пентахордною будовою і майже вдвічі є репрезентативнішим у досліджуваному середовищі, ніж базова ладозвукорядна модель (маємо на увазі пентахордна модель без приставних звуків). Найуживанішим приставним звуком у варіанті В7 є верхній (секундовий), який виконує функцію обігрування крайнього 5 устою і без якого останній не може повною мірою утвердитися.

Як показав аналіз, пентахордний ладозвукорядний модус у щедрівках Західного Поділля, в основному, репрезентує монарний тип поєднання інтонаційних поспівок. Він, на нашу думку, є найдавнішим, оскільки характеризується серіаційним способом розгортання мелодії і побудований, переважно, на питальній модальності, тобто в основі аналізованого типу лежить пентахордна поспівка, яка інтонаційно починається від 1 або 5 нижнього устою і висхідним порядком доходить до 5 верхнього або серединного (3). Останній звук, як правило, є довшим і виконує функцію половинного або остаточного замикання.

У пентахордному ладозвукоряді, що властивий щедрівкам Західного Поділля, домінуючими є три тони – 1, 3, 5. Якщо 1 тон у звукорядному відношенні переважно є початковим, а 5 – кінцевим, то у функціональному відношенні вони однаковою мірою є доміантними, навколо яких обертаються приставні звуки (як верхні, так і нижні). 3 ступінь у даному звукоряді, переважно, є „середньовісьовим”. Крім цього, він деколи виконує ще й функції інтонаційного зачину та половинного кадансу (див. *приклад 3*, на наст. стор.):

Приклад 3

$\bullet = 74$ L.t.=13

Пі - шов Сте - па - нонь - ко ко - си - ти ра - нень - ко.

Гей - же, гей же в я - ли - ні.

1. Пішов Степанонько косити раненько.
Гей, же, гей, же в ялині.*
2. Косить він, косить, пана Бога просить.
3. Пришов до нього батечко його:
4. – Час, Степаноньку, час додомоньку.
5. – 'Но покоса дійду, зараз додом прийду.
6. Покоса дійшов, додому не прийшов.
7. Прийшла до нього матінка його:
8. – Час, Степаноньку, час додомоньку.
9. – 'Но покоса дійду, зараз додом прийду.
10. Покоса дійшов, додому не прийшов.
11. Прийшла до нього миленька його:
12. – Час, Степаноньку, час додомоньку.
13. – 'Но покоса дійду, зараз додом прийду.
14. Покоса дійшов і додому прийшов.

Бінарний тип поєднання поспівок у щедрівках Західного Поділля представлений у тих випадках, коли строфа і приспів побудовані на іншому силабомелодичному й інтонаційному матеріалі. Власне такий тип репрезентує другий етап інтонаційного становлення щедрівкового жанру. Адже, як зазначає А. Іваницький, „на даному етапі свідомість вже може чітко розрізняти музичні інтонації”²⁰. Таким чином, утворився класифікаційний принцип зіставлення поспівок у строфі та приспіві, тобто з’явилося два дещо відмінних між собою інтонаційні ряди (див. *приклад 4*, на наст. стор.):

* Приспів повторюється після кожної строфи.

²⁰ Іваницький *Анатолій*. Українська музична фольклористика (методологія і методика). С. 49.

Приклад 4

$\text{♩} = 80$ L.t.=12

1. Ко-сив Ва-си-лень - ко я - ру пше-ни-чень - ку,
бри - ні-ла ко - са ко - ло по-ко - са. Прий - шла до ньо - го
ма - тін-ка йо - го: "Час, Ва-си-лень - ку, час до-до-монь - ку".

2.

6,8

1. Косив Василенько яру пшениченьку,
Бриніла коса коло покоса.
2. Прийшла до нього матінка його:
3. – Час, Василеньку, час додомоньку.
4. – Ой зараз я піду, най покоса дійду.
5. Покоса дійшов, додому не йшов.
6. Прийшов до нього батенько його:
7. – Час, Василеньку, час додомоньку.
8. – Ой зараз я піду, най покоса дійду.
9. Покоса дійшов, додому не йшов.
10. Ой прийшла до нього сестричка його:
11. – Час, Василеньку, час додомоньку.
12. – Ой зараз я піду, най покоса дійду.
13. Покоса дійшов, додому не йшов.
14. Ой прийшла до нього миленька його:
15. – Час, Василеньку, час додомоньку.
16. – Ой зараз я піду, най покоса дійду.
17. Покоса дійшов, додому прийшов.

Такого роду інтонаційне поєднання найчастіше вживане у десятискладнику (5+5), який є типовим для українських колядок і щедривок взагалі і, за нашими спостереженнями, є найдавнішим за сво-

їм походженням. Треба зауважити, що дане інтонаційне становлення будується на питальній модальності і притаманне одній ладозвукорядній ланці. Перший інтонаційний ряд послівок замикається 5 ступенем, а другий – відповідно 1.

У бінарному типі інтонаційного поєднання строфи із приспівом домінуючим є 5 ступінь (навколо нього обертаються верхні приставні звуки), концентруючим (центробіжним) є 3 ступінь, а замикаючим – 1, який у процесі інтонування спостерігається один-два рази. У діахронному відношенні – це значно пізніший тип музичного мислення праукраїнців, ніж два попередні, хоча також репрезентує давню фольклорну верству.

Як показав аналіз, найбільш поширеною формою інтонаційного становлення в щедрівках Західного Поділля, зокрема в межах пентахордного ладозвукоряду, є питальна модальність (термін А. Іваницького). Такого роду інтонаційне розгортання (маємо на увазі питальну модальність), за спостереженнями вчених-лінгвістів, дещо пізнішого походження, ніж спонукальна модальність. Адже, в його основі лежить респонзійний принцип. „У музичному респонзійному періоді ‘стислий силогізм’ діє в межах інтонації: друга музична інтонація набуває виразу інтонаційної відповіді на недовершену (‘питальну’) першу музичну фразу”²¹.

Майже 7% усього, досліджуваного щедрівкового матеріалу займає гексахордний ладозвукорядний модус²². Порівняно з іншими оліготонічними ладозвукорядними моделями він творить лише 5 варіантних модифікацій, що сформувалися завдяки верхнім та нижнім приставним звукам.

Як показав аналіз, гексахордний ладозвукорядний модус у щедрівках Західного Поділля – продукт пізнішого походження. За нашим припущенням, „він сформувалася, в основному, під впливом фігурування в інтонаційній послівці акцентованого, але інтонаційно не закріпленого (у звукорядному відношенні) 6 ступеня”²³. Інтонаційні ланки у цій ладозвукорядній моделі закріплюються, як правило, 5 або 1 ступенями.

²¹ Там само, С. 54.

²² За свідченням В. Гошовського, міксолідійський та іонійський ладозвукоряди часто спостерігаються у колядках та щедрівках Закарпаття. Див.: *Гошовський Володимир*. Народні пісні Закарпаття. Львів, 2003. С. 27.

²³ *Смоляк Олег*. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури: Дис. ... д-ра мист. С. 332.

Гексахордний ладозвукоряд серед досліджуваного нами матеріалу представлений трьома способами творення. Перший і другий способи сформовані під впливом домінування у фольклорному середовищі народного багатоголосся, зокрема двоголосого (способом терцієвого втручання). Третій спосіб характерний для щедрівок-новотворів (він представлений найменшою кількістю зразків). Особливо третій спосіб показовий у мелодії щедрівки „Пішов Івасьо рано косити”, відтвореній співачкою із с. Городниця Підволочиського району Тернопільської області Е. М. Турчин, 1926 р. н. На наше (свого роду „провокативне”) запитання „Чому ви співаєте щедрівку першим голосом?” вона відповіла: „Бо мені так легше, у хорі я завжди співаю першим голосом”.

У щедрівках-новотворах з гексахордним ладозвукорядом домінуючою формою мелодичного розгортання є секвенція, зокрема найпростіша її форма – секундове зіставлення двох інтонаційних поспівок значно більших за обсягом (в межах двох-трьох тактів), ніж у попередніх ладозвукорядах (питальна модальність у них трапляється значно рідше). Тому функцію половинного кадансу тут виконує, в основному, 2 ступінь, який і робить інтонаційне зіставлення двох поспівок „східцевим”, тобто породжує нову форму зіставлення поспівок. А це відповідно породило у співочому середовищі Західного Поділля новий мелотип, який ми називатимемо „східцевим” (візуально подібним до двох сходинок). У досліджуваному нами етнографічному районі він представлений трьома щедрівками переважно любовного змісту.

Ангемітонічні ладозвукоряди у щедрівках Західного Поділля спостерігаються рідко. Вони репрезентовані лише двома ладовими різновидами: тетратонікою (2 зразки) та пентатонікою (2 зразки).

Тетратоніка присутня лише у двох варіантах пісенної парадигми „Чи дома, дома, пан господар”, записаних у сс. Верняки Збарзького та Іванківці Зборівського районів Тернопільської області. Вони своїми стилістичними ознаками демонструють приналежність до давньої фольклорної верстви.

Варіанти цієї пісні побудовані на прославланні господаря та побажанні йому усяких гараздів, зокрема в господарстві. До речі, тут серіаційним способом повторюються дві інтонаційні ланки. Перша, що фігурує в строфі, і друга, що властива приспіву, побудована на тритоніці. Ці два звукорядні поєднання в сумі творять тетратонічну фігуру.

У цих зразках тетратоніка реалізується засобами спонукальної модальності (це насамперед є доказом їхньої старовинності). Для

їхньої звукорядної організації переважно властиве поєднання 5-4-3-1 ступенів (1 ступінь, як правило, виконує функцію кінцевого тону).

Отже, ангемітонічні ладозвукоряди в щедрівках досліджуваної місцевості трапляються рідко.

Дещо частіше в щедрівках Західного Поділля наявні комбіновані ладозвукоряди. Вони властиві 23 зразкам (а це 8,9% усього аналізованого західноподільського щедрівкового масиву) і представляють плагальне, автентичне та інтерплагальне поєднання двох ладозвукорядних оліготонічних та тонікальних модусів.

Комбіновані ладозвукоряди найчастіше виступають у формі плагального поєднання складових. Зокрема, плагальне поєднання двох іонійських тетраходів властиве 7 щедрівковим варіантам, записаним переважно в центральних районах Західного Поділля, зокрема в сс. Козівка Тернопільського, Гютьків, Заздрість, Могильниця Теребовлянського, Кривчики Бучацького, Мужилів Підгаєцького районів Тернопільської області.

Майже аналогічною кількістю зразків у досліджуваній місцевості (6-ма) представлене автентичне поєднання іонійського пентахорда з іонійським тетраходом. Такого роду комбінована ладозвукорядна модель також притаманна центральним західноподільським районам. Вона спостерігається в сс. Кошляки, Городниця Підволочиського р-ну, Великий Глибочок Тернопільського р-ну, Лошнів, Дарахів Теребовлянського р-ну Тернопільської області. Треба зауважити, що автентична ладозвукорядна модель візуально більш апелює до октавної гармонічної системи і часто сприймається як мажорна октавна гама, хоча внутрішні інтонаційні зв'язки знаходяться у модальному співвідношенні між собою. Адже, вони мають лише одну вісь обертання, яка перебуває на початку звукоряду.

До комбінованої ладозвукорядної групи також належить плагальне поєднання іонійського тетрахорда з тетратонікою (таке поєднання властиве лише одному варіанту щедрівки, записаному в с. Скородинці Чортківського району Тернопільської області (див. *приклад 5*, на наст. стор.):

Приклад 5

$\bullet = 82$ L.t.=18

Музична партитура у двох рядках. Верхній рядок починається з нотного знаку, двох тактів у 3/4 ритмі та чотирьох тактів у 4/4 ритмі. Нижній рядок складається з чотирьох тактів у 4/4 ритмі. Під нотою вказано ліричні тексти українською мовою.

Чи до-ма, до-ма бід-на-я вдо-ва? Сла-вен е-си,
сла-вен-є-си, наш ми-лий Бо-же, на не-бе-си.

1. – Чи дома, дома бідная вдова?
Славен еси, славен еси,
Наш милый Боже на небеси.*
2. – Ой нема, нема вдовоньки вдома.
3. – Що вона діє? – Золото віє.
4. Що од віячки – на сиріточки.
5. Четверик вівса – свіжа ковбаса.
6. А мішок гречки – на варенички.

У щедрівках Західного Поділля наявне й інтерплагальне об'єднання двох інтонаційних ланок, зокрема інтерплагальне поєднання іонійського пентахорда з іонійським гексахордом властиве 6-ти варіантам (в основному, напливового походження).

Трьом варіантам щедрівок, записаних в сс. Іванківці Зборівського, Іванків Борщівського, Городниця Підволочиського районів Тернопільської області, властиве інтерплагальне поєднання еолійського пентахорда з еолійським тетрахордом.

Як бачимо, інтерплагальні поєднання у щедрівковому масиві Західного Поділля породжені гармонічним способом мислення їхніх творців і є випадковими (напливовими) ладозвукорядними моделями в західноподільському щедрівковому жанрі.

Отже, найбільш поширеною (типовою) ладозвукорядною моделлю у щедрівках Західного Поділля є пентахорд з іонійським та еолійським нахилами. За нашими спостереженнями, він є домінуючим ладозвукорядним модусом різдвяно-новорічного обрядового народнопісенного жанру. Як показав аналіз, він, в основному, присутній у щедрівках із ритмічною формою вірша 5+5+ПЗ+5+5+3, що є домінуючою в усьому різдвяно-новорічному циклі. Адже він здебільшого переважає у щедрівках з різним тематичним наповненням.

* Приспів повторюється після кожної строфи.

Тетрахордний ладозвукорядний модус, що трапляється в щедрівках Західного Поділля, творить прохідну ланку між трихордом та пентахордом. Вона є розширеною формою (маємо на увазі у звуко-рядному відношенні) трихорда. Адже інтонаційне становлення та замикання переважно відбувається навколо 3 щабля.

Ладозвукорядна модель – гексахорд – продукт пізнішого походження у щедрівках Західного Поділля. Він сформувався під впливом гармонічного способу мислення та фігурує у щедрівках, розспіваних двоголосом.

Таким чином, оліготочні ладозвукорядні модуси є найбільш характерними ознаками (в мелосному відношенні) щедрівкового народнопісенного жанру і визначальними в його мелотипології. Ангемітонічні та комбіновані ладозвукорядні модуси в щедрівках Західного Поділля трапляються рідко.

Олександр Терещенко
(Кропивницький – Київ, Україна)

НАДДНІСТРЯНСЬКИЙ (УКРАЇНСЬКО-МОЛДАВСЬКИЙ) НОВОРІЧНИЙ ОБРЯД „ОРАНКИ”. НОТАТКИ ПРО ДІАХРОННЕ Й СИНХРОННЕ У ФОЛЬКЛОРИ ТА СИНТЕТИЧНУ ПРИРОДУ УСНОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

У першій частині доповіді розглянуто варіант пісні, виконуваної під час малознаного українсько-молдавського новорічного обряду „оранки”/„водіння Ведмідя”. Зафіксований на Кіровоградщині наспів виявився спорідненим із потужною місцевою традицією церковних коляд, ймовірно, навіть їхнім прототипом.

Друга частина доповіді є спробою на ширшому етномузичному матеріалі прослідкувати один із механізмів творення у фольклорі: запозичення окремих мовних елементів/артефактів з суміжних культур у різні історичні часи, різної інтенсивності асиміляція й подальший, часто ситуативний, синтез нового.

До обговорення запропоновано визначення локальної (регіональної) традиції як неповторної суми характерних для неї явищ.

Ключові слова: „оранка звірами”, „гейкання”, коляда, „Богогласник”; властивості фольклору, творення, асиміляція, синтез.

Стаття спочатку була задумана як коротке повідомлення про один малознаний локальний народний обряд, супроводжуваний співом. Метою викладу було:

- подати наявні поодинокі факти з кордонів Східного Поділля про новорічне „водіння Ведмідя”, сюжетом близьке до наддністрянської „оранки звірами” та молдавських „гейкань”;

- проаналізувати вельми неоднозначний за походженням принагідний місцевий наспів – і підтвердити його спорідненість із численними правобережними (неподільськими – наддніпрянськими) співами того ж типу, та вже виключно християнського змісту, що повністю замістили собою в усьому регіоні старші колядки (див. далі).

Але текст у процесі написання став радше полігоном, черговою спробою узагальнити речі для автора ключові, викласти міркування, що стосуються самої сутності усної традиційної культури, насамперед рідко обговорюваних її властивостей і механізмів, далеко не хрестоматійних.

Тож напівзабутий обряд (що, як буде видно з подальшого, виявився складним транскультурним міксом) виступає в роботі хіба як одна з низки ілюстрацій, проте – вельми показова (йтиметься про неочевидну екзогенність деяких „ранньотрадиційних” народних мелодій, зокрема й про їхні писемні витоки).

Стиль викладення свідомо полегшений: я орієнтувався передовсім на аудиторію аспірантів-етномузикознавців. Приклади й цитати з малодоступних джерел для зручності наводяться безпосередньо в тексті роботи.

* * *

Ще на початку 1990-х я, будучи тоді у фольклористиці неофітом і розбираючи рукописні матеріали Григорія Павловича Шевчука¹, натрапив у папці „Обрядові” на загадковий для мене зразок, записаний у селі Іванівка Надлацької сільської ради Новоархангельського району від М. І. Танської, 1899 р. н. (*нотн. прикл. 1*, див. у кінці). Враховуючи тодішній дефіцит інформації, знайти поетичні паралелі довгий час не вдавалося. Інша справа наспів – бо чи не кожна фольклорна експедиція Кіровоградщиною давала максимально близькі мелодії, але неодмінно з текстом „Ой дивнеє народження Божого Сина // Породила Суса Христа Діва Марія”, котрі самі співаки називали колядками (*нотн. прикл. 2, 3*). Цей твір, а також повсюдно тут знана „Ой на Різдво по вечері // Ходив Христос по всім селі”² (*нотн. прикл. 8, 9*) заступили у всьому регіоні старший шар колядок – або від самого заселення Передстєпового Правобережжя з XVIII ст. вже такими були й виконували функцію урочисту: це неодмінно „статечне” колядування,

¹ Баяніст з м. Олександрія, який упродовж 1981–1984 рр. записав на магнітофон і транскрибував близько 400 традиційних народних пісень з Кіровоградщини (на жаль, всі аудіокасети записувача втрачено, наявні лише нотні зошити й машинописні тексти з повними паспортами, загалом близько 600 сторінок).

² Коляда про Христа і грішну дівку, схоже, являє собою народну версію евангельської притчі про самарянку. Як і ще декотрі коляди, переважно про муки Христові – співається на голос, подібний до різдвяного канту „Віді же Бог, віді Сотворитель” з „Богогласника” (*нотн. прикл. 7-12, 13-а*). Він (наспів) буває або доволі розлогий, з підголосковою поліфонією (*нотн. прикл. 8, 9*), або максимально спрощений – аж до одноелементного чи однорядкового, виконуваного дітьми (*нотн. прикл. 12, 13-а*). Але в абсолютній більшості випадків, окрім тих, де адаптований книжний текст поєднаний з традиційним наспівом (*нотн. прикл. 13-б, 14*) – у них пізнаються складоритмічна та мелодична форма першоджерела, хоча кількість рядків у строфі в різних зразках коливається від двох-трьох до чотирьох-шести (й тоді пісенна строфа, підкорюючись поетичному текстові, наближується до тиради).

рожествування. У зразку з Іванівки мою увагу привернуло поєднання „божественного” наспіву та майже дитячого сюжету, схожого на жар-тівливе перетекстування – але могло бути рівно й навпаки (наспів питомий, а християнський текст вторинний). Матеріал для аналізу довелося вишукувати роками.

Як зрештою з’ясувалося з дорадянських³ та найновіших⁴ видань, твір, щасливо записаний Г. Шевчуком від дуже літньої особи, супроводжував у деяких місцевостях Правобережжя новорічний обряд „оранки звірами”, або „Ведмідя”: у час, коли водили Меланку, парубки вносили до хати чепіги (*поручні плуга – О. Т.*), показуючи, ніби орють ниву. При цьому хлопчачки співали.

Найповніший з усіх відомих текст містить збірка О. Малинки 1902 року:

Ой не знала бідна вдова, як на світі жить,
Да й наняла ведмедика за плугом ходить,
А вовчика сіренького волів погонить.
А зайчика куценького передні водить,
А лисицю Парасицю обідать носить.
Опізнилась бідна вдова обідать варить.
Розсердився ведмедичок і плуг поламав,
А вовчочок сіресенький воли розігнав,
А зайчичок куцесенький у ліс пострибав,
А лисиця Парасиця горшки побила.
Іде вдова дорогою, спотикається.
Лежить ведмідь під горою, осміхається.
– Бідна ж моя головонька, що я удова!
Лежить моя нивочка неораная,
Стоїть моя пшениченька несіяная.

Добрий вечір!

Пане господарю, гей, гей!
Чи дозволиш коло хати сіяти, орати? Гей, гей!
Ваші воли, наші воли, гей, гей!
Ваші коні, наші коні, гей, гей!
Ваш віз, наш віз, гей, гей!
Ваш плуг, наш плуг, гей, гей!
Ваш батіг, наш батіг, гей, гей!
Ваша упряж, наша упряж, гей, гей!
Ваші сани, наші сани, гей, гей!

³ *Żegota Pauli. Pieśni ludu ruskiego w Galicyi, zebrał Żegota Pauli, т. I, Львів, 1839; Малинка, Александр. Сборник материалов по малорусскому фольклору. Чернигов, 1902. С. 156; Колядки і щедрівки, зібрав Володимир Гнатюк, т. II (Колядки парубкові, дівчині, жартівливі, пародії та ін.). „Етнографічний збірник” т. XXXVI). Львів, 1914.*

⁴ *Іваницький Анатолій. Історична Хотинщина. Вінниця: Нова книга, 2007. С. 81.*

Ваш бук, наш бук, гей, гей!
А в переді два ведмеді, гей, гей!
А в бороні два ворони, гей, гей!
В колісниці дві синиці, гей, гей!
Виходить кінець, виносіть боханець!

Очевидно, що цей текст складений із двох окремих блоків. Перша частина, з віршем V445 – власне „водіння Ведмідя”. Саме її записав Г. Шевчук, без продовження.

Друга половина тексту – від появи рефрену „Гей, гей!” об’єднала з першою у ціле темою оранки. Але у Подністров’ї побутовувала як окрема форма і супроводжувала самостійний обряд „гейкання”⁵ (назва походить від вигуку, що ним поганяють волів).

Ниньки орати, завтра посівати. Гей, гей!
Твій батіг, мій батіг. Гей, гей!
Твоя борона, моя борона. Гей, гей!
Твій плуг, мій плуг. Гей, гей!
Твій естик, мій естик. Гей, гей!
Єстики золоті, погоничі молоді. Гей, гей!
с. Оселівка Кельменецького р-ну Чернівецької обл.
[Іваницький. С. 81].

Гей! Гей! Ци спиш, ци чуєш, пане господарю!
Прийшли коло твої хати орати.
Гей! Гей! Дві синиці в колісниці,
Два ведмеді у переді,
Дві курці в ярмурці... *с. Ревна Чернівецького повіту*⁶

Твої воли,
Мої воли – гей, гей!
А впереді
Два ведмеді – гей, гей! [Żegota. С. 15].

Гей, гей, а в нашім плужку
Дванайцять волів;
Волики половії,
Занозики костинії... *с. Зозулинці (Тернопільщина, правий берег Дністра)* [Гнатюк. С. 346, 347].

Пане господарю, гей, гей!
Чи дозволиш коло свої хати сіяти, орати? Гей, гей!..
(с. Отак, Хотинський повіт, Буковина) [Гнатюк. С. 374].

⁵ Відомо, що побутує в частині Чернівецької обл., про це ж свідчать записи А. Іваницького з Хотинщини.

⁶ Колядки та щедрівки. Зимова обрядова поезія трудового року. Київ: Наукова думка, 1965. С. 598-599.

То чи не складається – бодай уявно, позірно – такий цикл із
- водіння Ведмідя / оранки звірами (обряд відбувається вночі),
- гейкання (вкінці або замість тієї ж оранки) та
- наступного за тим логічного засівання-посипання вранці,
де в різних суміжних традиціях окремі (близькі за значенням) скла-
дові можуть скорочуватися, заміщувати одна іншу чи й зовсім ви-
падати. Бо навіть одна з них, у найзредукованішому прочитанні,
символізуючи засівання ріллі зерном, відіграє в повному обсязі ту
саму сакральну, магічно-ініціальну роль щодо забезпечення успіху
майбутніх весняних польових робіт.

До речі, ключовий мотив класичного сюжету української й мол-
давської передноворічної „Меланки/Меланкуце” також пов’язаний з
оранкою:

Ой учора ізвечора // Пасла Меланка два качора.
Ой пасла, пасла – загубила, // Пішла шукати – заблудила.
Приблудилася в чистеє поле, // Де Василечок плужком оре.
А він оре, поганяє // Та й на Меланку поглядає. (...)

Серед гурту ряджених, що їх сукупно називають „Меланкою”,
подекуди є й той самий ведмідь – хоча обряд тут інший, з акцентом
на культурі предків, у той час як „оранка звірами”, очевидно, пов’яза-
на з магією родючості.

Люшнювате Голованівськ Кіровоград

На Новий Год, Колись убиралися. У старе уберутся та йдуть цигани, та козу
вбирали та ведмідя плєти – Маланка йшла. Козу – такі ріжки у лісі та кожуха
надівали чоловіки, а ведмідя оці’го мітилки, шо на долині, куфайку, штани
отими мітлікамі г’обплетут – тошно як ведмідь! А він вбере ще таку шляпу –
ведмідь і всьо йде. Іде, паклажка ззаді, дручок такий здоровий, виходят на
пляцок, г’арапник добрий – та й заходят у хату, горілку п’ют, пару калачів
дадут їм. Дід є коло того ведмідя, водит, (приказує): „Оччі-джюбал-гоучі-чу,
готто-чучу гочота. Очіба, оточа!” А ми тікаємо всі, бо боїмося – бо прийде та
зараз цілує та обіймає, або як не дасиш горілки та гроші та г’арапником спи-
ріще тебе! Тако шуткують – не били шоб так аж били – але не дасиш гроші, як
ідеш дивитися – г’арапником спирище та й усьо.

У мультинаціональних селах Передстепового Правобережжя
Ніна Керімова також фіксувала уривчасті спогади українців про те,
що хлопці-молдовани на Новий рік ходили „гайти” і співали щось
із приспівом „Га-а-ай, гай!”⁷.

⁷ Але повсюдним і досі обов’язковим серед українців на передстепових землях є
меланкування/щедрування „під Старий Новий Рік” та посівання вранці 1/14 січня.

с. Сторівка, Сотницько-Балківська сільрада,
Новоукраїнський р-н, Кіровоградська обл.
Бугня Любов Ларіонівна, 1913

„Це нас баба учила. Це така промова, а спочатку „гей, гей”.

Це пекли калачі – я і знала колядки по-молдовански...”

Гей, гей,	Hei, hei...
Скале, скале, бо ярма́рек	Scoale, scoale, boier mare!
Но й время ди дурніт	Că nu e vremea de dormit,
Да время ди ара́т	dar vremea de arat
Ла ким кура́т,	la câmp curat,
Бразди нягри расту́рнати...	brazi de neagră răsturnate...

Переклад самої виконавиці

Уставай, уставай, бо не пора вже спать,

А пора вже орать... хліб сіять.

Переклад сучасного носія румунської мови:

Гей, гей ... Вставай, вставай, ти великий боярин! Бо не пора спати, а й час,
щоб орати, очистити поле, (очистити) чорні, повалені дерева.

с. Плетений Ташлик, Маловисківський р-н, Кіровоградська обл.
Пономаренко Нюта Василівна, 1924

Входять хлопці із зіркою – і один починає, каже, гаять:

(R1111 112)	Hei, hei...
Ска ^о ли ^у , ска ^о ли ^у , розбатрин,	Scoale, scoale, rus(?)bătrân ⁸ !
Ке ні время ді доні	Că nu e vremea de dormit,
да й время ді ора́т’,	dar vremea de arat
Ла кимпу не́гру-нушку...	la câmpul... negru ?

Переклад: Гей, гей ... Вставай, вставай, ти старий російський / Бо не пора спати, але час орати ... чорний? ..поле ...⁹

Коментар виконавиці: „... а він ото сидить і торóче-торóче, кончає це куплет торочить, а ті кричать „ге-ей, гей!” А тим дізілінь-дізілінь, із зіркою... потом закликали в хату, напували, вгощали... Ну це як промова, вона не співається”.

с. Плетений Ташлик, Маловисківський р-н, Кіровоградська обл.
Бран Ганна Данилівна, 1916¹⁰

⁸ “bătrân” буквально перекладається з румунської як „старий”. Тут хіба в значенні *господар* (? – О. Т.)

⁹ Транскрипція румунською та переклад Шона Вільямса, американського етномузикознавця, що мешкає в Бухаресті. Його ж допис: „Взагалі, граматика тут має помилки, і є кілька моментів, які зовсім важко розуміти, н.п. ‘brazi de neagră răsturnate’ ... ‘ялини з чорна перекинуті’”.

Коментар виконавиці: „Коли у нас була молдавська школа і там вчили літературної мови, то ми мало що розуміли. У нас говорять не так”.

¹⁰ Від неї ж записано дражнилку, яку виконували під час випадкової зустрічі різноетнічних гуртів, що колядують. На вулиці, на дорозі інколи доходило й до бійки. Будова твору цілком подібна до дитячих українських колядок-кричалок (*скандується в ритмі R1111 112 / 1111 112*):

Ходили в'ни (молдовани) з хрестами. По хатах, колядували. О, і це в їх мода „Ге-е-ей, гей!” Колядка наша, тіки кажуть „Гей, гей!” (див. *нотн. прикл. 7*, наспів похідний від „Віди же Бог”).

Тож у деяких селах південно-західної Кіровоградщини (Новоукраїнського, Маловисківського, Новомиргородського, Кіровоградського р-нів), де відчутною є частка молдавського населення¹¹, різдвяне колядування всередині ХХ ст. іноді втілювалося в абсолютно химерні форми: народна (викривлена до втрати сенсу) версія церковної коляди, поєднана з молдавським „гейканням” після кожної строфи¹².

* * *

Важливим видається спостереження, що з двох творів, співаних на один наспів в різні дні зимових свят (урочиста коляда на Різдво та „оранка/ведмідь” під Новий рік) формується певний мікроцикл, при чому в свідомості носіїв традиції „Рожество” Христове – то „серйозно, поважно, святково”, натомість новорічний обряд – підліткова забава, розвага, „витрибеньки і хуліганство”, хоча цей обряд, поза сумнівом, архаїчніший, старший за „рожествування”.

Наведемо, як аналогію, дві пісні, що звучать в різні моменти весілля у виконанні тих самих співачок:

с. Долинівка, Гайворонський р-н, Кіровоградська обл.

Сваха сваху жадала,	Сваха сваху жадала,
Подвір'ячко мітала,	Три дні в ступу срала,
Якби її сила,	Якби її сила,
Вона б його взолотила.	То б ще й замисила.

Зазвичай трактують такі випадки як перетекстовку-пародію, щось вторинне, більше того – як переведення сакрального в профанне, десакралізацію, навіть шлях до поступової руйни, перетворення „Обрядодії” на балаган. Це вельми сумнівно, бо хіба абетка, що сміхова культура є однією з цілковито рівноправних „обрядових мов” – поряд із плачовою, величальною etc. У даному випадку обидві частини – і величальна, і сміхова – виконують ту саму функцію (величання, виокремлення з-поміж решти), тільки в різний спосіб. І тому обидва тексти мусять прозвучати, кожен у свій час, складаючи ціле, цементуючи

Молдувани-дракачі // Спекли чорта на печі,
А ми кажем „дайте нам” // вони кау[й]* „мало й нам!”

* *зредуковане „кажуть”*.

¹¹ Що, ймовірно, з'явилося на цих теренах раніше українських „новоселів” ХVІІІ ст.

¹² Зрідка навіть під супровід старої гармошки „німецького строю” (коли логіка зміни акордів та метрична організація супутнього награвання принципово інакша, аніж у наспіві).

форму й розкриваючи зміст обряду. Цей „негарний стішок” не був вторинним, факультативним в структурі весілля, він не пародія, не профанція – то ж не приписуймо йому смислів, первинно не притаманних (тут не виходить навіть списати на соціалістичну псевдонауку, позаяк вона в масі просто ігнорувала такі „низькі” витвори Народного, немов і нема їх – а вивчала Фольклор, джерело Мудрости, чисте й невичерпне...) Коли ж заборонені теми стали відкритими – лишилося сформоване роками і жорстко відцензоване ставлення до певних явищ і артефактів¹³. Прикладів такого роду (де протиставлені „світ” і „світ навпаки”, зокрема в „паралельних” творах) рясно в етнографічній літературі, автори лише не сходяться на думці, який саме вважати канонічним – урочистий чи сміховий (приміром, билина й скоморошина, де вторинність-пародійність другої, як на мене, очевидна). А от сміхові твори, що згодом ніби стали „профанними” прочитаннями серйозних – викликають куди більше сумнівів з огляду на роль сміхового начала в магічних (назвемо їх так) відправах давніх громад.

Наспів „Ведмідя” (= коляда „Ой дивнеє народження Божого Сина”) сам по собі став у місцевій традиції основою для створення пізніших, необрядових мелодій. Майже повністю (з поправкою на стиль) співпадає з ним знана в регіоні пісня „Половина саду цвіте, половина в’яне” (нотн. прикл. 4). Її заспів має два рівноправні контури (виконавиці обирають кожна для себе, виходячи з власного хисту, вокальних можливостей, емоцій і вподобань): один квінтовий із субквартою, суто ліричний, виразний – натомість інший (терцієвий) повністю дублює перший рядок названої коляди. Ну і, звісно, твір „відредагований” ладово (змінено останню опору) і фактурно – згідно до вимог нового жанру.

Принагідно зазначимо: стильові риси обрядових пісень (зрідка й цілі наспіви) скрізь закономірно наслідуються пізнішими творами (як-от складоритмічна будова 57x2 у ліричних піснях „Ой ти, місяцю, я зіронька ясна”, „Зажурилася бідная удівонька”; рекрутські, похідні від „журних” весільних¹⁴, верховинські „колискові” та ін.).

Типологічну спорідненість із наспівом „Ведмідя” та місцевими колядами „Предивнеє народження...” виявляє записана в с. Сереб-

¹³ Автору вже не раз дісталось „на горіхи” від старших колег за опубліковану в 2000 (!) році книжечку соромітьких пісень, подяка надійшла хіба зі Страсбурзького університету, де збірку нормально сприйняли як джерело інформації про українську етнокультуру.

¹⁴ Див. ладоритмічну будову відомої „Ой гай, мати” або „Ой пушу я кониченька в саду” (Лисенко Микола. Зібрання творів в 20 томах. Том XV. № 1).

рія Бершадського р-ну Вінниччини *щедра* („щедрівка церковна”, культурний казус) із псевдомаланковим інципітом „Ой учора ізвечора...” та приспівом „Чеснейшую, славейшую, Херувім...” (нотн. прикл. 5). Але реалізована ця щедра у двійковій, а не трійковій ритміці, проте мелодичний контур майже ідентичний. Віршовий розмір V445 в останньому рядку щедри заступається редукованим V443, що підказує знайти близькість між названими мелодіями та знаною в центральній Україні колядою „На Ордані тиха вода стояла” („Ой учора ізвечора Син Божий ридивсь”, нотн. прикл. 6).

Подібно до того, як у Подніпров’ї та Поділлі один і той весільний шестискладник розспіваний відповідно в двійковій та трійковій ритміці – так само й книжна псалма, релігійна пісня чи й новітня коляда (навіть не „церковнослов’янська”, а пізня російськомовна, силабо-тонічна, що виникла не раніше ХІХ ст. „штундистська” зимова пісня)¹⁵.

* * *

Чи не головним акцентом даної роботи є той, що сутність самого явища „фольклор” МАЛО відповідає назві загальновідомого підручника А. Іваницького „Українська народна музична творчість”. Виникнення нового в фольклорі – не так творчість, як „творення”, „створення”, нескінченні трансформації, часом мутації, синтез, безперервне засвоєння найрізноманітніших культурних ін’єкцій – подібно до розвитку мови. Належить збагнути цей механізм, сформулювати його засадничі принципи. У всякому разі, дефініція „усна культура” сама по собі нічого не пояснює – лише констатує спосіб функціонування матеріалу, незважаючи анітрохи на його генезу.

Ортодокси та й просто більшість, що сповідує звичний погляд на речі, закинуть авторові, ніби він тим своїм твердженням позбавляє будь-яку націю визначальних для неї, емблематичних етномузичних рис (як вже і сталося під час обговорення заявленої теми з кількома корифеями). У відповідь скажу, що НЕ окремими рисами, а неповторною їх комбінацією визначається обличчя будь-якої традиції. Для прикладу візьмемо хоч рубцовський „праздничний звукоряд”: *dur*’овий трихорд із субквартою сам по собі нічого не визначає, окрім велетенського „надпростору”, де він пов’язаний (здєбільшого) з обрядовою архаїкою або похідними від неї музичними формами, іноді й побутовими, частіше з дитячим фольклором

¹⁵ Див. у порівнянні нотн. прикл. 17 та 18; 20 та 21; 1-3 та 5, 6.

(це може бути й сибірська колискова або південноросійська лічилка, забавлянка-”потешка”). У той же час, спеціалістові для визначення певної традиції може цілком вистачити однієї-двох ознак, але надхарактерних: приміром, злегка ліризований весняний „новотвір” XVIII ст. з усталеним віршем V53x2 й ритмом R11112/312 (що, втім, є неочевидною трансформацією 6-складника) маркує спустошену й „відновлену” Черкащину, де решту календарних витерло, мов гумкою. Та це приклад у дужках, він ніяк не порушує загальної концепції автора – радше є приводом для роздумів. Ця весняна форма не запозичена – хоч нова, але своя, питома, народжена місцевою усною традицією. Отже, навіть на новітньому матеріалі бачимо активний процес творення (не тільки адаптацію і міксування запозиченого в різні часи та з різних джерел); щось створюється в самих тих локусах, чого нема анде, крім як там, хоча, знов-таки, це творення – ніщо інше, як синтез. Одначе, розшук цього шару „локальних новотворів” – або їх елементів, на рівні ритмоформ, інтонацій чи цілих міфологем (не почутих від егомостя на вчорашній проповіді й переказаних „на свій хлопський розум”) – цей пошук, разом із прагненням в ідеалі ідентифікувати кожну з ознак, власне, і став би одним з ключових завдань сучасної науки про фольклор. Відповіді наразі нема, вона – в сумі підходів. І потребує від дослідника більше, ніж просто енциклопедичних знань.

Цікавість до співдії народного й писемного проявилася ще в далекому XIX ст., коли дослідники старанно вишукували народних пісень на слова відомих поетів. Щоправда, це хіба єдиний актуальний ракурс того часу.

На новий, культурологічний та власне етномузикологічний, рівень тему вивели Іван Франко (в роботі „Наші коляди”) та Станіслав Людкевич, порядкуючи „Галицько-руські народні мелодії”. На жаль, в силу низки обставин п. Станіслав виклав свою революційну концепцію гранично стисло, майже тезово, більше говорить сама структура збірки. Але ідея, сама думка про те, що народ співає не тільки своє, „питоме”, а й запозичене – прозвучала, бо ж Людкевич подав ці чужі пісні, які всі прийшли в традицію з інших культур, в окремому розділі „Пісні Напливові”¹⁶.

Думка С. Людкевича була розвинута протягом 1980–1990-х років Богданом Луканюком у розробленій ним культуро-жанровій

¹⁶ Набожні (дідівські), пісні пів-писемного походження, пісні народ. польсько-го походження, пісні чужого культурного походження.

системі¹⁷, де перелічено можливі культури-донори і зазначено „глибину” засвоєння чужого явища, від зовнішнього кола аж до ядерної культури, коли напливовий твір згодом починає відігравати роль знакового (псевдопитомого).

Далі лишається тільки прийняти, що процес запозичення відбувається перманентно, що „народна творчість”, творення – суть адаптація запозиченого в різні часи до усталеного, виробленого на певний момент канону, звукоідеалу. Про це писано ще В. Гошовським, який зробив спробу розрізнити інтенсивність асимілятивних процесів: від майже механічного перенесення-фотографування першоджерела чи незначних „косметичних” його змін до суттєвих трансформацій – аж до народження принципово нових форм-перепрочитань згідно з нормами культури-реципієнта. За Гошовським, є чотири стадії засвоєння чужого: протоасиміляція – мезоасиміляція – дейтроасиміляція – мелосинкразія (детальніше див. тут¹⁸).

Але ж, за тим же Гошовським, запозиченою є порівняно невелика, кількісно неспівмірна з „питомою”, частка окремих мовних елементів, іноді цілих творів. Учений рідко вдавався до розгляду й аналізу в цьому ракурсі складніших за власне музично-поетичну форму явищ – цілісних фольклорно-етнографічних текстів-комплексів у якнайширшому розумінні цього поняття. Ми ж акцентуємо, що абсолютна більшість елементів традиційної культури (від сюжетів, репертуару, музичних типів, стилістики до форм обрядовості) є набуті – тільки у часи, що мало піддаються дослідженню. Інколи ж це відбувається водночас із формуванням самої національної культури, з яких складових вона й постає як неповторна. Тоді вони ситуативно стають її ключовими ознаками.

Це є, на мою думку, чи не універсальний механізм виникнення нового в фольклорі.

У своєму трактаті¹⁹ Лев Миколайович Гумільов влучно зазначив: „Память о прошлом переживает инерцию пассионарных импульсов, но удержать ее отдельные люди не в состоянии. Их усилия

¹⁷ Луканюк Богдан. Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: До постановки питання [початок] // Четверта Конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упоряд. Б. Луканюк. Львів, 1993. С. 7-14; те саме [закінчення] // П'ята Конференція дослідників народної музики... Львів, 1994. С. 7-11.

¹⁸ Гошовский Владимир. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. Москва, 1971. С. 210-261.

¹⁹ Гумилев Лев. Этногенез и биосфера Земли. Ленинград: Гидрометиздат, 1990. С. 445-446.

не встречают поддержки у современников, хотя они и небесплодны. Сочинения поэтов сохраняются как фольклор, шедевры художников становятся мотивами народного искусства, история подвигов защитников родины превращается в легенду или былину, где точность описаний противопоказана жанру»²⁰.

Тож доходимо ніби парадоксального висновку, що величезна кількість – якщо не абсолютна більшість – т. зв. народних мелодій НЕ були (як то написано у всіх класичних підручниках фольклору) створені самим народним середовищем, бодай і найталановитішими його представниками, а є запозичені на певних історичних етапах із різних суміжних культур (з давніх релігійних культів, від жерців, скоморохів, придворних співців, церкви, кінофільмів) – у княжу добу, часи Великого Князівства Литовського, Російської імперії, СРСР... Різні суміжні соціальні групи (напр., міщани), етнічні сусіди etc. також регулярно підкидали дрова у цей потужний „плавильний котел”.

²⁰ Там само: «Этносов-изолятов, помнящих и ценящих былую культуру, можно найти очень много, но оказывается, что бывают субэтноты, отстраненные от поступательного движения превратностью исторической судьбы и сознательно предпочитающие консервацию бытового стереотипа, лишь бы сохранить дорогую им память о «прекрасном прошлом». Еще в начале XIX в. старообрядческие общины в Российской империи жили таким же образом. При Екатерине II старообрядцы были избавлены от гонений за веру и могли хранить обряды, которые они считали ‘старыми’.

Последнее было искренним заблуждением. Они сохраняли не обычаи эпохи Андрея Рублева и Нила Сорского, а те, которые сложились к середине XVII в., когда после Смутного времени и польско-шведской интервенции реакция на все иноземное стала очень острой. Но, зафиксировав именно этот момент интеллектуальной и эстетической жизни России, они не хотели от него отказаться. И жить так они могли бы неограниченно долго, если бы их не размывало окружение – живая, бушующая действительность, реально протекающие процессы этногенеза.

Противники основателей старообрядчества – скоморохи оказались в таком же положении. Высланные в XVII в. на Север за то, что они своими песнями, плясками, маскарадами и сюжетами былин отвлекали людей от соблюдения постов и церковных обрядов, эти несчастные артисты передавали свое искусство детям до тех пор, пока на них не наткнулись фольклористы, т. е. до середины XIX в. К счастью, было еще не поздно. Многие успели записать и опубликовать. Так, благодаря столкновению с маленькой конвиксией (даже не субэтнотом), находящейся в мемориальной фазе, мы знаем, что наши предки были не дикими, не безграмотными, не тупицами, ждавшими просвещения из Европы. Ибо безграмотность пришла позже – с вытеснением старой традиции полубообразованием, т. е. в XIX веке».

Тож виникає питання: що є питомим, якою є та основа, незмінний чи малозмінюваний музичний (мовний, культурний) код, що на цю мову щоразу відбувається „переклад” запозиченого. Сума ознак, прийомів, типів etc., притаманна певній території – така, що її визначає, є для фольклориста тою альфою, від якої він мусить відштовхуватися, аби мати бодай які-небудь орієнтири. І щотрадиційніші, щостабільніші, щодавніші будуть ці ознаки – то простіше буде вченому.

Мовна система фольклору якраз і формується довжелезною низкою, сукупністю попередніх запозичень, що лишилися у спадок від багатовікових контактів із суміжним світом. Перелік цих контактів у кожного локусу свій, обумовлений історією – чим і визначається самотність окремих національних, регіональних та локальних традицій.

Навіть корінні явища усної культури регулюються тими же принципами – тільки на пізніших шарах це видніше – тому автора впродовж його наукової діяльності цікавили пізні нашарування в фольклорі, які наочніше демонструють сутність названих процесів, бо зрозуміло, що саме і звідки саме запозичене.

Ймовірно, в доісторичні часи, коли невеликі розпорошені групи населення мало контактували – ця динаміка не була актуальною; і кожне плем’я століттями виробляло свій неповторний комплекс культурних засобів і мовних кодів – можливо, навіть, деякі з них перейшли в спадок нащадкам, але на цьому рівні сучасний фольклор вже хіба не підлягає вивченню (хоча деякі популярні автори саме це беруть за основу своїх псевдонаукових теорій).

Фольклор цікавий для вивчення передусім тими дивовижними сумішами, що виникають із різнокультурних, різностадіальних складових: якщо вдається виявити їх природу, походження кожної з них – бачимо історико-культурний „рецепт” певної традиції, діалекту.

Репліка щодо фільтрів, які ніби зупиняють проникнення чужого: таких майже немає. Спосіб прищеплення – від насильницького насадження до ніби вповні природнього засвоєння близьких суміжних (але таки не своїх) артефактів – згодом, за покоління-друге не відіграє вже жодної ролі: „Єхал я із Берліна”, молдавеняє, „Христос Воскресе із мертвих”, „Несе Галя воду”, „Чубчик кучерявий” разом з понеділковими соромітькими чи раптом поминальними голосіннями (яке останнього разу автор чув на цвинтарі місяць тому) – в свідомості сучасного носія фольклору, селянина, що дивиться ТБ і пройшов довгий життєвий шлях – не здаються чимось дивним. Власне, це і є

концентрована ілюстрація, може трохи шаржована, але правдива – тисячолітньої історії розвитку усної культури.

Фольклор, звісно, можна іконізувати – заплющивши очі на все „наносне”, лишивши ідеал, ідол: землеробська культура слов’ян кінця I тисячоліття, що збереглася завдяки притаманній їй консервативності до наших часів (як це не раз і робиться).

Але фольклор – живий організм: у сучасному Вертепі, поруч із Циганом та Жидом, з’являються нові персонажі (податковий інспектор, стоматолог, кондуктор...) І це природньо.

Усна традиція має свій канон стилю – і він синтетичний, як було сказано вище, але консервативний. Тому стильові зміни відбуваються століттями. Ба більше, запозичений твір буде неодмінно піддаватися суттєвим переосмисленням, аби узгодити його не тільки з місцевою музичною фонетикою (це стається майже одразу), а й граматику, й синтаксисом – де якраз і виникають найцікавіші химери.

Навіть ті риси, що здаються питомими, визначальними для певної території, були набуті її населенням на певному етапі історичного розвитку: приміром, т. зв. „кантове мислення” подніпрян, вплив знаменного розспіву на стару північноросійську лірику (важко вловити уламки того ж знаменного співу наявні й у середньому голосі деяких розлогих полтавських ліричних пісень²¹). І, парадоксально – після тотальної заборони церков у 1930-ті роки архангельські помори половину „чина” механічно перетягли в народний весільний обряд.

Із найстаршого, „найпитомішого”, що тепер виразно маркує, розводить певні етномузичні мови – приміром, та ж знакова „трійкова” ритміка колишніх антів Наддністрянщини (про географію двійкового/трійкового мислення вже йшлося) чи календарний спів поліщуків.

Сучасний український народ, як етнополітична цілість²², являє собою співіснування щонайменше двох різних етносів, що знаходяться в різних фазах етногенезу, але розмовляють однією мовою. Старший етнос перебуває в меморіальній фазі, стадії гомеостазу (власне „давньоруський” по суті, це українці-селяни, землероби) –

²¹ Та й „народні” назви голосів не народом придумані: тепер часто кажуть „бери первим”, „я альтом співала завжди”. „Басами” зуть нижню лінію жіночих голосів; згадаймо також і донський „дішкант”.

²² Не говорячи зараз про територіальний субетнічний – та суперетнічний (!) – поділ.

він виник ще наприкінці I тисячоліття і пройшов свій шлях; його-то представники і є носіями більшості ранньотрадиційних форм національного музичного фольклору. Молодший, що народився в XVI ст., (але був „підрізаний історією на злеті”) ще переживає зростання. І лише згодом час покаже, чи бурхливі політичні події початку XXI ст. – то „точка перегріву” чи, може, поява нового етнічного утворення, як завжди синтетичного. У молодших (що від XVI ст.) українців – інший світогляд, темп життя, пріоритети. Нові люди породили й нові суспільні групи й нові жанри фольклору, передовсім новий епос (думи; історичні, балади) і лірику, але ж наслідують і колишні звичаї й твори – виникає ілюзія єдності традиції, бо зберігається сумарно в свідомості кожного окремого індивіда, з незначною тут поправкою на власні вподобання. Ще одна особливість – людям нового типу доводиться століттями жити в старих реаліях.

Про викривлення народною традицією незрозумілих їй запозичень (іншомовних чи культових слів до повної втрати смислу, до нонсенс-буквосполучень, що згодом зрідка наповнюються, „намолюються” новими значеннями, а частіше так і залишаються обов’язковою до відтворення абракадаброю, гідною хіба для „розшифрування”) написано томи й томи. Тут очевидне сусидить з гіпотетичним, наукове з фантазіями аматорів, хрестоматійне з малознаним. Але чи не кожен другий етнограф XIX ст. вважав за потрібне висловитися з цього приводу (зокрема й дослідник нашого передстепового краю І. Бессараба, вельми детально²³). Кілька прикладів „до колекції”:

Шедше тріє царі – Шепче Дрія Царю;

Назарет – Лазарет;

Алілуя – Неу, Ілеја – Лею-полею – лєли-лєли;

Гальярда (ісп.) – халяндра (укр. танець);

Герундий (лат.) – ерунда (укр., рос., розм.);

численні перекручені приспиви іншомовного походження (молдавського, польського, ідиш) в українських т. зв. жартівливих піснях;

„Раз два трі колено...” („Раз, два, три, калина, чорнявая дівчина...”)
etc., etc.

До речі, нерідко записувач, недочувши, недопитавши, не знаючи діалекту – сам, публікуючи народний текст, сприйнятий на свій розум, вже стає ланцюгом в цьому „зіпсованому телефоні”.

²³ Матеріали по етнографії Херсонської губернії. Собрал І. В. Бессараба // Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. Том 94. Петроград, 1916. С. 369.

(Не коментую тут суперпопулярне „тлумачення” слов’янської міфології РУН-вірівцями Л. Силенком і Ко – то явище цілком іншого плану, коли читача свідомо вводять в оману, але ж не вони перші...).

Абсолютно таке ж викривлення запозичень відбувається й у музиці. Першоджерело не раз втрачає первинну співмірність складових і перетворюється у шарж на самого себе. І в такому шаржованому вигляді канонізується й тиражується. А, оскільки критичне ставлення, статистичний аналіз, відбір записаних і поданих музичних артефактів присутні далеко не у всіх виданнях – частіше подається „як є” – то читачеві лишається тільки здогадуватися, спираючись на більший чи менший власний досвід, наскільки типовим чи випадковим є фіксоване явище. Та навіть традиційне, вкорінене в колективній свідомості інколи є викривленим поодиноким артефактом, що в силу певних причин став приміром до наслідування.

Іноді – і таки не рідко, та не завжди (див. вище) – асиміляція власне є приведенням набутого зовні твору до виробленого на той час стилю/мови. Українізація церковнослов’янських текстів, коли зрозумілий смисл передається новітньою, сучасною мовою – явище також повсюдне, пор.:

<i>церковнослов’янське</i>	<i>українське</i>
Шедше триє Царі	Ішло аж три Царі,
Ко Христу со дари...	Несуть Христу дари...

Тут не тільки застарілі форми слів замінено на уживані сьогодні, тут перебудовано по-новому синтаксис речень.

Так і набута мелодія часто переінтоновується чи переритмізовується згідно виробленої на момент запозичення традиційної мови.

Окремо зазначимо випадки, на жаль непоодинокі, що мелодія, опублікована як традиційна, насправді є не відповідна традиції, є витвором (щоби не сказати плодом хворобливої уяви „записувача”: чи-то вигадана на підтвердження власних умоглядних теорій, чи просто нефахово задокументована). У тому було би менше біди, якби цей „витвір мистецтва” не ставав згодом взірцем до наслідування самими носіями традиції, повернувшись туди як ін’єкція – із найчистішими намірами інтелігентів відродити згасаючу народну культуру, нагадавши народові, „як треба”. Скільки кривих побутових пісень у псевдоакадемічній романсовій манері записано в околицях села Кардашева – домівки Українських Театралів ХІХ ст. !..

Книжні церковні коляди та їх простонародні відповідники в силу причин антиклерикальних майже не досліджувалися фольклорис-

тикою радянського часу. У кращому випадку виявляли авторів текстів (зрідка й мелодій) пізніх творів пісенно-романсового стилю. Між тим, взаємовпливи (а не просте запозичення цілих форм чи їх елементів), безсумнівно, відбувалися і на ранішніх стадіях розвитку фольклору – тоді здебільшого в цьому процесі з боку писемної культури виступали зразки церковні (паралітургійні), створені „для народного вжитку” шляхом синтезу двох канонів – книжного й традиційного усного. Автори різдвяних псалм, кантів²⁴ використовували елементи усної традиції, свідомо чи підсвідомо, але спиралися на вже готові музично-поетичні форми та їхні складові. (Вже хіба хрестоматійним став приклад, що різдвяний кант „Радуйся, земле...” має будову, ідентичну до розповсюдженого типу колядок 55р3 P553, надто оригінальне співвідношення заспіву й рефрену в строфі навряд чи випадковість).

Ланцюг версій-трансформацій, максимально близьких кожна з кожною, якщо розглядати їх послідовно, відслідковуючи інволюцію різдвяного пісенспіву з „Богогласника”, приведе аж до форм-примитивів, які позірно подібні до традиційних дитячих шедрівок. У селі Оситняжка Новомиргородського р-ну Кіровоградської обл. у різних вікових групах підлітків побутував цілий зимовий „цикл” творів, що всі вони є різною мірою асимільованим пісенспівом „Віді же Бог”: одноелементна терцієва шедрівка у ритмі R2112 з текстом „Струйном...” (нотн. прикл. 13-б), однорядкова з тим самим інципітом (але впізнавана як тиражований уривок наспіву первинно писемного, прикл. 13-а), а також її дитячі коротенькі перетекстовки, як-от „Ше й анголи не співали / Вже пророки прочитали / Будь здоровий, хазяїну / Добрий вечір!”.

У народних мелодіях, які походять від „Віді же Бог” (не у всіх, лише у складніших) спостерігається ритмокомпозиційний прийом, що зовні один до одного схожий на переритмізування веснянкових наспівів. Та треба розуміти, що в цих зимових переритмізація має цілком інакшу природу і радше ненародну, книжну (інша справа, звідки ті книжні зразки колись набралися такого „композиційного досвіду”, чи не з народних взірців – та про те вже було писано вище).

Тактувати „усно-писемні” (з неясним походженням) мелодії можна з двох позицій:

²⁴ Якраз не тільки й не стільки бурсаки, тут корені треба шукати глибше, зокрема, як не дивно, в протестантстві.

- вважаючи їх первинно народними і графічно відтворюючи в спірних моментах передусім їх силабічність;

- вбачаючи первинно писемними (хоч і створеними під впливом народного начала) – і тоді акцентність на певній ділянці мелодії, часом, стає вагомішою за поділ на піввірші.

Але, оскільки більшість наспівів цієї групи є результатом „співдії-гойдалки” двох названих начал – тактування таких прикладів передбачає серйозну „нешкільну” аналітичну роботу транскриптора і завжди більшою чи меншою мірою є компромісним чи й експериментальним (*нотн. прикл. 11*). Іноді ускладнене зовні тактування – це спроба графічно відбити динаміку тих перехідних процесів, особливо якщо покласти поруч транскрипції кількох споріднених зразків і бачити їх у порівнянні. Або – виконати альтернативне тактування одного зразка, виходячи з різних засад.

Той процес двонаправлений: зараз справжня записана і видана в популярному пісеннику одна з численних версій побутової пісні, ще й оброблена композитором – через радіо, клуб etc. повертається до усного середовища таким собі „сфінксом”, вбиваючи решту варіантів.

То чи не могла стара традиційна обрядова мелодія так само, ставши свого часу взірцем задля створення побожного твору, уніфікуватися через церковний вжиток – і потім повернутися у фольклор, але там знову розквітнути гроном варіантів? Бо на тій стадії розвитку етномузичної культури актуальними були якраз усі 5 названих В. Проппом властивостей фольклору. Уніфікація, „шлягеризація”, перетворення фольклору на єдиний для всіх пісенник з 50-100 популярних творів ще не мала настільки сприятливих умов для їх переходу до масової (хоч і національної, народної) культури. У німецькій є дві окремі дефініції для двох цих явищ: *Folklore* та *Volkslied*.

Так, відомий зимовий хіт „Добрий вечір тобі, пане господарю, Радуйся!...”, завдяки клубам і радіо, здається, давно став канонічним і, власне, припинив бути зразком фольклору, перейшовши в іншу – масову – культуру, посівши у ній місце щось на кшталт радянської „В лесу родилась ёлочка...”. Але ж мені пощастило зафіксувати версію підліткову – від друга, Олександра Кріса (1975 р. н.), хлопця з райцентру Голованівська – так, як вони з однолітками колядували в середині 1980-х (*нотн. прикл. 22*). Порівняльний – вельми показовий – аналіз пропоную читачеві зробити самостійно.

Я описав ситуацію колезі-немузиканту в найзагальніших словах: феномен перманентного запозичення-повернення артефакту, реекспорт, курсування між культурою-донором і реципієнтом (коли ще

достеменно не відомо, хто з них є хто), і вірогідні супутні зміни, народження нових трактовок, варіантів, версій – чи, навпаки, консервацію явища, канонізацію випадкового варіанта з сотень – і попросив знайти цьому ємне, максимально коротке, загальнозрозуміле визначення по суті. Образ мене вразив: уроборос. Змія, що кусає себе за хвіст і дума при цьому, що хвіст чужий (а якби і власний – сутність та сама). Наводжу цей ненауковий пасаж, аби унаочнити довгі відносини між письмовим і усним (частково – професійним та аматорським) початками в українському фольклорі: хто від кого живиться, хто кого породив, хто кому хвіст...

Відносно першого досліджуваного в роботі наспіву стоїть те ж питання: що є першоджерелом? Народна обрядова мелодія, за взірцем якої створювалися коляди – чи, навпаки (але таки навряд), це первинно усе ж писемний твір, що був перетекстований в народному дусі і якимось дивом приліпився до архаїчного зимового обряду?

* * *

Питання про великий київський цикл билин в Олонецькій губернії Росії сто років є каменем спотикання для фольклористів, коли цей культурний феномен ніби важко піддається поясненню (але цілком прийнятне пояснення знаходимо у нефольклориста Л. Гумільова, див вище).

Купальські пісні – ніби одна з емблем етнічної музики українців – дивним чином розпросторені саме на теренах колишнього князівства Литовського, а їх ареал (разом, звісно, з білоруською його складовою) малює карту тодішньої Литви (не Речі Посполитої) до самого Смоленська – з її неодмінним літнім Ліго.

На етномузичній мапі Поділля є чимало осередків, де й досі культивується цілковито своєрідний виконавський стиль: старші обрядові мелодії там надясно оздоблені характерними мікроприкрасами – у той час, як нова лірика доволі проста, майже схематизована і співається „прямо”. Пояснення очевидне: в останній третині XVII ст. Подільський пашалик (Кам’янецький єялет) офіційно був провінцією Османської імперії, а контакти подолян з мусульманським світом продовжувалися віками, функціонувала – і збереглася донині – велика кількість мечетей (попри те, що тамтешній люд був і є православними або греко-католиками).

Пародії бурсаків-шпудеїв – суміш міської балаганно-ярмаркової й студентсько-сміхової культури старих європейців (аж до високого театру), побутового Відродження, уламків скомороства, протестантської (!) доктрини (в найвільнішій її трактуванні) – виявляють неочікувані паралелі з прийомами гри на публіку в дешевому су-

часному студентському КВК. Бурсацькі пародії згодом, занесені до фольклору, перетворилися на жартівливі пісні особливого гатунку: ці пісні, єдині серед всіх звичайних, часто виконуються спеціально для слухачів, „для тих, хто не чув”, „для сміху” – хоча традиційнішим таки лишається спів для себе. Слухачів нема: або ти співаєш з нами (якщо знаєш і „не спортиш”), або на тебе не зважають.

Як книжний зразок зазнає змін, асимільований фольклором, так само відбувається перепрочитання будь-якого, хоч і традиційного, твору, коли він переходить до вжитку іншою віковою групою: приміром, доросла коляда/(кант/псалма) співається підлітками чи дітьми – вона трансформується відповідно до стилю, властивого певній віковій групі²⁵, набуває зовнішніх (фонетичних передовсім) ознак підліткової/дитячої колядки, але зберігає при тому впізнавані граматичні риси першоджерела.

Подекуди серед центральноукраїнських ліричних пісень трапляються такі, що їхні сюжети не вкладаються в утерті тематичні групи (соціально-побутові, про кохання й т. ін.), проте легко пояснюються походженням від текстів апокрифічних.

У роботі „Наші коляди”²⁶ І. Франко пише стосовно різдвяних співів: „Пісні (...) котрі досі не ввійшли в друковані збірники, але живуть в устах люду. Пісень таких звісне нам досить значне число. Зміст їх або чисто канонічний і ні в чім не противний догмам і переказам церкви, (...) або оснований на легендах апокрифічних, як напр., пісня (друкована в Головацького збірнику пісень народних) про побіг Марії з дитиною до Єгипту і про її стрічу з орачем, що сіє пшеницю. Марія просить його, як будуть бігти за нею жиди в погоню і запитань його, коли бачив Марію, щоби сказав: тоді бачив, коли пшеницю сів. На другий день мужик приходить на ниву і бачить, що пшениця його, вчора посіяна, вже достигла. Надходять жиди і питають про Марію, а почувши його відповідь, вертаються, міркуючи, що всяка погоня даремна, коли Марія так давно втекла. Про джерела сеї легенди не місце тут розводитися”.

Серед наших записів є такий варіант коляди:

Кидрасівка_Бершадь_Вінниця (коляда)

А у нашому повіті стала новина,
Ой ходім, ходім та й привітаймо нового Цара.
У неділю дуже рано три цари ідуть,
Ой несуть вони по три корони, Ісусу кладуть.
А Марія із Йосифом про це всьо знали,

²⁵ Див. у порівнянні *нотні приклади 15 та 16*, а також *нотн. прикл. 22*, що є підлітковою версією знаної „Добрий вечір тобі, пане-господаре, Радуйся!..”.

²⁶ *Франко Іван*. Наші коляди // Зібрання творів у 50-и томах. Київ: Наукова думка, 1980 р., т. 28, С. 7-41.

Через Русалім бодай успехом з дитьом тікали.
Бігли лісом, бігли полем, вітер повивав,
Ой там на полі хлоп молоденький пшеницю сів.
Сій же, хлопче, цю пшеницю, взавтра виходь жни,
Як буде їхать Ірод проклятий, то ти не кажи.
Ніч минає, день настає, хлоп пшеницю жне,
Ой їде, їде Ірод проклятий, хлопця питає:
Бог на поміч тобі, хлопче, в полі роблячи,
– Чи не бачив такої невести з дитьом тікучи?
– Бачив, пане, бачив, царе, як пшеницю сів,
– Бодай же тобі кат головою, чом ти не сказав!
Добрий вечір!

і такий варіант ліричної пісні:

Ой з-за гори, гори буйний вітер віє,
Ой там удівонька пшениченьку сіє.
Ой як засіяла – та й стала волочити,
Як заволочила – стала Бога просити:
Ой зароди, Боже, та пшениченьку яру
На вдовині діти ще й на людську славу.
А ще й удівонька та додому не дійшла,
А вже кажуть люди, що пшениченька зійшла.
А ще й удівонька та й на лавці не сіла,
А вже кажуть люди, що пшениця поспіла.
А на нашій вдові червона спідниця,
А у нашій вдови як море пшениця.

Очевидне тут творення сюжету ліричного на основі апокрифу, коли в поетичному тексті лишається мотив, ніби вже ні до чого не прив'язаний і ні з чим не пов'язаний, малопояснюваний сам по собі, уламок старшого, дивне оповідання, розспіване у розкішному наддніпрянському ліричному стилі (та ж текст за своїм змістом далеко не ліричний).

У ХІХ ст. український фольклор (спочатку міський – через академічне, артифіціальне – а згодом і селянський) „відкрив для себе новий стиль”²⁷: італійський мелос і актуальну тоді вальсовість (6/8, 3/4), які на першому етапі органічно поєдналися з народною силабікою. Тим пояснюється своєрідність старших романсів, хоч не раз майже калькованих інтонаційно з італійських мелодій – але ж ділення вірша на силабогрупи обумовлює й ділення на музичні фрази та їх відповідну пластику. У пізніших (силабо-тонічних) зразках²⁷

²⁷ „Стоїть гора високая” (Л. Глібов, „Журба”, 1859), „Зелений гай, пахуче поле” (П. Грабовський, „Сон”, 1893), „Реве та стогне” (Т. Шевченко, „Причинна”, 1837) тощо.

ця різниця вже прагне нуля²⁸. Хоча якраз вони вважаються однією з світових візитівок української національної культури. (Зовсім інша справа, що, потрапивши в сільське середовище, романси часто реалізуються у непритаманній їм багатоголосній підголосково-поліфонічній фактурі, насичуються внутріскладовими розспівами, взоруючись на традиційний селянський ліричний стиль).

На усно-писемному пограниччі балансують популярні пісні з тією ж трійковою ритмікою: „Стоїть явір над водою” (що її академічні музиканти грають виключно „із затакту”) або „Думи мої, думи мої”, де народні ямби в останній силабогрупі раптом обертаються повільним „вальсом”.

Показовими є численні записані в сучасних фольклорних експедиціях „легенди”, що являють собою авторизований переказ популярних фільмів, книжок тощо. Або (інша сторона тієї ж медалі): „професійні” Олекси Довбуші в кожному верховинському селі – і не кидаймо каміння в „самоделку”, бо вони-то якраз знаменують народження нової, хай і небеззаперечної, але сучасної форми спілкування з історією, що ця форма вже мало стосується фольклору, а викликана самою цікавістю, попитом суспільства на історичне. Та нині це явище радше розвага для туристів (бо якість акторської гри та дешеві аксесуари лишають бути кращими).

Розвиваючи (радше більше перефразовуючи) думку Б. Луканюка, висловлену в приватній бесіді й пізніше читану в його старому машинописі: в комплексі ознак традиційна усна музика важко піддається картографуванню – якщо взагалі піддається; це слід робити поелементно, а потім, виявивши, як між собою корелюють отримані ареали – робити висновки, яка їх сума є визначальною для певного локусу, з поправкою на його історію. І це можуть бути елементи абсолютно другорядні для сусідів, але ключові для певної компактної території. І навіть не етномузикологічні. Приміром, Онуфріївським, Олександрійським та Петрівським районами сучасної Кіровоградщини пролягав до 1870-х діючий чумацький шлях – то в прилеглих селах маємо потужну традицію чумацьких пісень, натомість навкруги ці твори незнані взагалі. Або в церкві певного села півстоліття служив людяний регент – і місцева лірична манера, природньо, зазнала суттєвих змін.

²⁸ Хіба на рівні чистої меліки музикознавці десятиліттями „успішно шукають” відмін.

Надпоказовими тут стають ареали окремих ознак – та ліпше не випадкових, супутніх (бо невідомо, як інтерпретувати результати найдетальнішого картографування). Ознаки (стильові чи й, ширше, етнокультурні) мають бути обрані дослідником, що або вже бодай частково розуміє їх генезу, або прагне саме це з'ясувати. Коли певне явище очевидно корелює з певним історико-культурним періодом і ясно, на якому з етапів і в який спосіб воно стало невід'ємною частиною усної традиції – полірівневого історико-географічного транскультурного міксу-консерванту, котрий, втім, безперервно, хоч і дуже повільно, трансформується – отримуємо більше уявлення про сукупну динаміку формування фольклору в часі й просторі.

Подібно до того, як лінгвістика будує багаторівневу систему, визначаючи, приміром, індоевропейську мовну сім'ю, а в її складі романо-германську мовну групу, балто-слов'янську мовну спільність, окрему національну мову та її діалекти й говірки, – етномузикологія мусила би в ідеалі вибудувати струнку систему, де об'єднавчі та розрізняючі елементи етномузичної лексики, граматики й фонетики будуть (мали би бути) чітко прив'язані до певних – усвідомлених і бодай приблизно датованих історико-культурних подій та етнічної географії. На даному етапі розвитку науки про усну культуру це надзавдання вже не здається аж настільки нереальним. Принаймні, етномузичні артефакти, що виникли впродовж кількох останніх століть, цілком піддаються аналізу. Системне уявлення про ранньотрадиційну етнічну культуру дає структурна типологія, коли дружить із мелогеографією та мелоареологією. Але застосовувані тут методик дослідження беруть до уваги передовсім найтиповіші явища, логічно полишаючи осторонь одиничне – та в тих поодиноких (іноді відверто химерних, синтетичних) зразках, що колись виникли на перехресті культур і дивом збереглися до ХХІ ст., часом, як у голограмі, сконцентроване знання, вже недоступне в інший спосіб. Такі зразки не можна ігнорувати, вони потребують окремого вивчення, якнайретельнішого всебічного аналізу²⁹, бо Нове знання найлегше відкривається на перехресті наук, методик, поглядів і шкіл.

²⁹ Який стає можливим тільки за чіткого уявлення про нормативне, типове. Але «ошибка или обращение с правилом на грани риска и есть та зона, где возникают и развиваются животворные элементы искусства. (...) Для образования жемчужины в раковине, лежащей на дне океана, нужна песчинка – что-то *неправильное*, инородное. Совсем как в искусстве, где истинно великое часто рождается не по правилам» (Альфред Шнитке. Лето 1984 г. Нужен поиск, нужны изменения привычного [Интервью] // Советский джаз. Москва, 1987. С. 68-69).

Приклади

1. Іванівка_Надлак_Новоархангельськ_Кіровоград



Ой не зна - ла бі - дна вдо - ва, що в сві - ті ро - бить,
Та й на - йня - ла ве - дме - ди - ка за плу - гом хо - дить.

Ой не знала бідна вдова, що в світі робить,
Та й найняла ведмедика за плугом ходить.

Та й найняла ведмедика за плугом ходить,
А зайчика-скакунчика уперед водить.

А зайчика-скакунчика уперед водить,
А вовчика сіренького воли поганять.

А ведмедик поїв медик, плужка поломав,
А вовчичок сіресенький воли розігнав.

А вовчичок сіресенький воли розігнав,
А зайчичок-скакунчикочок у ліс поскакав.

Іде вдова, іде бідна, спотикається,
А зайчичок з-за кущика посміхається.

А ведмедю – горщик меду, вовку барана,
А зайчику-скакунчику капусти кочан.

Запис на магнітофон і нотування виконано Г. Шевчуком у 1981 р. Тактові риси й розміри виставлено нами згідно принципу, прийнятого в даній роботі.

2. Тимошівка_Кам'янка_Черкаси (нар.: „колядка” / коляда)

$\text{♩} = 120$

Та ой ди - вно - є на - ро - же - ня, Бо - жа - я си - ла,
 По - ро - ди - ла Су - са Хри - ста Ді - ва Ма - рі - я,
 По - ро - ди - ла Су - са Хри - ста Ді - ва Ма - рі - я.

3. Вишнівці_Онуфріївка_Кіровоград (нар.: „колядка” / коляда)

$\text{♩} = 90$

Та Бо - жа Ма - ти з Бо - жим Ду - хом са - ма є - ди - на
 У - ро - ди - ла ж Су - са Хри - ста - (га) Ді - ва Ма - рі - я,
 У - ро - ди - ла Су - са Хри - ста Ді - ва Ма - рі - я.

4. Липняжка_Добровеличківка_Кіровоград (лірична)

$\text{♩} = 120$

Одна

Ой по - ло - ви - на са - ду цві - те, по - ло - ви - на в'я - не,
 Простіший варіант заспіву:
Одна По - ло - ви - на са - *Гурт* са - ду - цві - те
 РІЗДВЯНА ПСАЛЬМА:
 Ой ди - вно - є на - ро - дже - ння Бо - жо - го Си - на (...)
 Ой у - сі хло - пці на ву - ли - ці, а мо - го не - ма... [с].

Примітка: Рядок з нар. коляди подано для уяочення спорідненості наспівів.

5. Сребрія_Бершадь_Вінниця (щедра)

$\text{♩} = 90$

Ой у - чо - ра і - зве - чо - ра та й до ве - чи - ра
 Во - зра - ду - ва - ли - сь всі свя - ті - і та й на не - бе - сах.
 Че - сне - йшу - ю, сла - вне - йшу - ю, хе - ру - вим,
 Пре - чи - ста - я Де - ва Ма - рі - я на зе - млі.

6. Ясинове_Олександрівка_Кіровоград (нар.: „колядка” / коляда)

$\text{♩} = 72$

1. Ой у - чо - ра, в чо - ра із - ве - чо - ра Син Божий ро - дивсь,
 ІА ко - то - рий не - бо й зе - млю со - тво - рив.
Var.
 3. Спо - ро - ди - вше, на пре - сто - лі спо - ви - ла

7. Плетений Ташлик_Мала Виска_Кіровоград (нар.: „колядка”)

$\text{♩} = 108$

Ой ра - до - сно цьо - му сві - ту Ки - йо - всько - му за - по - ві - лу:
 Па - ня ж Си - на спо - ря - ди... [ла]. Гей, гей!

Ой радосно цьому світу / Київському заповіду:
 Паня ж Сина спорядила[є]. Ге-ей, гей!!

Паня Сина спорядила, в ясилечко схоронила,
 Сіном Сина прикрива[є]. Ге-ей, гей!!

Сіном Сина прикривас, Син до неї промовляє:
 Ни плач, Мати, ни лякайся.
 Ни плач, Мати, ни лякайся, йди до церкви сповідайся,
 Трудно Христа й утаї[ти].
 Трудно Христа й утаїти, биз началу пісню пити,
 Ми цю пісню проспівали.
 Ми цю пісню проспівали, йу черниці йуслихали,
 Шо Сус Христос народивсь.
 Шо Сус Христос народився, з Діви Марії соплодився
 На Сіянської на Подо[лі].
 Добривечір!

8. Стара Осота_Олександрівка_Кіровоград (нар.: „колядка”)

$\text{♩} = 50$
Одна
Утрьох

І. Та ой на Рі - здво по ве - че - рі
 Хо - див Хри - стос (і)по о - се - лі
 І - шо - в Хри - стос ву - ли - це - (ге) - ю
 Зу - стрів ді - вку з во - ди - це... [ю].

9. Василівка_Онуфріївка_Кіровоград (нар.: „колядка”)

$\text{♩} = 68$
Одна
Гурт (3)

Та пі - шо - в Хри - стос сло - бо - до - ю,
 Пі - шо - в Хри - стос сло - бо - до - ю,
Var. Та зу - стрів ді - вку із во - до... [ю].
 Зу - стрі - в ді - вку із во - до... [ю].

10. „Богогласник” (Львів, 1790, передрук 1850)³⁰.

6. ПѢСНЬ 5. на Рождество Іисуса Христа.

А ДѢ БО ГЪ ВІ ДѢ СТВѢ РІ ЧЕЛА, ЖЕ КСЪ
 МІРЪ ПО ГИ БА ЕТЪ, А ХАГЪ ГЕ ЛА ГА ВІ
 И ЛА ВЪ НА ЗА РѢТЪ ПО СИ ЛА ЕТЪ РОЗ ВѢ
 СТИ ПИ ПАН НЪ Є МЪ: БОГЪ ПИ ХО ДИТЪ
 КЪ ВІ ДЛЕ Є МЪ СЪ КВА СНИ ГЛАДЪ ВІ
 ДЛЕ Є МА І СЕНЪ ВЪ ВЕРЪЗЪ НАМЪ ДЪ МА.

11. Нерубайка Новоархангельськ Кіровоград (нар.: „колядка”)

Тру-дно, тру - дно в цю-му сві - ті Ві-фле - с - мськім
 на по - ві - ті По-ро - ди-ла Де-ва Си - на.

³⁰ Читання „київської” квадратної нотації, сподіваюсь, не складе труднощів для фахівців – тому не дублюю сучасною.

12. Кіровоград_Кіровоград_Миколаївка (нар.: „щедрівка”)

$\text{♩} = 92$
Одна

1. Ой на річці на Гордані, Там Пречисті і зібра... [ли].
 Там Пречистя і зібрали, Свого Сина коли ха... [ли].
 Люлю, люлю, мій синокочок Василю... [чок].
 Прилетіли два ангели, Взяли Йсуса на небеса.
 Всі небеса розтворились, Усім святам поклонись.
 Давайте дохід, бо перекинем хату на лід,
 А зльоду у воуду, а зводита хтознакуди!

Примітка: два останні рядки виконано псалмодією.

13-а. Оситняжка_Новомиргород_Кіровоград (дитяча колядка)

$\text{♩} = 90$
Одна *Гурт*

Струйном струйном на повіті Стала слава по всім світі,
 Пання Сина породила Івясельця схоронила,
 Сінцем, сінцем притрушає, Синдо Матки промовляє:
 "Постий, Матко, нилкайся, Будь Панняю називайся,
 Трудно Христа утаїти, Боначали мали діти
 пісню піти, Добрийвечір!

13-б. Оситняжка_Новомиргород_Кіровоград (дитяча колядка)

$\text{♩} = 180$
Одна

 Стру - йном, стру - йном у по - ві - ті Ста - ла сла - ва по всім сві - ті:
 Ма - ти Си - на по - ро - ди - ла, У я - се - льцях схо - ро - ни - ла, Сі - нцем, сі - нцем
 при - тру - ша - ю, Син до Ма - тки про - мо - вля - є: По - стой, Ма - тко, ни ля - ка - йся,
 Будь Ца - рьо - ю на - зи - ва - йся, Тру - дно Кри - ста
 у - та - і - ти, бо на - ча - ли ма - ли ді - ти пі - сню пі - ти.

14. Тимошівка_Кам'янка_Черкаси (нар.: „колядка”)

$\text{♩} = 100$

 Стру - йном, стру - йном по - всім сві - ті Ві - хлі - є - мським на по - ві - ті
 Па - нна Си - на по - ро - ди - ла і в я - се - льцях схо - ро - ни - ла /.../

15. Липняжка_Добровеличківка_Кіровоград
 (нар.: „колядка” / різдвяна псалма*)

$\text{♩} = 72$
Одна *Гурт*

 Ой по - ле, по - ле ши - ро - ко - є,
 Ой мо - ре, мо - ре гли - бо - ко - є.

* Сюжет подібний до псалм постових і поминальних: Страсті Христові, Stabat Mater.

16. Цибулеве_Знам'янка_Кіровоград (колядка дитяча / псалма)

$\text{♩} = 200$
mf

 Ой че-рез по-ле ши-ро - ке - є, Ой че-рез мо-ре гли-бо - ке - є

17. Серебря_Бершадь_Вінниця (нар.: „колядка”)

$\text{♩} = 148$

 В зе - мле І - у - де - йскою Ві - флі - ем сто - їть,
 А над Ві - флі - є - мом зве - здо - чка бле - стить,
 А над Ві - флі - є - мо - м зве - здо - чка бле - стить.

Примітка: виконано подружжям, чоловік співав ту ж мелодію ще октавою нижче.

18. Підлісне_Олександрівка_Кіровоград (нар.: колядка)

$\text{♩} = 90$
Одна

 В стра-не І - ю-де-йскою Ві-флі-емсто-їть, Зві-зда надве-рте - пом
 в не - бі бле-стіт, Зві-зда над ве-рте - пом в не - бі бле-стіт.

На початку всіх наступних строк:

Удвох
Гурт

19. „Богогласник”, Львів, 1790 (передрук 1850)

Пѣснь, ѧ.

ДѢНА А НОВА ВІНА, НЫНѢ ПАМНА
 СЫНА ПОРОДИЛА ВЪ ВІДЛІСІ МІСЬ МА
 РІА ЄДИНА

Не въ царской палатѣ, По междѣ бѣдѣмъ,
 въ во пѣснѣхъ, во іскнѣхъ, а треба вѣдѣмъ знати:
 Иже то Бга іста Маріа Пречіста
 И раждаеть, и питаетъ егѡ якъ Невѣста.
 Народѣхъ тримаеть, Такъ ємѡ спѣваеть,
 б. Всемогущимъ Створителемъ своимъ называеть.

20. Дяківка Бершадь_Вінниця (нар.: „колядка” / коляда)

♩ = 180

8 Ді - на - я но - ві - на, ни - не Де - ва Си - на

8 По - ро - ди - ла в Ви - фле - е - му М - рі - я е - ди - на.

21. Кіровоград_Олександрівка_Розумівка (нар.: „колядка” / коляда)

$\text{♩} = 60-64$
Одна
mf

Ді - вна - я но - ви - на, не - ві(?) Де - ва Си - на

По - ро-ди - ла в Ві - флі - є - му Ма - рі - я є - ді - на,

По - ро-ди - ла в Ві - флі - є - му Ма - рі - я є - ді - на.

22. Голованівськ_Кіровоград

$\text{♩} = 112$

За-сте-ля-йте сто - ли та все ки-ли-ма - ми, Ра - ду - йся.

Ра - ду - йся, зе - мле: Син Бо - жий на - ро - ди - вся!

Євген Єфремов
(Київ, Україна)

НАСПІВ „ЖНИВО-ГОЛОСІННЯ” НА КИЇВСЬКОМУ ПОЛІССІ

Традиційний наспів „жниво-голосіння” поширений на величезній території – на Білорусі та Українському Поліссі. У межах сучасної Київщини він трапляється рідко. Цей наспів зберігає тут спорідненість з „класичними” варіантами, але також піддався впливу іншого пісенного жанру – русальних пісень. Адже русальний обряд активно функціонував на Київському Поліссі до 1986 року.

Ключові слова: Україна, Полісся, традиційна народна музика, регіональні традиції, жнивні пісні, русальні пісні, музична форма, мелодика.

У наш час серед українських етномузикологів стало майже аксіомою твердження про те, що Київське Полісся, з огляду на територіальне розповсюдження жнивного обрядово-пісенного репертуару, є суцільною „пусткою”. Дійсно, навіть у 70-х роках ХХ століття у селах Поліського і на більшій частині Чорнобильського районів майже ніхто з місцевих мешканців не міг пригадати справжнього жнивного наспіву, замість того пропонуючи збирачеві численні ліричні пісні й балади, які, за твердженням інформантів, і були піснями, що співалися під час жнив. І це при тому, що в сусідніх Овруцькому й Народицькому районах Житомирщини та Козелецькому районі Чернігівської області жнивні наспіви та ще й з різними текстами згадували без жодних зусиль. Достовірна причина такого явища наразі не з’ясована. Варто лише додати, що подібну „пустку” утворює тут також жанр купальських пісень. Ймовірно, що у певний період історії ця місцевість перебувала в специфічних умовах або пережила особливі процеси – історичні, соціально-політичні чи демографічні, які спричинили означені „аномалії”, найбільш помітні порівняно з прилеглими територіями.

Утім, буває доволі рідко, щоб якимось давнє й питоме фольклорне явище мало чітке й однозначне географічне окреслення. Частіше його кордони розпливчасті – явище на окраїнах свого ареалу нерідко функціонує паралельно, переміщується з іншими подібними явищами; часом – під впливом певних довготривалих умов – може зазнати помітних змін; або (мабуть, найчастіше), що далі від „ядра”

його побутування, тим усе рідше трапляється і поступово зникає зовсім¹.

Західна адміністративна межа Київської області у її північній частині розділяє Поліський район Київщини з Народицьким і, частково, Овруцьким районами Житомирщини. На Овруччині, а також у прилеглих народицьких селах активно функціонував (відомості кінця ХХ ст.) жнивний наспів, названий І. Клименко „жнивном-голосінням”² (далі, вслід за цією дослідницею, застосовуємо аббревіатуру ЖГ). Сучасні дослідники різних наукових шкіл (І. Клименко, Г. Кутирьова-Чубаля, О. Пашина та ін.) одноставно проголошують епіцентром і зоною його найактивнішого побутування територію сучасної Білорусі³. У межах України цей наспів розповсюджений також на півночі Рівненської області. Поширений тут західнополіський різновид, на думку І. Клименко, „експонує ‘класичну’ форму цього типу”⁴. Натомість зразки ЖГ, які у великій кількості зафіксовані на північному сході Житомирщини, І. Клименко справедливо залічує до локального різновиду, що утворює субареал приблизно в межах сучасної Овруччини. Дослідниця вивчила матеріали різних

¹ Проблеми розмежування деяких історико-культурних регіонів та локальних зон у середині української етнічної території на матеріалах обрядової пісенності в останні десятиліття активно розробляють Г. Коропниченко, М. Скаженик, Г. Пшенічкіна та інші київські дослідники.

² Жанр жнивних пісень, зокрема, тип „жниво-голосіння” багато років незмінно перебував у центрі наукових зацікавлень цієї дослідниці, про що свідчать її численні наукові розробки, головні з яких: *Клименко Ірина*. Жнивні пісні Пінської традиції // Третя Конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, 1992. С. 54-62; *її ж*, Мелогографія літніх трудових наспівів Правобережної Прип’яті // Полісся: мова, культура, історія: Матеріали міжнародної конференції. Київ, 1996. С. 414-427; *її ж*, Жнивні мелодії Овруччини (у контексті „загальнобілоруського” ареалу) // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. Львів, 1999. Вип. 2: Овруччина. С. 341-364; *її ж*, Мелогографія жнивних наспівів басейну Прип’яті: Автореферат дис. ... канд. мист. Київ, 2001; *її ж*, Жнивні пісні // Історія української музики. Т. 1, Кн. 1. Народна музика / НАН України, ІМФЕ ім. Т. Рильського. Київ, 2016. С. 92-107; *Коропниченко Ганна, Клименко Ірина*. Про один тип жнивних мелодій // Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії / КДІК; упор. А. Іваницький. Київ, 1995.

³ „Загальнобілоруський наспів” – так визначає його російська дослідниця О. Пашина (*Пашина Ольга*. Жнивные песни восточно-белорусского Полесья // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян. Москва, 1987. С. 51-75. Труды ГМПИ им. Гнесиных, т. 91).

⁴ *Клименко Ірина*. Жнивні пісні... С. 103.

записувачів, котрі працювали на окресленій території, і зробила детальний опис жнивних наспівів. У статті, спеціально присвяченій цій темі⁵, І. Клименко на різних рівнях організації форми виявила та продемонструвала ті найсуттєвіші особливості, які й відрізняють цей різновид серед інших.

До записаних на Київщині зразків овруцький різновид жнивного наспіву виявився географічно найближчим. Отже, логічним уявляється спроба порівняти їх між собою.

Здійснений порівняльний аналіз виявився цілком плідним, адже він продемонстрував головні особливості побутування на Київщині наспіву ЖГ на таких рівнях: 1 – статистичному (кількість зразків, функції наспіву, кількість і коло сюжетів); 2 – ритмокомпозиційному (загальна будова строфи та рядків, їхня складокількісна та ритмічна структура); 3 – звуковисотному (звукорядна та ладоінтонаційна характеристики наспіву).

Послідовність названих рівнів аналізу зумовила план подальшого викладу.

1. Особливості побутування, функції наспіву, сюжети

На відміну від основних територій суцільного розповсюдження ЖГ та його різновидів, у матеріалах із Київщини цей наспів трапляється, скоріше, як виняток – був записаний у селах Денисовичі, Діброва, Новий Мир, Рагівка, Тараси Поліського району. При тому версія з с. Тараси була заспівана переселенкою з Народицького району Житомирщини; саме звідти вона її й „привезла”. Відомо, що наспів ЖГ всюди традиційно виступав у двох основних функціях – як трудовий, що супроводжував процес жнив, і як обрядовий – на дожинках. Із тим, очевидно, була пов’язана величезна кількість текстів і їх сюжетне розмаїття. На відміну від цього, на Київському Поліссі пісня функціонувала тільки як власне жнивна (у Денисовичах нам її проспівала жінка безпосередньо під час роботи, зрізуючи серпом високу траву і укладаючи жмені). Кількість сюжетів, принаймні в останні десятиліття ХХ ст., була обмежена лише одним сатиричним сюжетом про ліниву жницю, близькі варіанти зафіксовані й у інших частинах ареалу ЖГ (*Приклад 1*, на наст. стор.):

⁵ *Клименко Ірина. Жнивні пісні...*

Приклад 1. Денисовичі (Київ: Поліське).

1. Ой я жа - ла не ле - жа - ла

Варіанти:

3. Да не

3о день три сноп - кі но - жа - ла

при-ве-за-

1. Ой, я жала, не лежала –
Зо день три снопки ножала.
2. Ох, свекорко Прокопоську,
Єдь по мою копоську.
3. Да не забудьсе рубля взяті –
Мою копоську привезаті.

2. Віршова будова та ритмокомпозиційна форма

Звертаючись до ритмоструктурного рівня аналізу, представляємо тут ритмічну схему наспіву, зафіксованого у с. Денисовичі Поліського району, у зіставленні його з іншими⁶, які є ритмомоделями кількох нотних прикладів жнивних пісень з Овруцького, Коростенського та Лугинського р-нів, наведених у статті І. Клименко. Дослідниця залічує їх до центральнополіського різновиду цього пісенного типу⁷:

⁶ Простим підкресленням у схемах овруцьких зразків позначені частини ритмомалюнку, які виявляють певну ритмічну спорідненість з наспівом, поданим у нотному запису. Подвійним підкресленням відмічені ті фрагменти, які демонструють повне співпадіння.

⁷ Клименко Ірина. Жнивні мелодії Овруччини. С. 342-343.

Денисовичі (Київ: Поліське): 1 1 1 1 / 1 2 1 2 // 1 1 1 1 2 / 1 1 4 ///
 Гуничі (Житомир: Овруч): 1 1 1 1 / 2 4 2 4 // 1 1 1 1 / 2 4 2 4 ///
 Мацьки (Житомир: Овруч): 1 1 2 2 / 2 4 2 8 // 1 1 1 1 / 3 2 1 4 ///
 Личмани (Житомир: Овруч): 1 1 2 1 / 1 4 2 4 // 1 1 1 1 1 / 1 4 1 4 ///
 Личмани (Житомир: Овруч): 1 1 1 1 / 1 2 1 2 // 1 1 1 2 1 / 1 2 1 4 ///
 Липники (Житомир: Лугини): 1 1 1 / 1 4 2 4 // 1 1 1 1 2 / 2 1 4 ///

Строфа овруцького ЖГ, за свідченням І. Клименко, найчастіше дворядкова. Кількість складів у вільносилабічних рядках коливається від 6 до 9. Цезура в рядках є так само достатньо рухливою – 4+4, 3+4, 4+5, 5+3... На рівні ритмічного устрою центральнополіський регіональний різновид „не має домінантної ритмо-віршової моделі, а характеризується полем версій” (с. 148); отже, ритмічна організація наспіву також досить розпливчата і мінлива. Але згадаємо, що рубатність – одна з тих іманентних рис, на яку колись дослідники одразу звернули увагу (З. Евальд, З. Можейко та ін.), і яка у тій чи іншій мірі притаманна усім різновидам ЖГ. В окремих частинах різних варіантів овруцького наспіву можна почути то (відносно) рівний монохронний 4-складник, то ямбічні послідовності (диямби у різному – пропорційному або не зовсім пропорційному збільшенні), то несподіване додавання „зайвих” силабохрон замість звичного дроблення... Можливо, така нераціональна мобільність пов'язана з переважно сольним способом функціонування наспіву в традиції та специфікою важкої праці, що ним супроводжувалася.

На цьому фоні київські зразки ЖГ – теж у формі дворядкової строфи – у цілому виглядають на диво стабільно організованими. Щоправда, кількість складів у їх рядках також варіюється – 4+4, 5+3, 5+4. За ритмічним малюнком 1-й і 2-й рядки – зовсім різні, але це пов'язано не з мінливістю силабічного складу, а з різними принципами, за якими вони будуються. Так, перший рядок практично в усіх строфах складений із монохронного 4-складника (перше коліно) та диямба (друге коліно): 1111/1212//. На відміну від цього, другий рядок базується на віршовій структурі 5+3, яка розспівується у ритмі 11112/112//. Звичайно, треба врахувати й певну свободу, зокрема ритмічну рубатність сольного виконання – наслідком його є не тільки подовжені довгі склади (див. фермати у нотній транскрипції) та звичайне дроблення початкових складонот, але й випадки додавання (замість дроблення), які теж є результатом вільного поводження співачки з ритмом.

Тепер, порівнюючи наспіви з обох сусідніх територій, можна помітити ритмічну подібність перших рядків – в овруцьких зразках початкове коліно теж часто побудоване як чотирикладник (нерідко монохронний); а друге – завжди являє вільний варіант диямба. Найбільші ж відміни спостерігаємо між другими рядками форми. У зразках із Житомирщини ритмічна форма першого коліна другого рядка досить різноманітна – від монохронного 4-кладника до тримірного 5-кладника (11121), а завершує цей рядок, як і попередній, та сама двоямбічна фігура. Цей повторюваний елемент об'єднує рядки в єдину форму, і наче зводить вільні й різноманітні ритмічні фігури до „єдиного знаменника”. Натомість у київському варіанті наспіву 2-й рядок побудований зовсім по-іншому – його ритмічна форма (звісно, враховуючи моменти дроблення і рубатність відтворення мелодії) тяжіє до віршової структури 5+3 та відтворює її звичну схему: 11112/112. Різниця підкреслюється ще й такими деталями, як наявність в деяких овруцьких зразках апокопи в заключному кадансі і – повна її відсутність у завершенні строфи київського ЖГ. Важливо відзначити, що наведений ритмічний малюнок 2-го рядка у цій місцевості міцно закріплений за наспівом русального тижня та обрядом проведів русалок (наприклад, з текстом „Проведу русалки до бору”) і тому одразу викликає асоціацію з русальною піснею⁸.

3. Звуковисотні характеристики наспівів

Аналіз ладоінтонаційної організації, на перший погляд, не виявляє суттєвих відмінностей між локальними різновидами ЖГ. Основна частина звукоряду в них охоплює трихорд в обсязі терції – малої, великої, „нейтральної” чи мінливої протягом строфи. Заключне кадансування (а в овруцьких мелодіях і серединний каданс) не залишає жодного сумніву щодо місцезнаходження головної ладової опори – це завжди нижній звук трихорду. Його верховенство підкреслюється субквартою, яка розширює звукоряд знизу. У деяких версіях звукоряд буває доповнений ще й квартою згори (щоправда, на житомирській частині Полісся це трапляється як рідкісний виняток).

І все ж є кілька рис, які рельєфно вирізняють київські зразки серед решти інших. По-перше, це більш вагома роль субкварти в

⁸ *Сфремов Євген*. Русальні пісні на Київському Поліссі // Полісся: Мова, культура, історія: Матеріали міжнародної конференції. Київ, 1996. С. 404-411.

інтонаційному розгортанні наспіву. Субкварта тут не лише починає мелодію, але й завершує перший рядок низхідним кадансуванням. Тим самим субквартовий тон з допоміжного звуку перетворюється на тимчасову ладову опору. Поглиблюють вагу субкварти й інші, інтонаційно мобільні проміжні звуки – субсекунда, субтерція. Відтак у процесі розгортання строфи на короткій часовій відстані щоразу виникає зіставлення двох ладових опор квартового співвідношення. Це, з одного боку, вносить у наспів відчутне інтонаційне напруження, а з другого (що особливо важливо) – утворює музичну форму іншого порядку, а саме, мелоінтонаційну композицію респонсорного типу. Помічені особливості мелодії знов примушують згадати місцевий тип русальних пісень – отаке, підкреслене значення субквартового щабля притаманне багатьом їх версіям у селах як Поліського, так і Чорнобильського районів Київщини. Субквартою, наприклад, завершується початкове 5-складове коліно у зразку з с. Усів (Приклад 2⁹):

Приклад 2. Усів (Київ: Чорнобиль)

Одна

2. Ох ти на ме - же сто - я - ла

Ох ти да - ле - ко ві - да - ла (Іх)

1. Ох, верба, верба кудрява
Ох, ти на меже стояла.
2. Ох, ти на меже стояла
Ох, ти далеко відала.

Здійснений аналіз свідчить, що наспів ЖГ в останню третину минулого століття був дуже мало поширеним на теренах Київського Полісся. Його рідкісні й спорадичні виявлення в ході збирацької польової роботи можна трактувати тут лише як відголосок чи залишкові „вкраплення” потужної традиції сусідньої локальної території, де він мав суцільне розповсюдження. Про винятковість,

⁹ У першій строфі текст відтворений інформанткою з помилками, внаслідок чого була порушена ритмічна схема. Тому тут подаємо нотацію другої строфи.

раптовість і, можливо, випадковість його виявлення за межами основного ареалу, окрім вкрай малої кількості записів, свідчать також існування його тільки в одному сюжетному варіанті та обмежена функціональність. Зберігаючи в цілому ритмо- та мелоінтонаційний зв'язок з метропольними варіантами, цей „окраїнний” наспів, разом із тим, зазнав значного впливу іншого пісенного типу, а саме, місцевого русального наспіву 53², з яким його зближує спільна ритмічна форма (на рівні 2-го рядка) та окремі риси ладомелодичного устрою. Значна ймовірність подібного впливу підкріплюється часовою близькістю русального тижня і періоду жнив – за традицію він розпочинався від першого дня Петрівського посту, коли саме й відбувався ритуал проводів русалок. Цьому також сприяла й та обставина, що русальна традиція, рясно насичена обрядами та піснями, тут у більшості сіл залишалася аж до 1986 року в стані активного побутування¹⁰.

¹⁰ Детальніше про це: *Єфремов С.* Русальні пісні...

Теоретичні і практичні аспекти етноорганології

Динара Булатова
(Санкт-Петербург, Россия)

ВОПРОСЫ СТАНОВЛЕНИЯ СМЫЧКОВОЙ КУЛЬТУРЫ И ДРЕВНИЕ ТЮРКИ

В статье рассматриваются разные версии происхождения смычковых хордофонов и роль в этом процессе древних тюрок. В поле зрения автора находятся письменные, литературные, археологические источники, а также вопросы терминологии.

Ключевые слова: смычковые хордофоны, древние тюрки, кипчаки, уйгуры.

Происхождение смычковых хордофонов – тема, к которой неоднократно обращались разные ученые в попытках наиболее достоверно определить время и место появления смычка как орудия для извлечения музыкальных звуков.

Основоположник берлинской школы инструментоведения Курт Закс искал «прародину» смычковых как в регионах господства арабо-исламской и византийской культур, так и в Центральной Азии¹.

Ученик Курта Закса, немецкий инструментовед Вернер Бахман, продолжая исследование данной темы и обращаясь к широкому кругу источниковедческих и иконографических данных², приходит к выводу о среднеазиатском происхождении смычковых инструментов, с локализацией в «северо-восточных окраинных провинциях арабо-исламской империи, в Хорезме и Трансоксании»³. Точку зрения Бахмана разделяют и некоторые другие западные ученые (Г. Фармер, Е. Бейхерт, Д. Эрлангер), а также исследователи Узбекистана.

¹ *Sachs Curt. The History of Musical Instruments. New York, 1940.*

² *Bachmann Werner. Die Anfänge des streichinstrumentenspiels. Leipzig, 1966; Bachmann Werner. The origins of Bowings. London, 1969; Бахман Вернер. Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки. Москва, 1973. Вып. 2. С. 349-373.*

³ *Бахман В. Указ соч. С. 358.*

Упоминания о смычковых инструментах встречаются в «Большом трактате о музыке» (“Kitab-al-musiqi al-kabir”) Абу Насра аль-Фараби (VIII–IX вв.), у Ибн Сины (IX–X вв.) и Мухаммеда Ибн-Мусы аль-Хорезми (X в.). Бахман вспоминает и персидского писателя Ибн-Хордадбеха, указывающего на бытование двуструнного народного инструмента: «Согласно преданию, какой-то бухарский пастушок играл на нем так чудесно, что наяды завлекли его к себе»⁴. Ученый считает, что это кобуз, упоминаемый с IX века в среднеазиатских, прежде всего, в уйгурских источниках. Обращаясь к китайским письменным источникам IX века, В. Бахман делает вывод, что смычковый способ звукоизвлечения проник в Китай вместе с народным инструментом одного из тюркских племен tung-hu со старомонгольской культурой⁵. Речь идет о китайском смычковом хордофоне с двумя волосяными струнами, известном в Китае под именем «хуцинь». Ученый интерпретирует данные иконографии, например, изображение смычкового инструмента с грушевидным корпусом и лукообразным смычком на деке корпуса лютни эпохи Тан в коллекции Сёсоин. На деке, обтянутой кожей, изображены два музыканта: один, играющий на лютне, другой – на смычковом инструменте. В отличие от лютни, последний изображен схематично, вследствие чего точно определить его принадлежность к тому или другому виду смычковых инструментов невозможно. Тем не менее Бахман находит его сходство с описанием ребаба в трактате Аль-Фараби⁶. По мнению С. Кибировой, данное изображение датируется временем не позднее 768 года⁷, а не IX–X веками, как полагал В. Бахман.

Болгарский ученый Слави Дончев придерживается мнения об уйгурском происхождении смычка и перенесении его в Европу хуннами после Великого переселения⁸. По мнению Дончева, смычковый способ звукоизвлечения был известен булгарам еще в то время, когда они входили в Хуннский состав племен в Центральной

⁴ Там же, С. 354.

⁵ Там же, С. 357.

⁶ Тамара Вызго же допускает, что это одно из ранних изображений кобуза (См.: *Вызго Тамара*. Музыкальные инструменты Средней Азии: Историч. очерки. Москва, 1980. С. 69).

⁷ *Кибирова Санат*. Музыкальные инструменты в традиционной культуре уйгуров: Дисс. ... канд. искусствоведения [Рукопись]. Ленинград, 1988. С. 52.

⁸ *Дончев Слави*. К вопросу о происхождении струнных смычковых инструментов и наиболее раннем появлении их в Европе // Вопросы истории и теории искусств. Чебоксары, 1992. С. 40-67.

Азии (до середины I тысячелетия н. э.), и в эпоху Великого переселения народов в V веке хуннобулгары принесли смычок в Европу. Одно из свидетельств ученый находит в старонемецком эпосе «Песнь о Нибелунгах», в котором говорится о присутствии скрипачей при дворе Аттилы – великого предводителя гуннов.

Турецкий ученый Осман Факри Серткайя, изучающий древнеуйгурские источники, также говорит о наличии в них термина «кобуз», который ученый относит к типу «уда», то есть щипкового хордофона⁹.

Коррективы в изучение смычкового инструментария вносят те или иные ученые, исследующие культуру своего региона. Так, в поле зрения армянского исследователя Анаит Цицикян попадает найденная при раскопках города Двина – древней столицы Армении – чаша с изображением музыканта с кеманчой в руках, датируемой IX–X вв.¹⁰. Данная находка позволяет отнести Армению к одному из наиболее ранних ареалов распространения смычковых. Ян Стеньшевский указывает на раннее появление некоторых видов смычковых инструментов в Польше, таких, например, как «злюбцоки», или «выдолбленная» скрипка¹¹. Способ изготовления – выдалбливания из единого куска древесины – указывает на древность происхождения ряда финно-угорских смычковых инструментов, таких как карельский и финский йохуикко, нин юх хантов и манси и некоторых других.

Находя термин «кобуз» в уйгурских источниках и тем самым отдавая уйгурскому народу первенство в изобретении смычка, ученые, на наш взгляд, не учитывают тот факт, что сам термин «кобуз» в большей степени утвердился у народов, имеющих кипчакское происхождение. Несмотря на то, что кипчакский этнос сошел с исторической арены после золотоордынского периода, в составе многих современных народов присутствуют следующие этничес-

⁹ *Sertkaya Osman F.* Eski Uygur türklerinden bugüne kadar türk mûsikî âletleri ve mûsikî terimler // Истоки и эволюция литератур и музыки тюркских народов: Материалы международной конференции (23–24 сентября 2014 г., город Казань). Казань, 2014. С. 306-307.

¹⁰ *Цицикян Анаит.* Древнее изображение смычкового инструмента из раскопок Двина (к проблеме органологической интерпретации исторического источника) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов: В 2-х ч. Ч. 1. Москва, 1987. С. 164-188.

¹¹ *Стеньшевский Ян.* Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов: В 2-х ч. Ч. 2. Москва, 1988. С. 48-77.

кие группы: «кыпчак» в составе алтайцев, теленгитов и киргизов; «кыпшак» – казахов, каракалпаков, ногайцев; «кыпсак» – башкир; «кипчок» – узбеков. Смычковый инструмент с названием «кобуз» получил наибольшее распространение у народов, имеющих значительную долю кипчакского компонента в этногенезе – татар, башкир, казахов, каракалпаков, узбеков, ногайцев, карачаевцев, балкарцев. Кобуз бытовал у всех этих народов: это казахский и ногайский кобыз, каракалпакский, узбекский кобуз, башкирский и татарский кубыз, кьыл кьобуз карачаевцев и балкарцев. Кроме того, инструменты с другими названиями, но со сходным способом изготовления, а именно выдолбленные из единого куска дерева, сохранились у таких народов тюркско-кипчакской группы, как алтайцы и киргизы – алтайский икили и киргизский кыяк.

К общему кипчакскому корню восходят и названия древних смычковых инструментов тюрков и финно-угров, распространенных в регионе Среднего Поволжья и Приуралья. Это татарский и башкирский кыл-кубыз, марийский ия-ковыж, удмуртский кубыз, чувашский серме-купас, мордовская гарьзе (кайга). Термины «кубыз», «купас», «ковыж» являются фонетическими разновидностями тюркско-кипчакского «кобуз». Этимологию названия мордовской «гарзе» Н. И. Бояркин усматривает в пермско-финно-угорском «курезь». Исследования же лингвистов возводят названия и удмуртского «крезь», и мордовского «гарзе» к тюркскому «копуз» (В. Напольских¹²).

Если обратиться к истории, то кипчаки и уйгуры в VII–VIII веках были народами, которые постоянно соперничали за первенство в степи. Кипчаки в то время были известны под этнонимом «сиры». Во втором Тюркском каганате сиры были вторым после тюрков-ашина этносом. Когда уйгуры разгромили с помощью Китая второй Тюркский каганат, сиры были вынуждены бежать на Северный Алтай, получив от победителей название «кыбчак», то есть «неудачник», «никчемный», «злополучный», закрепившееся за ними и ставшее впоследствии этнонимом. Подчинив на Северном Алтае местные племена, они создают новый племенной союз, получивший название «кипчак». Численно усилившись, кипчаки продвигаются за Иртыш, расселяются по территории

¹² *Напольских Владимир*. О «древнетюркских» заимствованиях в удмуртском языке // Финно-угроведение. Йошкар-Ола, 1995. № 3-4. С. 38-51.

современного Казахстана, и в XI–XIII веках занимают значительную часть евразийских степей¹³.

Тесные контакты кипчаков и уйгур дают основания предполагать, что инструмент бытовал у обоих этносов, но у кипчаков он получил большее распространение именно как смычковый инструмент. Причем долгое время один и тот же вид струнного инструмента кипчаков существовал и как щипковый, и как смычковый. В настоящее же время термин используется применительно и к щипковым инструментам – например, киргизский комуз, кумыкский агач-кумуз.

Говоря о кобузе, нельзя не вспомнить о старинном украинском инструменте «кобза» – лютневидном струнном щипковом хордофоне. Подобный же инструмент с тем же названием бытовал у молдаван и румын, «копус» наличествовал у хорватов, «кобоз» – у венгров, свидетельствуя о глубоком проникновении в культуру восточно-европейских народов тюркского компонента¹⁴.

Бытование у кипчаков смычковых хордофонов подтверждается историко-археологическими и литературными источниками. Сведения о кипчакских музыкальных инструментах имеются в произведениях кипчакской письменности, например, в латино-персокуманском (т. е. кыпчакском) словаре “Codex cumanicus”, составленном в 1303 году в Италии для европейских купцов, торговавших с Золотой Ордой и подчиненными ей странами. Здесь, наряду с названиями музыкальных инструментов *daf*, *suruna*, *nakara*, мы находим профессию музыканта – *sovixsi*. В приведенном здесь же переводе значится *sonator* (лат.), то есть «музыкант», человек, играющий на музыкальном инструменте, а также «гудец» (*sonare* на латинском языке означает также «гудение»). В. Радлов переводит

¹³ *Кляшторный Сергей, Султанов Турсун*. Государства и народы евразийских степей. Древность и средневековье. Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 2004. 2-е изд., исправл. и доп. 368 с.; *Евстигнеев Юрий*. Кипчаки: этнос и его имя // Общество. Среда. Развитие (Terza Humana). 2012. № 3. С. 97-102.

¹⁴ *Осиян Александр*. Миграция, адаптация и интеграция кочевников в оседлом обществе: сравнительный анализ перехода половцев к оседлому образу жизни в Галицкой Руси и Венгерском королевстве в XIII–XV вв. // Тюркские кочевники Евразии (кимаки, кипчаки, половцы...): Сб. статей. Сер. «Тюркские племена и государства Евразии в древности и в средние века». Вып. 2. Казань: Изд-во «Ихлас»; Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2013. С. 122-174; *Зеленский Юрий*. Кипчаки в Подонье и Предкавказье в XI–XIV вв. // Там же, С. 37-47.

этот термин как “kobusspieler” – «кобузист», исполнитель на кобузе, “kobuz” как “eine Art Geige” – «род скрипки»¹⁵.

Изображение хордофонов содержится на кипчакских каменных балбалах. Один (VIII вв.) найден на берегу р. Жангабыл в Улытау Центрального Казахстана (он хранится в Музее казахских народных музыкальных инструментов), другой (XIII в.) обнаружен в Херсонской области на Чонгарском полуострове (ныне в Центральном музее Тавриды в Севастополе)¹⁶.

В настоящее время в распоряжении ученых есть несколько археологических инструментов, датируемых VIII – XIV веками. Смычковый хордофон был обнаружен во время раскопок в 1984 году кипчакского курганного могильника XIII века около села Кирово Бериславского района Херсонской области¹⁷. Корпус – ковшеподобный, долбленный, овально-грушевидной формы. Рядом с инструментом найдена подставка дугообразной формы с тремя вырезами для струн. Зафиксированы и остатки смычка. Подобный хордофон, но больших размеров, имеется в Саратовском областном музее краеведения. Инструмент также находился в могильнике золотоордынского времени (XIV в.), обнаруженном в районе села Усть-Курдюм Саратовской области.

Археологическое изучение регионов расселения древних тюрков продолжается. В июле 2013 года в Берельских курганных могильниках Восточного Казахстана (VIII в.) обнаружено два струнных инструмента, среди которых предположительно есть и кобуз. Современные исследования вносят свои коррективы в историю тюркского смычкового инструментария, расширяя представление об этой сфере культуры.

¹⁵ *Radloff Wilhelm*. Das Turkische Sprachmaterial des Codex Comanicus. Manuscript der Bibliothek der Marcus-Kirche in Venedig. Nach der Ausgabe des Grafen Kuun (Budapest, 1880). (Memoires de L' Academie Imperiale des Sciences de St.-Peterbourg. SPb., 1887. Ser. 7. T. 35. № 6). S. 27.

¹⁶ *Веселовский Николай*. Современное состояние вопроса о «Каменных бабах» или «Балбалах» // Записки Императорского Одесского Общества Истории и Древностей. Т. 32. Одесса, 1915. С. 408-444.

¹⁷ *Свдокимов Геннадій*. „...Співай же йому пісні половецькі” (Літопис Нестора) // Золото степу. Археологія України. Київ, 1991. С. 281-283.

Вікторія Ярмола
(Рівне – Львів, Україна)

КРУТАК У ЗАХІДНОПОЛІСЬКІЙ ФОЛЬКЛОРНІЙ ТРАДИЦІЇ: МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ

Викладено рідкісні джерельні матеріали, в основному польові записи, та висловлено пропозиції щодо подальшого вивчення одного з небагатьох локальних інструментально-танцювальних жанрів Західного Полісся – крутака. Вперше визначено два типи крутаків – три- і двочасткові, які потребують свого ґрунтового дослідження на рівні етнохореології та етноорганології.

Ключові слова: крутак, танець, фольклорна традиція, Західне Полісся, приспівки.

На теренах західноукраїнського Полісся ще донедавна існувала багата та колоритна народномузична традиція, особливе місце в якій посідали локальні інструментально-танцювальні жанри. Одним із таких є танець крутак, про який неодноразово згадано в художній та науковій літературі¹, однак спеціальної уваги йому досі не приділено. Певною мірою компенсувати цю прогалину покликана пропонована стаття, базована на об'ємних джерельних матеріалах, здобутих в основному під час фольклористичних експедицій авторки та інших дослідників поліського краю. Викладена нижче музично-етнографічна інформація може стати доброю основою для подальших поглиблених аналітичних студій.

¹ *Українка Леся*. Одинак // *Леся Українка*. Зібрання творів у 12 т. Київ: Наукова думка, 1976. Т. 7. С. 119-120; *Українка Леся*. Приязнь // Там само. С. 248; *Пісні з Волині / Упоряд. текстів та прим. О. Ошуркевич; упоряд. нотних матеріалів М. Стефанишин*. Київ: Музична Україна, 1970. С. 24, 282-283; *Федун Ірина*. Інноваційні процеси в необрядових танцях Західного Полісся // *Етномузика / Упор. Б. Луканюк*. Львів, 2007. Число 2. С. 65-67; *Ошуркевич Олекса*. До джерел. Народознавчі статті, розвідки, тексти. Луцьк: ВАТ „Волинська обласна друкарня”, 2008. С. 150-152. *Ярмола Вікторія*. Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся // *Матеріали до української етнології: збірник наукових праць / НАНУ, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського*. Вип. 11 (14). Київ, 2012. С. 170-171.

Танець із назвою „крутак” відомий на всьому Західному Поліссі, хоча це далеко не єдине найменування у визначенні самих носіїв. Таких варіантів виявлено п’ять – крутан², крутях³, крутяк⁴, рідше круг⁵ або кружок: „Крутях. По-нашому то називався “кружок”. Ото в нас казали „кружка””: „Граймо кружка!”⁶. Незалежно від варіювання назв, усі вони, безсумнівно, пов’язані з характером виконання головної фігури крутака – кружляння (крутіння). Варто зазначити, що ця основна дія може характеризувати як кружляння в парі, так і рух по колу, і тим самим визначає різні форми виконання танцю. Наприклад, у музичній традиції гуцулів трапляються схожі найменування – круглик, круглек⁷, танцювальною особливістю яких є рух по колу вправо⁸, а словацькі народні танці крута, крут, крутіве, круцена⁹, чеський вртак¹⁰ виконують, кружляючи в парі.

² Записала Вікторія Ярмола 17.07.2006 р. від Степана Сливки, 1951 р. н. (с. Рокита Старовижівського р-ну): Особисті записи В. Ярмоли (далі ОЗЯ); Записав Олекса Ошуркевич 16.11.1969 р. від Івана Коржана, 1920 р. н. (с. Залюття Старовижівського р-ну) та 22.10.1979 р. від Івана Лобчака, (с. Березна Воля Любешівського р-ну): Особисті записи О. Ошуркевича (далі ОЗО).

³ Записав Олекса Ошуркевич 14.02.1973 р. від Якова Любежанина, 1879 р. н. (с. Деревок Любешівського р-ну); Записали Олекса Ошуркевич і Мирослав Стефанишин 1956 р. від Христофора Філіпчука, 1908 р. н. (с. Лучичі Ратнівського р-ну): ОЗО. Цю назву танцю згадано в прозових творах Лесі Українки. Див.: Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. Т. 7. С. 119, 120, 248.

⁴ Записали Юрій Рибак та Ірина Федун 19.07.2001 р. від Івана Горбачука (скрипка), 1930 р. н. та Івана Цьомаха (барабан), 1924 р. н. (с. Теклине Камінь-Каширського р-ну): Архів Проблемної науково-дослідницької лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (далі Архів ПНДІМЕ).

⁵ Записав Юрій Цехмістрок 28.05.1936 р. від Хоми Борщука (с. Тур Ратнівського р-ну), див.: *Цехмістрок Юрій*. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936–1937 років / Джерельні матеріали та видання Богдана Столярчука; відчитання та загальна редакція Богдана Луканюка. Електронне доповнення (CD-додаток). 3-Rejestr valyків (Валик №№ 1420, 1429).

⁶ Записали Юрій Рибак та Леся Косаківська 24.07.2016 р. від Ганни Данилюк, 1940 р. н. (с. Градиськ Маневицького р-ну); інформацію про танець із такою ж назвою зафіксував Юрій Рибак, Галина Качор та Алла Самохвалова 24.07.2015 р. від Надії Черевко, 1922 р. н. (с. Лобна Любешівського р-ну). Архів Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (далі ДНЦЗКСТК).

⁷ *Harasymczuk Roman*. Tańce huculskie. Lwów, 1939. S. 93–98

⁸ Колядки і щедрівки / збірав Володимир Гнатюк. Львів, 1914. Том 1. (Етнографічний збірник НТШ; т. XXXV). С. XXII.

⁹ *Michalovič Peter*. Krútivé tance na východnom Slovensku z hľadiska hudobného sprievodu // Slovenský národopis. roč. 44. č. 4, 1996. S. 449–453.

¹⁰ *Jelínková Zdena*. Lidový tanec moravských Chorvatů na Mikulovsku ve vztahu k sousedním oblastem // Slovákco: společenskovední sborník pro moravsko-slovenské

Проведення паралелей з аналогами досліджуваного жанру на території інших країн потребує свого окремого ґрунтовного опрацювання, що не поставлено за мету в пропонованій статті. Виняток становитиме хіба що білоруський танець крутуха, назву якого витлумачив російський учений-етнограф Валентин Мошков як: „*игру на скрипке в сопровождении бубон, повсеместно в Белоруссии с украинским населением*”¹¹, про що йтиметься в нижче викладеному матеріалі.

У музично-фольклористичній та літературній спадщині Лесі Українки, окрім записів обрядових піснених західнополіських жанрів, представлено понад сотню текстів танцювальних пісень¹², та, на жаль, не наведено детального опису відповідних хореографічних композицій. Поетеса, будучи з дитинства добре обізнаною з музично-танцювальним побутом поліщуків, тільки деякі свої спостереження залишила в прозових творах. У повісті „Приязнь”, щоправда в художньому руслі, згадано і про народні танці простого люду¹³. Поетеса подає дуже важливу інформацію про спосіб виконання крутка: „...*витинали "крутяха" пара молоденьких дівчат, побравившись попід руки, і тройко – хлопець з двома дівчатами, – хлопець посередині, а дівчата, кожна обіч нього, – і він обіймав обох їх за шиї, одну правицею, другу лівицею... Мотруна вхопила Ярину під руку і полетіла з нею в танець, синнувши, наперебій музиці, веселою танцюристою піснею. На пісню обізався парубок, що танцював з двома дівчатами, тепер уже не вряд, а крутячись по черзі то з одною, то з другою, пускаючи одну й хапаючи другу напереміну...*”¹⁴.

Цей опис послугував кільком дослідникам першоосною у вивченні західнополіських народних танців. Поверхово висвітлюючи особливості побутування крутка, фольклористи у своїх наукових розвідках¹⁵ зазвичай спираються на описаний Л. Українкою танець, не враховуючи того, що предметом розповіді художнього твору є умовна, а не реальна життєва подія, яка існує винятково в суб’єктивній авто-

pomezí Uherské Hradiště: Slováké muzeum v Uherském Hradišti 38, (1996 [vyd.1997]), S. 43.

¹¹ *Яворницький Дмитро*. Словник української мови. Том I. А-К. Катеринослав: Слово, 1920. С. 399.

¹² *Леся Українка*. Зібрання творів у 12 т. Т. 9. С. 67-79; 122-145.

¹³ *Українка Леся*. Приязнь // *Леся Українка*. Зібрання творів у 12 т. Київ: Наукова думка, 1976. Т. 7. С. 204-256.

¹⁴ Там само. С. 248.

¹⁵ *Давидюк Віктор*. Історія „походи” в літературі та фольклорі // *Народознавчі зошити*: серія філологічна. Київ. № 4, 2014. С. 779; *Федун Ірина*. Інноваційні процеси... С. 65-67.

рській уяві¹⁶. Слід дуже критично використовувати такі джерела інформації або ж обов'язково підкріплювати і доповнювати їх фактами на основі достовірної наукової літератури з вихідними даними та верифікованої інформації від носіїв музичної традиції.

Перший польовий запис крутака („круг“) належить рівненському музично-освітньому діячеві Юрію Цехміструку, який 28 травня 1936 року за допомогою фонографа зафіксував гру скрипаля Хоми Борщука (1906–1967) із с. Тур Ратнівського р-ну Волинської обл.¹⁷ Однак в уцілених рукописах Ю. Цехміструка не збереглося нот цього унікального запису, а лише текст приспівок до танцю¹⁸:

*Наш льон зеленейкий –
Наш музика молодейкий;
Наш льон вилягає –
Наш музика добре грає.*

Наступну фіксацію танцю 1956 року здійснили Олекса Ошуркевич і Мирослав Стефанишин. У с. Лучичі Ратнівського р-ну Волинської області від скрипаля Христофора Філіпчука вони записали крутях. Транскрипцію цього та інших танців, що їх зафіксували збирачі протягом 1955–1967 рр. у рукописний спосіб¹⁹, уміщено у виданому ними недовзі збірнику „Пісні з Волині“²⁰. Представлені там танцювальні мелодії є надто спрощеними і можуть бути не цілком достовірними, оскільки відсутність звукозаписувальної техніки створювала серйозні труднощі під час здійснення нотацій, адже М. Стефанишин транскрибував мелодії безпосередньо в польових умовах, покладаючись тільки на свій слух²¹. Та навіть врахування цього факту аж ніяк не занижує цінності транскрибованих мелодій, які ще довго

¹⁶ У листі до брата Михайла Леся Українка повідомляє: „... і вчора таки застала їх признати, що в літературі мають вартість портрети, а не фотографії (розумієш різницю), що без „видумки“ нема літератури, що справді реальним описом можна назвати тільки той, що ставить ярку, виразну картину перед очі читача” (Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. Листи (1876–1897). Київ: Наукова думка, 1978. Т. 10. С. 72–73).

¹⁷ Див.: Цехміструк Ю. Народні пісні Волині. CD-додаток. 3-Rejestr valykyiv (Валик №№ 1420, 1429).

¹⁸ Фонозаписи було знищено в роки Другої світової війни.

¹⁹ Звукозаписувальну техніку почали застосовуватися лише від 1968 року, про що свідчить фоноколекція записів О. Ошуркевича 1968–2007 рр., задепонована в архіві ПНДЛМЕ під іменним архівним шифром НІ-10.

²⁰ Пісні з Волині. С. 282–283.

²¹ Інформацію авторці надав особисто М. Стефанишин 11.03.2017 р.

слугуватимуть важливим вихідним матеріалом у вивченні музичних особливостей західнополіських танців.

З 1968 року О. Ошуркевич розпочинає плідну експедиційну діяльність на теренах Волині і Полісся, у якій вагомо місце займають записи інструментальної музики²². Серез них варто особливо виділити сольну гру на ріжку, лірі, а також скрипці, дудці, гармошці та ансамблеве виконавство. Значну частину колекції польових записів луцького етнографа, що були здійснені в момент активного функціонування традиції, становлять крутаки, зафіксовані від музикантів-інструменталістів фактично в кожному із досліджуваних фольклористом сіл²³. Фонозаписи О. Ошуркевича складають основну частину джерельної бази цієї розвідки²⁴ і надають можливість визначити ареал поширення крутаків, їхні структурно-ритмічні різновиди та способи виконання.

Основна територія локалізації крутаків обмежується регіоном Західного Полісся, а саме ядром цього осередку – Ратнівський, Любешівський, Камінь-Каширський, менше Старовижівський і Маневицький райони Волинської області, де збереглася достатньо консервативна, багато в чому відмінна від навколишніх територій народномузична традиція²⁵. Танці з назвою круг, кружок, кружачок („гуляць круга”) були поширені і на сусідній північній території Брестської області (Ляховицький, Івацевицький і Малоритський р-ни²⁶. Серед фонозаписів О. Ошуркевича та інших фольклористів, які проводили експедиційну роботу на прилеглих до досліджуваної місцевості територіях Середнього Полісся та Волині, танців із вищевказаними діалектними найменуваннями не знайдено, але все ж таки було зафіксовано єдиний його варіант, щоправда під назвою „танець”, у с. Більська Воля Володимирецького р-ну: „Крутак – это танець...

²² Див. про це детальніше: *Ярмола Вікторія*. Інструментальна музика Полісся і Волині у фольклористичному доробку Олекси Ошуркевича // *Етномузика*. Львів, 2014. Число 10. С. 108-116.

²³ Див. таблицю населених пунктів, обстежених О. Ошуркевичем і зафіксованих від музикантів інструментальних жанрів: *Там само*.

²⁴ Окрім того, залучено польові аудіо-, відеозаписи та музично-етнографічні матеріали з архівів таких установ: ПНДЛМЕ (м. Львів), ДНЦЗКСТК (м. Київ) та власні експедиційні записи.

²⁵ *Рибак Юрій*. Обрядові пісні Верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія – мелогографія – культурогенеза): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2005. С. 149.

²⁶ *Белоруская народная інструментальная музыка / фоназаписы, натацыя, рэд. і сістэматызацыя найгрышаў*, уступ. арт. і навук. камент. І. Дз. Назінай. Мінск: Навука і техника, 1989. 655 с. нот. іл. С. 630, 636, 637.

*Пу-вашоу я пойняв, шо это крутак. А по-нашоу – танець називався*²⁷. Згідно з нижче описаними хореографічними рухами можна припустити, що цей танець дійсно був споріднений із крутаком. Також відсутня інформація про побутування цього жанру зі спільнокореневими діалектними назвами на Підляшші, хоча в цьому регіоні виявлено танці з властивими для крутака приспівками²⁸.

Незалежно від розмаїття термінів, що визначають досліджуваний жанр, спосіб виконання цього танцю на західнополіській території залишався незмінним і в окремих випадках цілком відповідав художньому його опису Лесі Українки, щоправда без детального уточнення хореографічних рухів. Згідно з новоздобутими експедиційнопольовими матеріалами, а також за свідченнями безпосередніх виконавців, крутак виконують чоловіки і жінки, які спочатку почергово формують коло²⁹, а потім розбиваються на пари, танцюючи по колу: *„Ви знаєте як? Одна за одною заходять по пари. От, мужчина і жінка танцюють, і вже вона скаче, а той тупає стоїть на місці. Вона вже проспівала, округлилася, пішла дальше, друга пара заходить – по кругу*³⁰ або двома жінками: *„то поберутьця дівчата под руки – одна з другою. А вже до музиканта, то вже таке співали...*³¹. Подані фрагменти стенограм інформують про приспівки до музиканта, які звучали під час танцю³².

Збирач [далі З.]: То це до крутяха того було?

Інформант [далі І.]: То вже approaching, там і співають.

²⁷ Записала Ірина Федун 08.07.2006 р. від Івана Васильовича Кньовця, 1916 р. н. (Більська Воля Володимирецького р-ну Рівненської області): Архів ПНДЛІМЕ.

²⁸ *Gryciuk Franciszek*. *Українське wesele w parafii kornickiej konstantynowskiego powiatu siedlskiej guberni (na podstawie osobiście zebranych materiałów z nutami opracowanymi przez Mikołaja A. Jańczuka)* // *Uniwersalizm i tradycja w kulturze. Aktualność kultury ludowej*. Cz. 3 / red. nauk. Agnieszka Roguska, Małgorzata Danielak-Chomać. Siedlce: Pracownia Wydawnicza Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego, 2015, S. 140; Традиційні пісні українців Північного Підляшшя / упор. і нотні транскрипції Лариси Лукашенко. Львів: Камула, 2006. С. 254-255.

²⁹ Інформацію надав М. Стефанишин, який був безпосереднім свідком виконання крутака під час згаданої вище спільної з О. Ошуркевичем експедиції у с. Лучичі Ратнівського р-ну Волинської обл.

³⁰ Записали Юрій Рибак та Алла Самохвалова 26.07.2015 р. від Василя Кузьміча, 1939 р. н. (с. Дольськ Любешівського р-ну): Архів ДНЦЗКСТК.

³¹ Записали Юрій Рибак і Леся Косаківська 24.07.2016 р. від Ганни Данилюк, 1940 р. н. (с. Градиськ Маневецького р-ну): Архів ДНЦЗКСТК.

³² Записано там само.

З.: Розкажіть. Він грає. Вони підходять по одній чи по парі?

І.: По парі.

З.: Держаться за руки чи як?

І.: Ні, так о под руки. І тоді вже до гармоніста, каля гармоніста пириспівають – і пошла.

З.: То це вони в парі підходять двоє співають чи одна?

І.: Двоє.

З.: І за їми другі підходять?

І.: Другі. Ти переспівали, ти пошли кружка, а ти знов підходять.

Приспівки виконувала пара жінок, які підходили до музиканта і, пританцьовуючи, співали, після чого знову крутилися в парі по колу³³: „Так ідуть, ідуть кружка да пришли до музики – до того діда Якима, шо я вам розказувала – да поспивали, поспивали, тії частушки поспивали... І дівчата, і жунки старії – всі, і так ідуть: пара за парою, поспивали, тоді друга приходить, поспивали...”. Якщо в парі була дівчина з хлопцем, то вона співала сама³⁴: „Пудходила [пара], хто вміє. Яка жінка, дівчина вміє співати – підходить, і заспівала – й дальше пошла. Пошла-пошла – танцюють... Хлопци крутять... Крутак. То крутак звався”.

Приспівки мали яскраво виражений танцювальний характер, вирізнялися гумористичним змістом, мали чітку ритмічну структуру, обумовлену основним функційним призначенням – супроводжувати танець.

Виконання крутака утрюх (хлопець посередині, а дівчата обіч від нього), як це описала Л. Українка, наразі підтверджено лише поодинокими фактами³⁵: „Да, ми по парах ідем, і ми втрьох. Возьмемо якогось хлопця всередину, а дві жінки по боках і ідемо вже, знаєте, висело було. А типер шо... Типер немає того”. Та ж сама кількість виконавців фігурує і в стенограмі запису зі згаданого вище села Більська Воля Володимирецького р-ну³⁶: „Трое людей – хлопці і дівчата – утрьох танцюють „крутак” той... Берутса втрьох, і так

³³ Записали Юрій Рибак, Алла Самохвалова та Олена Кондратюк 26.07.2015 р. від Анни Сінчук, 1935 р. н. (с. Лахвичі Любешівського р-ну): Архів ДНЦЗКСТК.

³⁴ Записали Юрій Рибак та Алла Самохвалова, Олена Кондратюк 01.08.2015 р. від Таїсії Плясун, 1936 р. н. (с. Велика Глуша Любешівського р-ну): Архів ДНЦЗКСТК.

³⁵ Записав Юрій Рибак 25.07.2016 р. від Ольги Савчук, 1938 р. н. (с. Лишнівка Маневницького р-ну): Архів ДНЦЗКСТК.

³⁶ Федун Ірина. Інноваційні процеси в необрядових танцях ... С. 67.

іграє, і кружка втрюх ходять. „Крутак” бистрий був”. Спосіб відтворення крутака втрюх трапляється і на території Білорусі, що правда під назвою крутуха³⁷.

Більшість інформантів вказували на дуже швидкий темп виконання цього танцю³⁸: „Крутака співають і скорій грають, круче грають, як польку”. Рідше танцювали його в помірному темпі³⁹: „Там в Нуйно [с. Нуйно Камінь-Каширського р-ну] так танцювали: бере дівчину під руку і не танцює, а просто так ходить. Потім на другу руку – то так легше танцювати, чим крутитися”.

Крутак не був приурочений до конкретних обрядових моментів, його виконували за бажанням гостей під час розважальних фрагментів весільної церемонії і в позаобрядових музичних забавах. У с. Теклине встановлено, що впродовж весільного гуляння цей танець повторювали 5–6 разів. Зазвичай грали після виходу з-за столу⁴⁰.

За музично-ритмічними властивостями можна визначити три типи крутаків: **(1)** тричасткові⁴¹ з чотиритактовим періодом (2+2), **(2а)** двочасткові із шеститактовим періодом (3+3) і **(2б)** двочасткові з восьмитактовим періодом (4+4). Останні значно переважають у записах останніх років.

Тун 1. Унікальний запис тричасткового крутака у виконанні останнього поліського лірника Івана Власюка належить О. Ошуркевичу⁴². Твір виконувався під приспівки самого лірника, що дуже рідко можна було зафіксувати від інших музикантів, зокрема скрипалів, але саме такий запис надає повноцінну картину озвучення цього танцю (*приклад 1*, на наст. стор.):

³⁷ Етнографія Білорусі: енциклопедія. Мінськ: Беларуская савецкая энцыклапедыя, 1989. С. 274

³⁸ Записала Вікторія Ярмола 22.07.2016 р. від Федосія Яковича Кацевича, 1944 р. н. (с. Велика Глуша Любешівського р-ну): ОЗЯ.

³⁹ Записала Вікторія Ярмола 16.09.2005 р. від Артема Романовича Цимбалюка, 1929 р. н. (с. Ставище Камінь-Каширського р-ну): ОЗЯ.

⁴⁰ Записала 26.02.2017 р. студентка IV-го курсу факультету української філології РДГУ Тетяною Ятчук від Марії Войцехівської, 1943 р. н. (с. Теклине Камінь-Каширського р-ну).

⁴¹ Тричастковий (тридольний) метр проявляється у чергуванні однієї сильної і двох слабих часток.

⁴² Записав Олекса Ошуркевич 16.11.1969 р. від Івана Власюка, 1907 р. н. (с. Залюття Старовижівського р-ну): ОЗО. Див.: Лірницькі пісні з Полісся: матеріали до вивчення лірницької традиції / [ред.-упор. О. Ошуркевич; нот. транскр. Ю. Рибак]. Рівне, 2002. С. 85.

Приклад 1

Спів

Ліра

Зе ле на ду б/и/ ро ва, бо дай ти зго рі ла.

Як я во ли пас ла, го лов ка бо лі ла.

У ще одному наведеному нижче творі з тричастковим ритмічним групуванням поєднано виконані порізно скрипалем Артемом Цимбалоком інструментальну і вокальну версії першого типу круака⁴³:

Приклад 2

Спів

Скрипка

1. Ой ба чив ба чив як ти во ли гна ла

Хо тів за че пи ти тай ма ти сто я ла

2. Бу ло не пи та ти шо сто я ла ма ти

Бу ло за че пи ти тай по го во ри ти

⁴³ Записала Вікторія Ярмола 16.08.2005 р. від Артема Цимбалока, 1929 р. н. (с. Ставище Камінь-Каширського р-ну): ОЗЯ.

До тричасткових крутаків⁴⁴ зазвичай виконували приспівки з віршованою структурою 6б2. Можна припустити, що крутаки першого типу мають давніше походження, про що свідчить танець крутуха (попередня назва відомої нині „Лявоніхи”)⁴⁵, транскрипцію якого вміщено у збірнику білоруського етнографа і фольклориста Євдокіма Романова⁴⁶:

Приклад 3

Игрово. № 41. Левониха, Крутуха.
♩ = 120.

Ай Ля во ниха, Ля во ниха мо-я, ни хай тябе черть любить, да ни я.
Ай гдзяты-я ко-ва-лен-ки жывуть, што но-вы-я то-по-рон-ки ку-ють.

Ку-ють, ку-ють да под-ва-рывают, наших дэвочек под-ма-ню-ва-ють.

Записана фольклористом „Левоніха” має тричастковий метр⁴⁷, що не властиво танцю з такою назвою⁴⁸, оскільки в літературі він згадується як двочастковий. Окрім того, поданий під нотами відомий словесний текст Лявоніхи не зовсім вдало в’ягеться з природнім тричастковим розміром мелодії і тому з часом знайшов своє місце у двочасткових (із шеститактовими періодами) танцювальних творах з третньою структурою, що вказує на їхнє вокальне, хороводне походження.

⁴⁴ Публікацію варіанту мелодії тричасткового крутака див.: Пісні з Волині С. 273, 282.

⁴⁵ Этимологический словарь русского языка. Вып. 9. / под ред. А. Журавлева и Н. Шанского: Издательство Московского университета. Москва, 1999. С. 210

⁴⁶ До збірника увійшли мелодії білоруських пісень і танців, які зібрав Є. Романов на межі XIX та XX ст. Див.: Романов Євдоким. Белорусский сборник. Вып. 7: Белорусские народные мелодии. Песни сезонные, обрядовые, игровые, танцы, духовные стихи. Вильно: Русский почин, 1910. С. 17. № 41.

⁴⁷ У транскрипції, очевидно, помилково вказано розмір 2/4, хоча потактовано твір на 3/4.

⁴⁸ Этимологический словарь русского языка. Вып. 9. С. 210

Тип 2а. Поряд із тричастковими крутаками існували і двочасткові шеститактові, інструментальні версії яких фіксували дуже рідко, напр.⁴⁹:

Приклад 4

Спів $\text{♩} = 156$
 Мо_ я ма_ ти то по_ пи то дя_ ки
 Скрипка
 Бубон
 Щоб по_ ши_ ли че_ ре_ вич_ ки М'я_ кі
 Мо_ я ма_ ти то шев_ ці то крав_ ці
 Щоб по_ ши_ ли че_ ре_ ви_ чки бер_ ці

⁴⁹ Записав Олекса Ошуркевич 23.10.1979 р. від Михайла Сергійчука (скрипка), 1922 р. н. та Михайла Сачика (бубон), 1930 р. н. (с. Велика Глуша Любешівського р- ну): ОЗО. У цьому ж селі 22.07.2016 р. авторка цих рядків записала вокальну партію крутака від Федосія Кацевича, 1944 р. н., награвши на скрипці транскрибовану мелодію із згаданого вище запису О. Ошуркевича: ОЗЯ.

А от танцювальних приспівок під таку ритмічну форму існувало немало, переважно з віршовою структурою 433₂. Цікаво, що шість із зафіксованих Лесею Українкою мелодій до танцю з двочастковими шеститактовими періодами здебільшого відповідають ритмічно-мелодичній основі популярного білоруського танцю „Лявоніха”, але з іншими поетичними текстами⁵⁰. Також зафіксовано інформацію про виконання приспівок до шестимірного крутака з мелодією „Лявоніхи” у с. Градиськ Маневецького р-ну⁵¹: *Цього кружка. Под скрипку співали більше. Але співали і под гармошку. Тому шо поберутьця дві, так о в круг – по дві, по дві. І співають:*

Приклад 5

♩ = 150 (V)

Що то ма_ ти за ма_ йор по_ хо_ див
Він до ме_ не ри_ ше_ та при_ но_ сив

1. *Шо то, мати, за майор походить?
Він до мене ришета приходив.*
2. *А я йому ришета ни дала,
Тільки його до сорому довела.*

Отже, можна припустити, що крутак і білоруська крутуха (пізніше „Лявоніха”) мають насправді спільне походження і до того ж вони схожі не лише за музичними, але й за хореографічними властивостями.

Тип 2б. Поряд з описаними вище різновидами досліджуваного жанру побутує популярний двочастковий восьмитактовий танець найновішого походження із назвою крутак, який має козачково-гопакову структуру. Приспівкам, які виконували під цей тип крутака, властиве тонічне віршування та акцентний музичний ритм, що відповідає „частушечній” або „шумковій” формі, рідше „коломийковій”. Двочасткові розміри в крутаках, очевидно, стали переважати з часу поширення на Західному Поліссі польки, унаслідок чого, зреш-

⁵⁰ Леся Українка Зібрання творів у 12 т. Т. 9, 1977. С. 123, 134, 135, 136, 139.

⁵¹ Записали Юрій Рибак, Леся Косаківська 24.07.2016 р. від Ганни Данилюк, 1940 р. н. (с. Градиськ Маневецького р-ну): Архів ДНЦЗКСТК.

тою, сьогодні нерідко ці два жанри ототожнюються, що підтверджують слова інформантів⁵²: „То полька, називається крутак”.

Окрім зазначених різновидів крутаків, трапляються і контаміновані, у яких поєднано всі ритмоструктури, наприклад⁵³:

Приклад 6

♩ = 120

The musical score consists of ten staves of music. It begins with a tempo marking of quarter note = 120. The first staff is in 3/4 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of sixteenth notes. The second staff continues in 3/4 time with similar rhythmic patterns. The third staff transitions to 2/4 time, showing a more active melodic line with many sixteenth notes. The fourth staff is in 3/8 time, featuring a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The fifth staff returns to 3/4 time with a melodic line that includes a triplet of eighth notes. The sixth staff is in 2/4 time, showing a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The seventh staff transitions to 3/8 time, featuring a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The eighth staff is in 9/8 time, showing a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The ninth staff returns to 3/4 time, featuring a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The tenth staff is in 3/4 time, showing a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes.

Більшість зафіксованих на досліджуваній території крутаків містили в собі декілька мелодичних тем, кожна з яких контрастувала із попередньою. Сполучення трьох, чотирьох різнотематичних періодів

⁵² Записали Юрій Рибак, Алла Самохвалова, Олена Кондратюк 27.07.2015 р. від Євгенії Тимоніної, 1946 р. н. (с. Бірки Любешівського р-ну): Архів ДНЦЗКСТК.

⁵³ Записала Вікторія Ярмола 17.07.2006 р. від Степана Сливки, 1951 р. н. (с. Рокита Старовижівського р-ну): ОЗЯ.

було характерно для тридольних крутаків, шестимірні танці представляли найпростішу одночастинну форму, яка не поділялася на явно виражені самостійні розділи і характеризувалася єдиним, безперервним розвитком, характерним для пісенно-танцювальних жанрів вокального походження. Для двочасткових восьмитактових крутаків, як і для більшості регіональних польок, властива двочастинна проста форма, у якій під одну мелодичну тему виконували приспівки, інша слугувала перегрою. З-поміж цих музичних композицій винятком є крутак з с. Нуйно Камінь-Каширського р-ну, який має політематичну структуру і складається із шістьох контрастних тем⁵⁴:

Приклад 7

The musical score consists of ten staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 150. The key signature starts with one sharp (F#) and changes to two sharps (F#, C#) in the fifth staff, and finally to three sharps (F#, C#, G#) in the seventh staff. The time signature is 3/4 for the first six staves, changes to 2/4 for the seventh and eighth staves, and returns to 3/4 for the ninth and tenth staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes several triplet markings (indicated by a '3' over the notes).

⁵⁴ Записала Вікторія Ярмола 16.09.2005 р. від Артема Цимбалюка, 1929 р. н. (с. Ставище Камінь-Каширського р-ну): ОЗЯ.



Оскільки більше тематично розгорнутих композицій такого такої структури не виявлено, типовість таких форм залишається під питанням.

Викладені вище факти та пропозиції не претендують на вичерпність і потребують свого подальшого ґрунтовного дослідження та підтвердження на основі залучення ще більшої кількості польових матеріалів.

Айтолкын Токтаган
(Астана, Казахстан)

ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В ТВОРЧЕСТВЕ ДИНЫ НУРПЕИСОВОЙ

Статья посвящена юбям военных лет выдающейся казахской домбристки Дины Нурпеисовой. В ней приводятся ранее неизвестные факты и материалы.

Ключевые слова: традиционная музыка, домбра, кюй, импровизация, родина, творчество, Дина Нурпеисова, Курмангазы, Победа.

Меньше чем через месяц Казахстан будет праздновать День Победы. В годы Второй мировой войны страна, как и другие республики СССР, отдала всё, чтобы общими усилиями разгромить фашизм. Более 1 миллиона 200 тысяч бойцов было призвано на фронт из Казахской ССР, каждый второй из которых не вернулся. Известны имена 530 героев, чьи подвиги были высоко оценены. В их числе лейтенант Рахимжан Кошкарбаев, установивший вместе с россиянином Григорием Булатовым красный флаг на фронте Рейхстага, легендарный полководец Бауыржан Момышулы, чьи солдаты проявили героизм под его командованием во время битвы под Москвой, Толеген Токтаров, всего уничтоживший 115 солдат и офицеров противника. В битве под Сталинградом Нуркен Абдиров смог повторить подвиг капитана Гастелло, направив свой горящий самолет в немецкую танковую колонну. В числе героев, защитников Ленинграда – Султан Баймагамбетов, закрывший своим телом амбразуру вражеского дзота. В этих боях прославились две казахстанки – Алия Молдагулова и Маншук Маметова. Звания Героя Советского Союза был дважды удостоен штурмовик Талгат Бигельдинов, смело уничтожавший противников в воздухе⁵⁵.

В годы Второй мировой была практика поднятия боевого духа солдат. Регулярно создавались бригады, которые ездили с концертами по всей линии фронта. Постоянно на фронтах выступали выдающиеся казахстанские певцы К. Байсеитова, Р. Багланова, Г. Курмангалиев,

⁵⁵ Подвиги казахстанцев в годы Великой Отечественной войны [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://tengrinews.kz/kazakhstan_news/podvigi-kazahstantsev-v-godyi-velikoy-otechestvennoy-voynyi-254662/ (Дата обращения: 19.03.2017).

Н. Куклина, братья Абдуллины, Ж. Елебеков, Ш. Жиенкулова и многие другие. Роза Багланова за участие в боевых действиях была дважды награждена солдатской медалью «За отвагу».

Широкое распространение получил сбор средств для фронта. Легендарный казахский борец и цирковой исполнитель Хаджи Мукан Мунайтпасов собрал на гастролях 100 тысяч рублей и полностью сдал в фонд обороны. На деньги старого борца был построен самолет, который передали летчику – казаху Кажитаю Шалабаеву, сделавшему 140 боевых вылетов. В день Победы в параде над Красной площадью, пилотируемый К. Шалабаевым самолет Хаджи Мукана пролетел с надписью на крыльях: «От старейшего борца Казахстана – Хаджи Мукана»⁵⁶. Основоположник казахского танца Шара Жиенкулова, увидев на фронте ужасы немецкой оккупации, на свои сбережения купила танк, который дошел до Праги.

Сегодня в Казахстане с началом празднования победы во Второй мировой войне на каждом мероприятии можно услышать торжественный кюй «Женис» («Победа») Дины Нурпеисовой и «Женис» Мурата Ускенбаева как в сольном исполнении, так и нередко в исполнении ансамбля домбристов. Исполнение этих кюев в честь празднования Дня Победы стало своего рода традицией. И это не удивительно. Ведь эти кюи актуальны и по сей день в связи с их значимостью для народа. К числу исторических кюев, сочиненных в военные годы, можно также отнести кюй Дины Нурпеисовой «Наказ матери».

Народный *кюйши* (от слова «кюй») – название инструментального жанра, исполнитель на казахском инструменте домбра, кобыз, сыбызгы) отражает в своих произведениях волнующие народ темы, важные исторические события. Если говорить о народной артистке Казахской ССР, дважды награжденной орденами Трудового Красного Знамени Дине Нурпеисовой, то в ее творчестве можно проследить исторически значимые события того периода времени, в котором она жила (1861–1955). Такие кюи как «Шестнадцатый год», также известный под названием «Набор» (о наборе в царскую армию и последующем революционном восстании народа в 1916 г.), праздничные «Той бастар» (дословно: «Начало празднования»), посвященный 20-летию КазССР) и «30 лет Казахстану» являются свидетельствами нашего сложного исторического прошлого.

⁵⁶ *Казиев Самтар*. Советская национальная политика и проблемы доверия в межэтнических отношениях в Казахстане (1917–1991 годы): Дисс. ... д-ра ист. н. Москва, 2015. С. 360.

Вторую мировую войну Дина встретила в 80-летнем возрасте. В эти годы композитор страстно служила своим искусством общей борьбе с фашизмом. Несмотря на свой преклонный возраст она вела активную пропагандистско-концертную деятельность.

Творческая жизнь Нурпеисовой уникальна тем, что возможность выступить на большой сцене ей выпала в 76-летнем возрасте после переезда в Алма-Ату (в то время столица КазССР) из Астрахани. В Россию Дина была вынуждена переехать семьей в 1922 году, чтобы прокормить детей во времена «джута» (голода). А родилась и выросла Д. Нурпеисова в Джангалинском районе, в местечке Бекетай-Кум (ныне Западно-Казахстанская область). За четыре года до войны (в 1937 году) Дина принимает приглашение от академика А. Жубанова переехать в столицу. Это было довольно рискованное и смелое решение для женщины преклонного возраста. Но Дину всегда отличал мужественный характер, который нашел отражение в каждом ее кюе. Она шла навстречу своей мечте. Как прямая ученица великого народного кюйши Курмангазы Сагырбайулы (1818–1889) она считала своим долгом передать музыкальное наследие, порученное ей учителем, следующему поколению. Благодаря этому сегодня мы имеем аудио- и видеозаписи этой знаменитой домбристки.

Звучание инструмента Дины можно узнать сразу. Ее домбру отличает очень низкий, бархатный звук. А игра ее характеризуется виртуозностью и импровизационностью. Не зря народ прозвал ее кюйши-импровизатором. Ведь в ее исполнении никогда не услышишь двух одинаковых текстов одного и того же кюя.

Дина Нурпеисова – великий композитор. Но она прежде всего женщина, мать 13 детей. Многие из ее детей погибли еще в раннем возрасте по разным причинам (болезнь, голод). В ряды Красной армии присоединились трое ее сыновей и пятеро внуков. Из них живым вернулся только один сын – Мурат. Трудно представить какое горе пришлось пережить Дине как матери и бабушке. Но и здесь Дина проявляет стойкость и силу духа. Она найдет в себе силы перебороть свою личную трагедию, поддерживая не только своих близких и родных, но и придавая силы и уверенности бойцам на фронте своими кюями.

Здесь невольно вспоминается история создания кюя Курмангазы «Кайран шешем» («О, моя мать!»), которую так любила исполнять его ученица Дина. Это своеобразная ода, посвященная матери Курмангазы Алке. Именно Алка сыграла важнейшую роль в становлении Курмангазы и как личности, и как композитора. Из слов академика А. Жубанова об этом кюе: «Нет сомнения, что в кюе ‘Кайран шешем’

Курмангазы стремился создать образ мужественной, стойкой в несчастьях женщины – Алки. Тяжелые раздумья пленника, тоскующего по воле, светлая надежда на свободу и уверенность в своих силах – вот внутренняя идея, заложенная в кюе «Кайран шешем»⁵⁷.

Кюй «Кайран шешем» Курмангазы сочинил в тюрьме, в которой он в очередной раз оказался по ложному обвинению в конокрадстве. Мать Алка пришла навестить своего сына. Курмангазы невольно заплакал перед ней; горько стало ему, что не оправдал материнских надежд и снова сидит под стражей. На что Алка сказала «Мен ұл таптым деп жүрсем, жаман, жасық туған екенмін ғой. Кімнің алдында көзіңнің жасын шығарып тұрсың?» («Я думала я родила мужчину, а оказалось, родила слабака. Перед кем ты плачешь?») и дала ему пощечину. Вспоминая все это, он сочинил кюй, который по праву может считаться настоящей одой матери⁵⁸. Дина, так почитавшая своего учителя, не могла не обратить внимания на отношения Курмангазы с матерью, основанные на глубоком взаимопонимании и уважении. В последующем это отразилось и в ее отношениях с сыновьями. Дина реализовала себя как мужественная мать не только своих собственных детей, но и как мать всего казахского народа.

«Наказ матери» – кюй, посвященный Родине, поднимающий воинственный дух солдат. Часто проводится параллель между стихотворением народного поэта-акына Джамбула Джабаева «Ленинградцы, дети мои» и кюем Дины Нурпеисовой «Наказ матери». В одном из интервью Дина призналась: «Пламенные строки Джамбула, прожившего сто лет, послужили мотивом для моих кюев»⁵⁹. Ее встреча с Джамбулом, перешедшая в искреннюю дружбу, произошла в 1937 году на II Республиканской олимпиаде в Алма-Ате. Двумя годами позже Нурпеисову назвали «Джамбулом домбры». Эту высокую оценку она получила после участия во Всенародном смотре исполнителей на народных инструментах в Москве, где удостоилась первой премии. В. Беляев писал о выступлении Дины в журнале «Советская музыка» (1939 г., № 11) следующее: «Смотр поднял значение народных музыкальных инструментов как средства для развития музыкальной культуры широких масс. То высокое мастерство на казахской домбре, которое показала Дина Нурпеисова, – ‘этот Джа-

⁵⁷ Жубанов Ахмет. Ғасырлар пернесі. Алматы: Жазушы, 1975. С. 56.

⁵⁸ Хамит Айжан. «Кайран шешем – ода матери» [Электронный ресурс] // <http://aizhanhamit.kz/кайран-шешем-ода-матери/> (Дата доступа: 19.03.2017).

⁵⁹ Еримбетов Дуйсен. Қос қарттың үні // Оңтүстік Қазақстан. 1947. 1 мая.

мбул домбры' является лучшим способом художественной агитации за сохранение и развитие этого и аналогичных инструментов»⁶⁰.

Вызывает интерес статья 1986 года «Береги, сынок, дом родной», посвященная 140-летию со дня рождения Джамбула. Статья представляет собой историю одной фотографии, на которой изображены Дина с Джамбулом (см. *фото*). Поэт, литературный секретарь великого акына Гали Орманов, секретарь бывшего Узунагачского райкома партии Алма-Атинской области Мажит Кушеков возле дома Джамбула. Эту фотографию, впервые опубликованную в газете «Казахстанская правда»⁶¹, принес в редакцию Магзум Кушеков – участник Второй мировой войны. Он обнаружил реликвию в семейном архиве брата, тоже участника этой войны. На обратной стороне снимка видна пометка карандашом «год 1938-й».



Фото. Предоставлено Центральным государственным архивом кинофотодокументов и звукозаписей РК (2-80850).

Старший политрук Мажит Кушеков погиб в 1942 году в бою за деревню Кудиново Воронежской области. Его брату Магзуму Кушекову неизвестны подробности дня, в которой был сделан этот снимок. Однако ему посчастливилось вместе с братом навестить великого акына. Приведем его воспоминания: «Курсантом полковой школы я в 1939 году прибыл с Дальнего Востока в Алма-Ату в краткосрочный отпуск. Брат собирался вновь навестить Джамбула, захватил с собой и меня. Дом акына находился в восемнадцати

⁶⁰ *Сергеева Ольга.* Великая Дина // Приуралье. 2011. 11 авг. С. 8.

⁶¹ *Кукушкин Юрий.* «Береги, сынок, дом родной» // Казахстанская правда. 1986. 4 апр.

километрах от Узунагача, ныне центра Джамбулского района. Джамбула мы увидели верхом на лошади, он сидел в седле крепко. Как джигит. Всем пожал руки. Увидев перед собой паренька в военной форме, спросил «Откуда, сынок?». Узнав, что я с Дальнего Востока, сказал: «Спасибо красноармейцам за службу».

Потом пригласил зайти в дом. На стене одной из небольших уютных комнат висела домбра. Джамбул-ага снял ее и начал играть, напевая песню. Голос его звучал негромко, но торжественно. Вдруг прервав пение, заметил: «Береги, сынок, дом родной, как бережем отца и мать своих». Эти слова запали в душу, с ними я шел потом по фронтовым и трудовым дорогам, они помогали и помогают жить».

В памяти Магзума запечатлился и другой эпизод. По его рассказу, после этого в дом зашла Дина Нурпеисова и стала искать свои калоши. Джамбул, подмигнув курсанту, незаметно улыбнулся. Оказалось, что Джамбул спрятал обувь и тихо наблюдал за тем как Дина ищет ее. Два старца очень часто безобидно подшучивали друг над другом. Сохранились шуточные четверостишия, посвященные Джамбулом Дине, и она, в свою очередь, отвечала ловким словом на шутки своего дорогого друга. Свидетели дружбы великого мастера слова и мастера кюя говорят о глубоком взаимопонимании и уважении их друг к другу. Проникновенное стихотворение Джамбула «Ленинградцы, дети мои!» и вдохновенный кюй Дины «Наказ матери» были своего рода призывом отстоять Ленинград. Они своим творчеством помогали защищать Отчизну, не склонив головы перед врагом, тем самым приближая день Победы.

Каждый считал своим долгом сделать все возможное для Победы. «Песни и фильмы военных лет также приближали Победу» – пишется в статье «Когда говорят пушки, музы не молчат...»⁶². Здесь же дана фотография 1941 года Дины Нурпеисовой с известным советским кинорежиссером, сценаристом Сергеем Эйзенштейном. Именно в Алма-Ате образовалась в годы войны Центральная объединенная киностудия (ЦОКС) из эвакуированных в столицу Казахстана «Мосфильма», «Ленфильма» и Алма-Атинской студий художественных фильмов. Благодаря этим съемкам, непрерывно проводившимся и днем, и ночью, мы имеем возможность видеть отрывки из выступлении многих творческих личностей того времени, в том числе и Дины Нурпеисовой.

⁶² *Варшавская Людмила. «Когда говорят пушки, музы не молчат» // Достык. 2011. № 5. С. 68-71.*

Богдан Яремко
(Львів – Кременець, Україна)

СУЧАСНЕ БАЧЕННЯ ПРОБЛЕМ МУЗИЧНОЇ ЕТНОПЕДАГОГІКИ

Спираючись на методологічні принципи етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича, а також на власний педагогічний, виконавський, транскрипційний та науково-теоретичний досвід комплексного пізнання академічного і традиційного народного сопілкарства та його музики, автор підіймає питання щодо впровадження народних традиційних інструментів та зафіксованої і транскрибованої їхньої музики в навчальний процес мистецьких закладів України.

Ключові слова: етнопедагогіка, навчальний процес, музичні інструменти, інструментальна музика, етноінструментознавча концепція, традиційне виконавство, Гнат Хоткевич.

Актуальність теми пов'язується зі спробою урівноважити на навчально-педагогічному рівні два види музичного мистецтва: академічне (письмової традиції) і народне (усної традиції) і тим самим частково встановити справедливість щодо багатомірного функціонування цих двох видів мистецтва, в першу чергу, з огляду на те, що музика *усної* традиції будь-якого народу, зокрема українського, значно старша від музики *письмової* традиції, і у всі часи мала суттєвий вплив на становлення останньої.

Одним із перших проблему української музичної етнопедагогіки підняв Гнат Хоткевич (1877–1938) у науково-методичній розробці *„Декілька думок з питань вивчення української народної творчості в музичних вузах”*, недатований російськомовний рукопис якої знаходиться у Центральному державному історичному архіві України у Львові¹. Імовірно, розробка була написана у 1930-х рр., а проте й до цього часу не втратила своєї актуальності.

¹ *Хоткевич Гнат.* Нескільки мислей по вопросу изучения украинского народного музыкального творчества в музыкальных вузах // ЦДІА України у Львові, фонд 688, опис 1, справа 196, том. IV.

Вперше ця розвідка була опублікована у перекладі українською мовою і примітками Надії Супрун у збірці: Українська культура в іменах і дослідженнях: Наукові записки Рівненського державного інституту культури. Рівне, 1998. Вип. III. С. 221-131.

Погоджуючись із положеннями Г. Хоткевича щодо питань вивчення народної музичної творчості, наголошуємо: пізнання вітчизняної музики повинно здійснюватись на рівних правах у двох напрямках, а для цього вкрай необхідним є введення у навчальних мистецьких закладах країни систематичного вивчення – на науково-теоретичному і художньо-практичному рівнях – українського традиційного пісенного та інструментального фольклору. Що стосується пісенного фольклору, то його вивченням на теоретичному рівні займаються на кафедрах музичної фольклористики Львівської та Київської музичних академій, на практичному (виконавському) – на кафедрі музичного фольклору інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ). Зовсім інша ситуація склалася з пізнанням традиційного інструментального фольклору, яким офіційно не опікується жодний музичний навчальний заклад.

Довгий час працюючи на кафедрі музичного фольклору РДГУ, автор цих рядків спромігся спочатку відкрити клас сопілки (1979 р.), де навчання здійснювалося на уніфікованій десятиотворній сопілці з виконанням авторської музики (письмової традиції), пізніше (від 1993 р.) – спрямувати деяких студентів-сопілкарів на оволодіння традиційними інструментами – бойківською пищавкою, гуцульськими денцівкою й фояркою – з відтворенням на них зафіксованих від народних музикантів зразків сопілкової музики у вигляді здійснених мною транскрипцій, а також – ввести в навчальну програму дисципліну „*Етноінструментознавство*”. Для накопичення навчальної літератури протягом 1997–2014 років я написав і опублікував такі свої навчальні посібники: „*Уторопські сопілкові імпровізації*” (Рівне: Ліста, 1997), „*Бойківська сопілкова музика*” (Львів: Сполом, 1998), „*Етноінструментознавство*” (Рівне: РДГУ, 2003), а також монографію „*Сопілкова музика гуцулів*” (Львів: Сполом, 2014). Окрім цього, видав такі диски із записами інструментальної музики: „*Грає сопілка Богдан Яремко*” (2001), „*Уторопські сопілкові імпровізації*” (2004), „*Скрипаль Кирило Ліндюк*” (2006), „*Бойківська сопілкова музика у фонозаписах 1980 р.*” (2015). Що стосується гуцульської народної скрипкової музики, то нею фундаментально займаються Ігор Мацієвський² (Росія), його донька Вікторія Шмідт³ (Німеччина), а також львівський науковець-початківець, артист-скрипаль академічного камерного оркестру „*Віртуози Львова*” Ярема Павлів.

² Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова книга, 2012. 484 с.

³ Маціевская Виктория. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: Автореф. дис. ... канд. искусств: 17.00.01. Санкт-Петербург, 2003. 24 с.

Метою пропонованої статті є спроба знайти шляхи щодо впровадження скрипки та народних традиційних музичних інструментів (цимбалів, фоярки, денцівки, пищавки, свирілі) та їхньої музики в навчальний процес відділень і кафедр народних інструментів музичних шкіл, училищ та вишів України. Завдання статті – викласти історичне, науково-теоретичне та етноінструментознавче обґрунтування вітчизняних вчених, які засвідчують наявність об'єктивних передумов для можливості впровадження в сучасну музично-педагогічну практику України навчання гри на народних традиційних інструментах.

Аксіоматичним є факт, що українці, мешкаючи насправді в центрі Європи, й дотепер ще не можуть похвалитися перед народами тієї ж Європи музеями, хоча би подібними до музеїв музичних інструментів, які є в Брюсселі, Відні, Берліні, Крассі, Дрездені, Кельні, Базелі, Лондоні, Копенгагені та в інших містах. А такі музеї, очевидно, повинні, як підкреслював Ф. Колесса, „*підготувати тривкий ґрунт для дослідів [...] з обсягу інструментознавства*”⁴.

У нас, в Україні, можна багато говорити про успіхи щодо збирання і дослідження народних пісень, описування відомостей про кобзарів і лірників, і в цій галузі українці можуть сміло змагатися з народами Європи. Але, на жаль, цього не можна сказати про дослідження народних музичних інструментів України. Великий розрив, що існує в українському етномузикознавстві між вивченням пісенного й інструментального фольклору, зумовлений університетською спрямованістю на дослідження лише усної словесності, а також величезною деформацією, яка склалася в галузі музикології під час панування марксистсько-ленінської ортодоксальної ідеології і утвердження в усіх ланках музичної освіти (в першу чергу, на відділах і кафедрах так званих „*народних інструментів*”) виховання спеціалістів головно на засадах європейської та російської музики письмової (композиторської) традиції. Тож Україна на початку третього тисячоліття може гордитися вишколеними бандуристами – виконавцями творів Баха, Моцарта, Генделя та інших класиків, які ніколи не писали для бандури, але досі не має навчених у державних музичних закладах бандуристів – виконавців традиційного кобзарського репертуару або віртуозів скрипалів – виконавців гучульської, бойківської, поліської чи слобідської музики усної тра-

⁴ Колесса Філарет. Українські народні музичні інструменти // Філарет Колесса. Музикознавчі праці / Передм., прим. та коментарі С. Й. Грици. Київ: Наукова думка, 1970. С. 288.

диції. Такі великі збочення сталися через витіснення з академічних наукових установ та вишів України вивчення й дослідження народних традиційних музичних інструментів та їхньої музики і орієнтацією винятково на інструменти удосконаленого типу, які відповідають виконавській естетиці європейських композиторських шкіл. Усе це сприяє розвитку української музичної педагогіки і музикознавства лише в ортодоксальному напрямі.

Згадаймо про діяльність у 1920–1930 роках відділу музичної етнографії при Всеукраїнській академії наук, організованого К. Квіткою, який разом з Ф. Колесою закладав теоретичну базу для української етномузикології, зокрема етноорганології. Усім відомий зловісний 1933 рік фактично зруйнував благий науковий почин обох українських дослідників, що до сьогоднішнього дня негативно відбивається як на етноінструментознавстві, так і на етномузичній педагогіці. Виникає питання, чи була започаткована в Україні до квітково-колессівського періоду наука про народний музичний інструмент і його музику? Так, звичайно, була, і її піонером став класик української музики Микола Віталійович Лисенко (1842–1912). Отримавши блискучу європейську музичну кваліфікацію концертуючого піаніста і композитора, М. Лисенко у своїх дослідженнях наприкінці ХІХ ст. звернув увагу на такі об'єкти етноінструментознавства, як народний музичний інструмент та виконавці-інструменталісти, що дало науці його класичні органологічні праці *„Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем”* і *„Народні музичні інструменти на Україні”*⁵. У цих роботах автор розглядає виконавство в єдності трьох категорій: музичний інструмент – виконавець – його музика, а в другій праці, досліджуючи музичні інструменти, дотримується загальноєвропейської в європейській академічній музиці систематики, яка розподіляє звукові знаряддя на три групи: струнна, духовна та ритмова. З інструментів струнної групи дослідник описує бандуру, торбан, ліру, цимбали, гуслі, але випускає з об'єкту вивчення ширококовживану в Україні скрипку, відносячи її до загальноєвропейського інструмента.

Концептуального підходу до класифікації музичних інструментів, що побутують серед українців, дотримувався учень М. Лисенка, гідний продовжувач національних музично-виконавських

⁵ Записки Юго-Западного Отдела Русского географического общества // Зоря. Львів: Боян, 1894. №№ 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

традицій Гнат Хоткевич. Його етноінструментознавча праця „Музичні інструменти українського народу” стала яскравим продовженням – на новому рівні – інструментознавчих починань М. Лисенка і на сьогоднішній день є класичною органологічною роботою українського і слов’янського інструментознавства. Очевидно, ідею монографічного дослідження Г. Хоткевич виношував ще з молодих років, коли активно спілкувався з народними кобзарями, лірниками й скрипачами. До кінця 1920-х років він збирав і письмово фіксував матеріали щодо музичного інструментарію українців, а завершив цю роботу публікацією монографії в 1930 році⁶. Ще задовго до появи цієї української органологічної праці, у 1914 році, на базі переусвідомленої системи бельгійського інструментознавця Віктора Шарля Маййона була створена універсальна структурна класифікація музичних інструментів німцями Еріхом Горнбостелем і Куртом Заксом. У своїй монографії Г. Хоткевич покликається на роботи В. Ш. Маййона, але за невідомих причин не користується класифікацією Горнбостеля-Закса. Це було зумовлено, згодом, відсутністю у наукових бібліотеках Львова і Харкова інструментознавчих праць німецьких учених або свідомим уникненням Г. Хоткевичем визнаної в Європі їх класифікації і дотриманням лисенківської систематики музичних інструментів з використанням її в монографії.

У своїй систематиці Г. Хоткевич розподіляє музичні інструменти за структурним принципом, тобто за способом звуковидобування (систематика Боеція, Авіцени)⁷, тоді як В. Маййон – за джерелом звука. Цього ж принципу дотримувались його продовжувачі Е. Горнбостель і К. Закс⁸. Але, незважаючи на структурний підхід до класифікації музичних інструментів, Г. Хоткевич, як і М. Лисенко, розглядав звукові знаряддя – і споконвічні українські, і привнесені, широко вживані українським народом, – на компаративному рівні, користуючись літературно-історичними, богословськими, літописними, словниково-довідниковими джерелами українців і багатьох інших народів світу. Якщо М. Лисенко своїми працями

⁶ Хоткевич Гнат. Музичні інструменти українського народу. Харків, 1930. 288 с.

⁷ Мацеевский Игорь. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов / Ред.-сост. И. Мацеевский: в 2-х ч. Москва: Советский композитор, 1987. Ч. I. С. 23.

⁸ Эрих М. фон Хорнбостель, Курт Закс. Систематика музыкальных инструментов // Там же, С. 229-261.

започаткував українську етноорганологію, то Г. Хоткевич її концептуально розширив, утвердив і в центрі дослідження поставив струнні інструменти, зокрема скрипку, в її висхідному історичному становленні як провідний інструмент українського народу⁹. При цьому дослідник ретроспективно розглядав скрипку, як й інші музичні інструменти, виходячи з її прототипів – кроти, в'єллі, ребека, гудка і суки, і в такій послідовності: прототип з варіантами назв певного звукового знаряддя; інструмент у контексті культур народів Європи і світу; основна українська назва інструмента, а також його назви у сусідніх з Україною народів; морфологія музичного інструмента.

Етноінструментознавча концепція Г. Хоткевича формувалася на базі практичного і теоретичного оволодіння традиційним пластом кобзарського мистецтва, а також комплексного вивчення народного музичного інструментарію, який побутував в Україні наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть. Цю концепцію Г. Хоткевича характеризують такі положення: вживання в традицію народних творців і носіїв інструментального фольклору; оволодіння від самих народних музикантів виконавською технікою, прийомами гри, а також репертуаром через його усне сприйняття; виведення традиційного музичного інструмента з локального середовища його побутування на концертну естраду з виконанням репертуару як в автентичному, так і в художньо-обробленому вигляді, але зі збереженням основних рис традиційного народного музичення; концертна репрезентація народної інструментальної музики в сольному, ансамблевому і навіть оркестровому виконанні як художнє втілення розроблених ним методологічних принципів власної науково-дослідницької системи.

На наше переконання, основні положення етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича можна використати в музично-

⁹ До сьогоднішнього часу в колах виконавців з академічною музичною освітою триває дискусія про те, що скрипка є не українським народним інструментом, а „академічним” світовим. Гнат Хоткевич достеменно показав у своїй праці – через розгляд народної термінології, конструкції скрипки, виконавця і його музики, естетичного ставлення народу до інструмента, ансамблювання зі скрипкою, – що саме завдяки скрипці виразився геній талановитих музикальних самородків українського народу, як і багатьох народів світу. Отже, скрипку слід вважати музичним інструментом українського народу. Зазначимо, що через 40 років від дня виходу у світ монографії „Музичні інструменти українського народу” Г. Хоткевича з'явилася фундаментальне дослідження про скрипкову культуру однієї з гілок українського народу – кандидатська дисертація І. Мацієвського «*Гуцульские скрипичные композиции*» (Ленинград, 1970).

педагогічній практиці з метою виховання професійних виконавців на народних традиційних інструментах – гуцульських фоярці (фрілці), середній фоярі, денцівці, монтелеві, ребрі, свирілі, бойківській пищавці, скрипці, цимбалах, кобзі, бандурі, лірі. При цьому на індивідуальних заняттях з учнем (студентом) обов'язковою повинна стати спрямованість на поєднання різних форм роботи – аналітичної, теоретичної, практичної, а саме: слухання фонозаписів народної інструментальної музики, зафіксованої на будь-якому виді технічної апаратури; нотні транскрипції окремих її зразків; музикознавчий і виконавський аналіз транскрипцій; оволодіння музичними інструментами через відтворення транскрибованої музики. Аналіз транскрипцій народної інструментальної музики містить: фіксацію на **нотному** стані звуковисотної і метро-ритмічної структури мелодики¹⁰; визначення ладу, опорних тонів, формотворчого процесу, каденційних зворотів; визначення виконавської аплікатури та її позначення на основі розробленої методики¹¹.

Для поліпшення процесу виховання професійного виконавця на традиційних інструментах і справжнього знавця народної інструментальної культури необхідно ввести в навчальну програму один із головних компонентів етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича: вживання в традицію носіїв народної інструментальної музики. Це положення реалізується шляхом проведення в польових умовах творчих занять учня (студента) з носіями і творцями музики того регіону, традиція якого вивчається на даний час. Згідно з науковою концепцією Гната Хоткевича, процес вживання в традицію носіїв інструментальної музики передбачає такі види роботи: виконання учнем народних інструментальних п'єс, які були вивчені в новому для нього середовищі, з оцінкою цього виконання носіями традиційної музики; спільну гру учня з народним виконавцем, зокрема музики „до співу”, а також спробу його музичення в традиційному інструментальному

¹⁰ *Мацневский Игорь*. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки // Традиционное и современное народное творчество: Труды ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1976. С. 5-56.

¹¹ *Бойко Юрий*. Методика записи народной инструментальной музыки: методическое пособие. Москва, 1986. С. 18, 20-22; *Яремко Богдан*. Народноисполнительские варианты образцы аппликатур гуцульской фрилки // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР (инструмент – исполнитель – музыка). Ленинград: ИТМиК им. Н. Черкасова, 1986. С. 123-128; *Яремко Богдан*. Фіксація народновиконавської аплікатури (на прикладі бойківської пищавки) // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. пр. Київ: КДК ім. П. Чайковського, 1989. С. 41-44.

ансамблі; здійснення фонозаписів інструментальних п'єс у виконанні народних музикантів; посилене практичне оволодіння технологією виготовлення традиційних музичних інструментів.

Перераховані види роботи доповнюють знання, що були набуті під час аудиторних занять, а також дають можливість учневі пізнавати народне традиційне виконавство зсередини, тобто в комплексі усіх складових частин народної інструментальної музики, як це робив сам Г. Хоткевич. Вживання учня в традицію інструментального виконавства у безпосередньому живому середовищі його носіїв виховує у нього риси допитливості, науково-творчого пошуку і експериментування, розвиває мобільність слухово-моторної пам'яті, почуття стилю і форми виконуваних п'єс. Все це безпосередньо базується на теоретичних положеннях Г. Хоткевича та результатах його практично-виконавської діяльності бандуриста і скрипаля.

Отже, органічне поєднання індивідуальних занять з експедиційно-польовою роботою підпорядковується одній меті: підготовці висококваліфікованого спеціаліста в галузі народної інструментальної музики, яка ще зберігається на теренах Східних Карпат України. Саме такий фахівець може стати захисником екології народної інструментальної культури, збирачем і дослідником фольклорних матеріалів, концертуючим виконавцем та педагогом класу традиційних сопілок, скрипки, цимбалів, кобзи, бандури та ліри¹². У наш час формування державності України ідеї етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича після їх піввікового забуття повинні стати базовими для комплексного вивчення глибоко національних традицій інструментальної культури України і основоположними для утвердження сучасної музичної етнопедagogіки.

¹² *Яремко Богдан.* О воспитании в музыкальных учебных заведениях профессиональных исполнителей на традиционных народных флейтовых инструментах (к постановке вопроса) // Актуальные вопросы развития культуры и искусства: Тезисы докладов Респуб. науч.-теор. конф. Одесса, 1987. С. 26-28.

Народноінструментальне виконавство Карпат

Надія Сурун-Яремко
(Львів, Україна)

ПОЛЯНИЦЬКИЙ МУЗІКА ПАВЛО ТИМОФІЙ – НОСІЙ ГУЦУЛЬСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ТРАДИЦІЇ

У статті-нарисі авторка висвітлює творчий портрет народного скрипаля Павла Тимофія (1956 р. н.), мешканця с. Поляниця Яремчанської сільської ради Івано-Франківської області. Текст містить опис походження села, процес формування скрипаля, його участь у складі весільних капел. Окремо висвітлюється творчий тандем П. Тимофія і незрячого мультиінструменталіста Василя Івасишина (1940 р. н.). Цей музикант, завершивши „за віком” діяльність у весільному музикуванні, передає на практиці свій досвід П. Тимофієві, збагачуючи його репертуар і виконавську майстерність.

Ключові слова: скрипаль, весільні капели, традиція, репертуар, музикування, творчий тандем.

„... поволі весільний чад почав заповняти хату. Уступала у люди охота! Хотілося радості, хотілося співати і збереженим пієтично давнім співом пов’язатися нерозплітним вузлом із тими, хто творив перед віками цю пісню, хто велів так гучно шанувати таїнство єднання, вити оці дерева, сипати пшеницею, зачаровуватися символами надій... І люто грали скрипачі, зубами скрипки гризли. А під тії шалені звуки – йшов данець... Лютий та ще й з лютих найлютіший”... Такими величними і водночас натхненно-„картинними” словами, в яких злилися поезія століть і реальність поточних днів, письменник Гнат Хоткевич (1877–1938) змалював гуцульське традиційне весілля у своїй геніальній повісті „*Камінна душа*”. Написана понад сто років тому, повість й дотепер залишається високим літературним зразком з кількох поглядів: лінгвістичного, бо написана гуцульською говіркою; образно-емоційного, адже захоплює своїм по-шекспіровськи трагедійним сюжетом; та життєво-практичного, пов’язаного зі споконвічними моментами життя людини, громади й природи. Мова повісті настільки музикальна, „запашна” і близька творчим уявленням гуцулів, з побуту яких вона узята, що поняття „проза”, „поезія”, „музика”, застосовані до її жанрового втілення, ніби зливаються в єдиному – прямому чи опосередкованому – визначенні неминущого художнього явища...

І автор „*Камінної душі*”, і його літературний шедевр, і весільний фрагмент із повісті, пізніше точно відтворений за текстом, не випадково виникли в моїй пам’яті того літнього дня 2015 року, коли в звичайних умовах микуличинського добротного дерев’яного котеджу святково й привабно, у „живому” скрипковому виконанні звучали весільні награвання. Але не в природних умовах розкішного багатолюдного гуцульського весілля, а в невеличкій кімнаті з кількома слухачами, для яких і відбувалася незвична подія, звана фольклористами-музикознавцями „збирацьким сеансом”. Виконавцем награвань, що з перших же звуків полонили слух, зір і уяву, був народний скрипаль, мешканець села Поляниця, знаний і шанований у своєму і сусідніх селах професійний майстер-будівельник, громадський і церковний діяч Павло Миколайович Тимóфій. Людина, котра, як говорять в народі, має не тільки „золоті руки”, а й „золоте серце”, сповнене щирою й безкорисливою любов’ю до кожного члена своєї родини, до свого гірського краю, його людей і Батьківщини, Бога і Божих заповідей. А ще – до Музики, що пов’язується в уяві добродія Павла, перш за все, зі скрипкою, цим чарівним, людиною створеним і Богом піднесеним, інструментом, до якого потягнувся, будучи учнем третього класу, і з яким не розлучається ось вже майже півстоліття. Трудові руки майстра, здатні зводити зі смаком спроектовані побутові й сакральні споруди, завжди готові в певний, особливий своєю небуденністю, час відкласти будівельні знаряддя, щоб обережно й ніжно узяти скрипку і, традиційно перевіrivши стрій її струн, відтворити перші звуки якогось із улюблених награвань. А вже потім влитись у процес одноосібного чи гуртового музикування, перевтілившись в натхненного виконавця гуцульської інструментальної музики, що століттями усним шляхом живилася творчими зусиллями „вибраних” музикантів-самородків різних поколінь, з якими, за словами Гната Хоткевича, „хотілося пов’язатися нерозплітним вузлом”, адже віками творилася ними ця музика, щоб донести свою сутність, красу й силу до наших днів. Одним із когорти таких „вибраних” – чи то природою, чи Богом – є Павло Миколайович Тимóфій. Йому, цьому майстру із „цеху народних музик”, мешканцю одного з найбагатших прикарпатських сіл Поляниця, що належить Яремчанській міській раді, і присвячений наш нарис.

Оточена гірськими хребтами, що захищають її від холодних вітрів, Поляниця розкинулась у високогірній чашоподібній долині річки Прутець. Своєю колишньою назвою „*Поляниця Поповичівська*”, за однією з версій, село зобов’язане чоловікові на прізвище Попович,

який був власником так званих „полян” (полонин). Коли ж пізніше слово „*Поповичівська*” зникло з подвійної назви, за селом закріпилось первісне його ім'я „*Полянка*”, письмова згадка про яке належить до 1820 року. За іншою інформацією, Поляниця виникла на вщерть випаленій території, звідки й отримала свою назву. Адміністративний поділ села вимірюється не тільки вулицями, а й урочищами, з яких найвідомішим є урочище Вишня, що з недавніх часів стало частиною найбільшого в Україні гірськолижного курорту Буковель (1120 м над рівнем моря). Стосовно Полянницької церкви Введення до Храму Пресвятої Богородиці існує легенда про те, що вона була зведена і освячена 1912 р. на місці колишньої греко-католицької каплички з тією самою назвою на кошти князя Йона III Лехтенштейна, що володів маєтками і полював у прилеглих лісах. 1946 р. церква згоріла, і лише 1990 р. селяни на чолі з майстром Юрієм Тимофієм побудували нову, названу на честь тієї самої події, пов'язаної з Введенням до Храму Пречистої Діви Марії.

Павло Миколайович Тимофій вперше побачив світ у селі Поляниця 12 липня 1956 року в сім'ї лісоруба. Батько, Микола Васильович Тимофій (1927–1975), дуже любив музику і трохи грав на сопілці. Мама, Явдокія Іванівна Ясінська (Тимофій) (1933–2010), чудова вишивальниця і чуйна вихователька п'ятох своїх дітей, мала добрий сопрановий голос, знала і співала багато пісень: колискових, весільних, стрілецьких, повстанських. З дитинства Павло запам'ятав чимало маминих пісень, з яких найулюбленішою була стрілецька „*Одної ночі ясно місяць світив*”, щемливий текст якої голосом мами дуже зворушував хлоп'яче серце:

- | | |
|---|--|
| <p>1. Одної ночі ясно місць світив,
А чорний ворон налітав.
Гармати били, а ми наступали,
Один по одному впадав.</p> <p>2. Бачив я, бачив раненого друга:
Він упав на землю ще живий,
З грудей червона кров тікла рікою,
Останнє слово говорив:</p> | <p>3. – Напиши до батька, напиши до ньєнки,
Напиши до любї дївчини,
Що гостра куля грудь мою пробїла
О пів на другї години.</p> <p>4. Напиши до батька, напиши до ньєнки,
Напиши до любї дївчини,
Що мене ховають в недїленьку вранці
О пів на восьмї години.</p> <p>5. Не було там батька, не було там ньєнки,
Не було там любї дївчини.
Лиш вірні друзі ревно заплакали
Бїля стрїлецької могили.</p> |
|---|--|

Любов батька до музики проявлялася в гуртовому музикуванні, яке він час від часу влаштовував у себе в хаті чи на подвір'ї, запрошуючи двох своїх колег-лісорубів, що справно виконували на гармошках

гуцульські мелодії. Гра музик не залишила малого Павла байдужим, і вже, будучи першокласником, він узяв у руки куплену мамою гармошку і швидко навчився на слух підбирати чуті награвання. Справжнім успіхом став новорічний виступ Павла, учня третього класу Полянницької чотирикласної школи, коли він на сцені зіграв чи не всі знані ним гуцульські мелодії. З цього часу він сміливо, з гармошкою в руках, вливався в дитячий гурт колядників, учасником якого був і його старший брат Микола (1954–2011), котрий грав на скрипці деякі мелодії, почуті від яблуницького скрипаля Василя Молдавчука. Трохи пізніше Павло потягнувся до скрипки і за підтримки мами, яка купила йому дитячий інструмент фабричного виробництва в магазині села Ясіня, почав самостійно вчитися на ньому грати. Завдяки активному слуховому сприйняттю гри добрих скрипалів під час весіль, на яких з дитинства звик бувати, Павло непомітно накопичував репертуар з весільних обрядових і не обрядових мелодій. Серед цих скрипалів Верхнього Надпруття найкращими були: Василь Молдавчук („Полотайко”) (1931–1999), який мав свою весільну капелу, незрячий Василь Івасишин („Темний”, 1940 р. н.), учасник цієї капели, а також Богдан Німчук і Юрко Савчин (1912–1951).

За розповіддю Павла Миколайовича Тимóфія, Юрко Савчин із села Яблуниця залишився в пам’яті музикантів і селян легендарною постаттю, що не мав упродовж свого короткого 39-річного життя собі рівних як скрипаль-капельмейстер. Будучи керівником своєї капели, він 1950 р. взяв з нею участь у фестивалі, що проходив у Києві. Під час фестивалю Юрку Савчину випало змагатися з дуже сильним скрипалем циганського гурту. Коли журі визнало переможцем Юрка, скрипаль-циган не змірився з власною поразкою і нібито навіщував Савчину: „*Ти більше грати не будеш!*” Вражений цими словами, що прозвучали як прокльон, а також маючи коханку, яку покинув напередодні, вважаючи її чарівницею, Юрко Савчин рік потому, 1951 р., раптово помер через хворобу, котру лікарі не змогли визначити. Несподіваний трагічний відхід у вічність видатного народного скрипаля і досі трактується музикантами як незаслужена кара за неперевершену майстерність, за яку він поплатився життям. Василь Молдавчук, котрому у віці 18–20 років щастило час від часу грати в капелі Ю. Савчина, перейняв, зачудований його грою, не лише репертуар, але й певною мірою виконавську манеру скрипаля. Як згадує Павло Тимóфій, в дитинстві він годинами слухав Василя Молдавчука, знаючи, що той грає мелодії, підхоплені колись від легендарного музики, і вже тоді свідомо підготував себе для продов-

ження кращих скрипкових традицій свого краю і, перш за все, через В. Молдавчука – традиції незабутнього Юрка Савчина.

Закінчивши Полянницьку початкову чотирикласну школу, Павло в період 1967–1974 рр. успішно навчався в 5–11 класах середньої школи села Яблуниця, куди щоденно ходив, долаючи 11 кілометрів. Полюбляв математику, історію, співав у шкільних гуртках, брав участь в концертах та імпрезах КВК (клуб веселих і кмітливих). Служба в лавах Радянської армії, у військовій частині м. Сухумі (Абхазія), тривала два роки – від 1975 до 1977. Повернувшись зі служби, протягом 1977–1980 рр. працював лісорубом на Ворохтянському лісокомбінаті. Але думка про музику і улюблену скрипку бентежила душу, заставляючи час від часу брати в руки куплений після армії баян і поновлювати на ньому збережений в пам'яті репертуар. Бажання купити скрипку Павло здійснив 1980 р., під час тримісячного перебування зі своєю будівельною бригадою на лісозаготівельних роботах у Сонячногорському районі Московської області. Придбання фабричної скрипки, купленої в одному з магазинів музичних інструментів Москви, яка того року приймала учасників і гостей Міжнародних Олімпійських ігор, визначилося для молодого гуцула знаковою подією, адже відтепер він міг, повернувшись додому, здійснити свою давню мрію стати добрим весільним скрипалем. І почалася терпелива самостійна робота, під час якої Павло відпрацьовував напівзабуті весільні мелодії, зокрема ті, які востаннє виконував 1977 р. на весіллі свого друга Богдана Кабалука, будучи його дружною. На тому весіллі, згадає Павло Миколайович, грала капела скрипаля Дем'яна Молдавчука, який передавав йому в руки свою скрипку, коли виконувалися гуцулка, полька або вальс.

У 1986 р. П. Тимофій став постійним учасником весільної капели баяніста Миколи Кабалука (1959 р. н.), створеної 1979 р. Це сталося тоді, коли скрипаль цієї капели Василь Кліїчук серйозно поранив руку на станку і був вимушений покинути капелу. Склад весільної капели М. Кабалука був таким: Павло Тимофій – скрипка, Василь Романюк – цимбали, Іван Тимофій – фрілка, Микола Кабалюк – баян, Михайло Молдавчук – бубон. Репертуар капели складався з різних варіантів маршових мелодій (коли зустрічають гостей, проводжають молодих до шлюбу, супроводжують до хати молодої або молодого), весільно-обрядових награвань, зокрема бервінкових і до співу за столом, полонинських мелодій („до слухання”), танців гуцульських („Голубка”, „Микуличинка”, „Яблунівка”, „Гуцулка”, „Пасок”) і привнесених („Вальс”, „Фокстрот”, „Полька”, „Танго”, „Румунка”). Колектив музик користувався великим попитом, обслуговуючи весілля в

селах Поляниця, Татарів, Яблуниця, Ясіня. Функціонував він до 2007 р. і розпався, коли М. Кабалуок перейшов у капелу селища Делятин, а цимбаліст В. Романюк – в Яблуницьку капелу.

Щиро поважаючи скрипала Василя Молдавчука, якого вважає достойним спадкоємцем традицій, закладених легендарним Юрком Савчиним, добродій Павло передав йому свою найкращу скрипку чеської роботи, придбану 1989 р. у м. Оленіно Калінінської області РФ. 10 років Василь Молдавчук грав на цьому інструменті аж до самої своєї смерті у 1999 р. З того часу, як скрипка повернулася до рук господаря, вона є незмінною супутницею його „життя в музиці”.

Після розпаду капели М. Кабалука п. Павло не занепав духом і, щоб, за його словами, „не вийти з форми”, відгукнувся на пропозицію яблуницького скрипала Василя Івасишина („Темного”), учасника гурту „Гуркіт водограю”, замінити його у зв’язку із завершенням („за віком”) музикування у весільних капелах. Від 2012 р. ця капела, якою керує баяніст із Ворохти Гриць Семчук, складається з таких музикантів: Павло Тимофій – скрипка, Василь Санкович – цимбали, Юрій Молдавчук – фрілка, Гриць Семчук – баян, Михайло Молдавчук – бубон, Юрко Ільчук – клавішні. Географічна атрибуція сіл, куди запрошують капелу „Гуркіт водограю”, обмежена Ворохтою, Яблуницею, Полянницею, Микуличиним, Делятиним, Татарівим.

Творчий тандем „Павло Тимофій – Василь Івасишин” заслуговує особливої уваги, адже він засвідчує зворушливу людську й творчу дружбу двох народних скрипалів різних поколінь, яких поєднує ставлення до музики як до шляхетного виду духовної діяльності, що вимагає постійного поступу і підтримання на належній висоті високого статусу репрезентативного музики, майстерність якого визначають люди.

Моє знайомство з незрячим Василем Івасишиним (на прізвисько „Темний”; 27 грудня 1940 року народження), мешканцем гірського урочища Горішків села Яблуниця, відбулось 18 липня 2009 р. під час „збирацького сеансу”, коли вдалося не тільки зробити аудіозаписи його майстерної гри на скрипці, цимбалах і фрілці, а й певною мірою пізнати особливий, чистий, відкритий для краси внутрішній світ людини, яка від народження була позбавлена можливості бачити і, отже, у звичний спосіб здійснювати своє Богом дане покликання. Через тривале натхненне спілкування, прослуховування його основного репертуару, визначення оціночних координат багаторічної діяльності цього талановитого гуцульського народного мультиінструменталіста нам частково відкрився його загадковий внутрішній світ. А ще – осно-

ви його власної „методики” пізнання музичного виконання, яку він інтуїтивно формував з раннього дитинства, активно слухаючи гру музикантів на весіллях, самостійно оволодіваючи спочатку скрипкою, потім цимбалами і сопілкою (фрілкою, блок-флейтою), а в 12 років уже ставши повноправним учасником весільних капел. Про цю „методика” сам добродій Василь висловився просто й дохідливо: *„Найкращий музика той, хто „краде” мелодії, „знаходить” їх на слух, а потім грає і „вирівнює” свої недоліки, слухаючи на весіллях добрих музикантів”*. Можна твердити, що саме ця методика, що складається із слухового сприйняття, відтворення і постійного творчого вдосконалення, стала єдиним для незрячого музиканта засобом пройти „школу” свого початкового, а потім професійного становлення. Коли ж після 55 років практичного повнокровного життя в статусі учасника весільних капел Василь Івасишин завершив музикування (у травні 2008 р. відіграв останнє весілля), що матеріально його забезпечувало, він відчув потребу передавати набутий за цей час величезний „фонд” мелодій музикантам різних вікових генерацій.

Найвдячнішим „учнем” Василя Івановича з того часу став Павло Тимобфій, який, незважаючи на те, що має солідний досвід капельного музикування, ось уже кілька років поспіль чи не щотижня відвідує урочище Горішків, бажаючи перейняти і репертуар, і манеру, і ознаки виконавського стилю славетного скрипаля. По 3–4 години триває процес спільної гри скрипкових мелодій Павла Миколайовича в дуеті з Василем Івановичем. Обидва музиканти дуже вимогливі, граючи то разом (*„нотка в нотку”*), то *„напереміну”*, коли один виконує, інший слухає (з постійними вказівками і запитаннями). Сам добродій Василь до цього часу перебуває в добрій професійній формі, доступно і точно пояснює, виявляє чудову пам’ять і реакцію, є доброзичливим і толерантним у спілкуванні. Приміром, чого варті такі його зауваження: *„Я не бачу, але чую, що ти не тим пальцем доторкаєшся до струни... замало даєш вібрації... граєш вже добре, але можеш ще краще!”*.

Репертуар П. Тимобфія, що поповнюється скрипковими зразками з „фонду” В. Івасишина, базується на корінних традиціях гуцульської інструментальної музики Верхнього Надпруття і переосмислюється ним відповідно до власного індивідуального виконавського стилю. У цьому ми переконалися під час спілкування з Павлом Тимобфієм і прослуховування виконаних ним окремих п’єс із гуцульського репертуару. Чотири повільні мелодії „до співу”, з яких почався наш „збирацький сеанс”, звучать під час одного з найлірич-

ніших моментів традиційного гуцульського весілля. Натхненне їх виконання засвідчує, що Павло Тимобфій – музикант з романтичною, „живою” і мудрою душею, котра голосом улюбленого інструмента ніби „вимовляє” звук за звуком прадавні гірські мелодії із закладеними в них тугою, маренням, радіщами, надіями, болями й стражданнями, в яких пульсує закодована символіка життя „серед верхів” не лише окремої, „тимчасової” людини, але й усієї гірської громади і байдужої до них карпатської природи, що завжди буде сяяти вічною красою. Проте на весіллі мусять панувати радість й веселощі, адже і молодь, і старші люди збираються, щоб, забувши всі життєві негаразди, досхочу повеселитися і підняти келихи за довге щастя молодих. І ось добродій Павло впевненим жестом кладе смичок на струни і... – починає звучати „музика до танцю”, ніби закликаючи стягнутись у вихор танкового кола усіх, хто здатен підкоритися могутній силі її енергетики.

За гуцульською традицією „музика до танцю” охоплює не тільки такі суто карпатські награвання, як „Гуцулка”, „Аркан”, „Чабан”, „Голубка” та ін., а й ті, що увійшли до побуту гірських селян з ознаками свого національного або регіонального походження. Це танцювальні награвання, що мають назви „Молдаванка”, „Румунка”, „Ясінська”, „Квасівська”, „Лазичинка”. Усі ці запальні танцювальні мелодії, все більше посилюючи виразність і темп їх звучання, Павло Тимобфій виконав в одному репрезентативному пориві. Тим самим він продемонстрував не тільки свою належність до майстрів „з цеху” гуцульських весільних музик, але й індивідуальну сутність людини, здатної щиро спілкуватися з тими, хто, будучи представниками академічної, „нотної” музики, готові заглибитися в пізнання його мислення як народного скрипаля і виконавця музики усної сфери функціонування.

Маючи від 1981 р. статус „сімейної людини”, Павло Миколайович достойно несе „звання” чоловіка своєї шляхетної дружини, Анастасії Дмитрівни Тимобфій (Мотрук), батька трьох дорослих доньок – Марії, Наталії й Оксани, дідуся трьох внуків – Марійки, Юрка та Надійки. Уся велика Тимобфійова родина „росте”, вчиться, працює, газдує, долає життєві труднощі, свято зберігаючи традиції свого роду, краю, Божих заповідей. У цьому її сила, благополуччя, духовна велич.

З одним із своїх зятів, чоловіком доньки Марії і батьком онуки Марійки, добродій Павло підтримує зв'язки не тільки родинні, виробничі та ділові, а й мистецькі. Адже Володимир Богданович Миронюк, маючи статус професійного музиканта-баяніста, шанованого

вчителя музики і керівника художніх гуртків Микуличинської середньої школи, чудово орієнтується в гуцульській інструментальній традиції Верхнього Надпруття, музикує у провідній весільній капелі села і всіляко підтримує скрипкові зацікавлення свого тата-тестя.

Як носій певної професії Павло Миколайович є відомим майстром-будівничим, який за допомогою власної пилорами перетворює звичайну деревину в хатні зруби і котеджі, дрильники і стайні, підлоги і дахи, шальовані стіни й стелі, сходи та гарненькі дитячі хатинки. Маючи добрий голос і організаційні здібності, П. Тимóфій яскраво виявляє себе як церковний і громадський діяч, виконуючи обов'язки дяка в Полянській церкві Введення до храму Пресвятої Богородиці, а в сільраді – члена виконавчого комітету. За вагомий соціально-економічний внесок у розвиток села громадська діяльність Павла Миколайовича була відзначена грамотою міського голови Яремчі під час святкування чергового дня „народження” Поляниці. Найвищий же свій статус народного скрипаля Верхнього Надпруття Павло Тимóфій несе з особливим відчуттям відповідальності, будучи знавцем невмирущої гуцульської регіональної інструментальної традиції, що завжди живитиметься творчими силами „вибраних” її талановитих представників, які підтримують на належній висоті духовну силу свого роду, села, Гуцульщини та всієї України.



Фото. Павло Тимóфій.

Ярема Павлів
(Львів, Україна)

ГУЦУЛЬСЬКИЙ СКРИПАЛЬ ІВАН СОКОЛЮК – РЕПРЕЗЕНТАНТ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИКИ СЕЛА БРУСТУРИ (ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ НАРОДНОГО МУЗИКАНТА)

У статті висвітлено творчий шлях народного скрипаля Івана Соколюка, одного з найяскравіших представників сучасного автентичного скрипкового виконавства Гуцульщини. Поруч з біографічними відомостями про музиканта та його родину, описано середовище рідної йому космацько-шепітської традиції та охарактеризовано індивідуальний виконавський стиль цього талановитого виконавця.

Ключові слова: Автентична гуцульська Іван Соколюк, скрипкова музика, весільна капела, космацько-шепітська музична традиція, „Гуцулка”, бервінкові награвання.

*„Така Гуцульщина! Тут все співа:
Про волю – птаха, про косу – трава,
Про горе матері – мальована трембіта,
Про чорного джмеля – черемха біла.
Гуцулка древня журними губами
Співа про Довбуша й червону його барду,
Струмок-джигун – про море сиве,
Барвінку синь – про жовть осінню,
Вітри – про полонину, ніч – про днину,
А кожне серце – про Україну”.*

Тарас Мельничук

З такою любов'ю описував свій рідний край поет Тарас Мельничук із с. Уторопи, розкриваючи світові багатомірну поезику Гуцульщини. Незалежно – в пісні чи в мові, в оздобленні одягу чи у звичаях – всюди присутні „живі іскри” таланту, виражені у високомистецьких виробках ручної роботи, в багатих і дивовижних сюжетах народного епосу, у винахідливості побутування, яке переплітається з полонинськими співанками та награваннями, з дзеленьканнями дзвіночків, причеплених до худоби на пасовиськах, – вічною музикою гір. Покоління виховувались на тій музиці, ось чому чи не в кожній хаті газда вміє грати хоча б на одному музичному інструменті, є „здібним до танцу”, знає різних співанок, любить і шанує традиції рідного краю.

Серед напрямів гуцульської народної творчості, мабуть, одне з найвагоміших місць займає музичний фольклор. Його зразки базуються на багатому архаїчному мелосі Карпат і впродовж століть передаються з покоління в покоління усним шляхом у властивій йому автентичній манері відтворення. Усна традиція інструментального, зокрема скрипкового, виконавства на Гуцульщині збереглась і активно функціонує в наші дні. Роль народного музиканта-інструменталіста не втрачає своєї значимості великою мірою завдяки весільному обряду, дотримання якого є неможливим без капели троїстої музики. Лідером весільної капели є, зазвичай, скрипаль-віртуоз, народний професіонал із глибинним знанням характерного для даного регіону традиційного весільно-обрядового репертуару.

Визначним скрипалем, представником автентичного гуцульського традиційного виконавства є Іван Іванович Сокóлюк – музикант, відомий своєю діяльністю народного скрипаля-соліста та капельмейстера не лише на території Косівського та Коломийського районів Івано-Франківської області, а й далеко за їх межами. Репертуар цього скрипаля охоплює всі жанри традиційної гуцульської музики і представлений високомистецькими народними композиціями, перейнятими усним шляхом від своїх видатних попередників – традиційних музикантів космацько-брустурської та інших місцевостей Гуцульщини, а також укладених ним самим. Органічність подачі, блискуча віртуозна техніка, звук, що „бере за душу” – це ще далеко не всі якості, якими володіє скрипаль Іван Сокóлюк, адже мова йде про яскравий індивідуальний виконавський стиль („почерк”), сформований завдяки таланту вродженого музиканта і великому досвіду традиційного музикування в гуцульському середовищі.

Проблематика дослідження народного автентичного виконавства до цього часу є малорозробленою і приваблює інструментознавців потребою і можливістю вивчати музичну культуру Батьківщини та її коріння і пізнавати феномен народних музикантів-самородків, розгадуючи непізнаний академічному виконавцю світ їхньої творчості. Незбориме бажання познайомитися з Іваном Сокóлюком та його мистецтвом привело нас у село Ковалівка Коломийського району, в дім Івана Івановича, де гостинний господар із скрипкою в руках неодноразово присвячував нам години, а деколи і дні, награвши на диктофон раритетні в наш час зразки традиційної гуцульської музики і розповідаючи про них та їхню історію.

Опираючись на інформацію, отриману під час цих дорогоцінних зустрічей зі скрипалем, спробуємо охарактеризувати індивідуальний виконавський стиль Івана Івановича в контексті середовища рідної йому космацько-шепітської музичної традиції.

Народився Іван Іванович Сокóлюк в один із вересневих днів 1944 року в селі Брустури Косівського району Івано-Франківської області в сім'ї Івана Федоровича Сокóлюка (1908–1994) і Марії Василівни Слижук (1908–1987)¹. Батько був славетним на всю Гуцульщину цимбалістом-віртуозом – користувався авторитетом чудового знавця традиційного репертуару, перейнятого від музикантів старших генерацій. Дуєт цього музиканта і скрипаля Івана Меніва (1902–1986) отримав 1934 р. у Ворохті другу премію на конкурсі „Гуцульщина” (перша премія була присуджена знаменитому скрипалю Івану Курилюку „Гавицю” із Верховини). Серед скрипалів, з якими Іван Федорович регулярно співпрацював у весільних капелах, був і Василь Вардзарук „Якобишин” (1858–1941) – корифей, який утверджував і розвивав давні традиції музикування свого регіону, і мелодії якого ставали базовим репертуарним фондом для музикантів наступних генерацій космацько-шепітської традиції. Музикаючи в капелі Якобишина понад п'ятнадцять років та здобувши від нього визнання „найкращого цимбаліста”, Іван Федорович Сокóлюк паралельно самостійно оволодівав грою на скрипці, переймав мелодії та манеру гри від цього музиканта. Проте цимбали для Сокóлюка-батька залишились основним музичним інструментом, а досвід, набутий за час гри в капелі Якобишина, був цінним не лише для нього, а й для музикантів молодших поколінь, яким Іван Федорович передавав тонкощі мелосу і комплекс виконавських штрихів космацько-брустурського стилю.

Після смерті В. Якобишина 1941 року І. Ф. Сокóлюк співпрацював з провідними космацькими скрипалями Василем Пожоджуком „Генцом” (1899–1991), Василем Дзвінчуком „Шлягуном”, Іваном Менюком „Менівом” (1902–1986), Лук'яном Лагойдою „Бойчуком” (1908–1987), а також зі своїм давнім партнером, сопілкарем капели Якобишина Дем'яном Линдюком „Попиччиним” (1915–1955). У 1940-х роках Д. Линдюк був жорстоко побитий енкаведистами і через стан здоров'я не міг вже грати на сопілці, проте, захопив своєю грою на скрипці музикантів-колег і став „скрипністом”

¹ Село Брустури межує з селами Космач і Шепіт, що позначилося на звичай називати музикантів цих сіл космацько-шепітсько-брустурськими, а музичну традицію цього регіону – як космацько-шепітську або космацько-брустурську.

капели Івана Федоровича. До 1960-х років Дем'ян Линдюк та Іван Соко́люк (старший) були незмінними учасниками капели разом із космацькими музикантами Дмитром Левицьким „Косованом” (на той час ще малим хлопцем) та бубністом Василем Калинеком, відтак користувалися великою шанною серед жителів рідних їм Брустурів і навколишніх сіл. Іван Іванович Соко́люк пригадує момент: „Коли Дем'єн „Попиччин” вперше заграв на скрипці в нашому домі, немов би струмом по мені пройшло – наскільки гармонійно були підібрані мелодії!” Не приховував свого захоплення незвично гарним, чистим інтонуванням „Попиччина” батько, Іван Федорович Соко́люк, про що довідуємося з аудіо-запису інтерв'ю Богдана Яремка з Іваном Івановичем Соко́люком (27.01.2006): „Дем'єн грав зі мною в капелі на сопілці, але я ніколи не знав, що він грає на скрипці, і що він так добре грає”.

Завдяки творчому середовищу, яке панувало в хаті Соко́люків, діти Івана Федоровича – Василь, Микола та Іван – вже з колиски пізнавали слухом інтонації рідної культури. Яскраві музичні здібності синам передалися не лише від батька, а й від матері, Марії Василівни, яка знала багато співанок і прекрасно їх виконувала. Дім Соко́люків регулярно відвідували колеги з капели Івана Федоровича, а також музиканти з інших сіл. Серед них Іван Соко́люк відзначав скрипача і цимбаліста Дмитра Захарчука з Ворохти та скрипача „Томашевського” з Микуличина – поважних музик, котрі запрошували батька до співпраці у весільних капелах. Такі відвідини зазвичай увінчувались домашнім музикуванням і залишали незабутні враження у всіх його учасників і слухачів. А найдопитливішими з них були, вочевидь, наймолодші члени родини, отож не дивно, що всі три брати Соко́люки змалечку проявили ініціативу щодо навчання гри на музичних інструментах. Василь Соко́люк (1934–1999) у дитинстві оволодів скрипкою, сопілкою, згодом баяном, а закінчивши клас баяна в Івано-Франківському музичному училищі, упродовж усього життя викладав гру на цьому інструменті в музичній школі Косова, але полюбляв грати і на скрипці для себе та для інших. Микола Соко́люк (1938–2004) з малих років грав на цимбалах, бубні та баяні, ставши знаменитим традиційним цимбалістом. Наймолодший із трьох братів, Іван Іванович (1944 р. н.) також успадкував від батьків абсолютний слух і феноменальну музичну пам'ять. Дев'ятирічним хлопцем вже грав у весільній капелі на бубні, оволодіваючи паралельно скрипкою та цимбалами.

Виявивши у своїх синів хист та насагу до музики, Іван Федорович зайнявся їхнім музичним вихованням. Іван Іванович пригадує вечори, проведені вдома у наполегливій праці, коли батько збирав синів і навчав їх спочатку грати мелодії „до співу”, котрі найлегше відтворювати на слух, згодом „марші”, мелодії „до слухання”, „бервінкові”, „до танцю”, також зразки народної музики сусідніх національних культур (румунської, молдавської, угорської, циганської). Процес навчання відзначався увагою батька до найдрібніших деталей щодо виконання мелодій і супроводжувався власними ілюстраціями награвань на скрипці або цимбалах. Добре розуміючи специфіку гри на них, Іван Федорович навчав синів грати мелодії з урахуванням технічних і художніх властивостей на кожному з цих інструментів. Завдяки такому педагогічному принципу батька – „від простого до складнішого” – Іван Іванович прекрасно пам’ятає і відтворює на скрипці та цимбалах усі ті перші мелодії, яких навчився грати вдома.

Вихованці І. Ф. Соколюка успадкували від свого вчителя не лише мелодії гуцульських награвань, а й увесь комплекс художньо-виразових засобів, до якого, зокрема у скрипковій грі, належать орнаментальні оздоблення мелодичної лінії за допомогою комбінаторної техніки лівої та правої рук, збагачення тембрової палітри шляхом виконавських прийомів *vibrato* та *glissando*, врахування регістрово-теситурних можливостей інструмента, виконання подвійними нотами з елементами бурдонного та стрічково-октавного двоголосся. Ревно дотримуючись особливостей стилістики інструментального виконавства свого і сусідніх сіл, передаючи учням зразки з репертуару В. Вардзарука „Якобишина”, І. Ф. Соколюк здійснював важливу місію утвердження космацько-шепітської виконавської традиції серед музикантів молодшого покоління.

Своїм музичним досвідом Іван Федорович щедро ділився з усіма перспективними молодими інструменталістами, котрі звертались до нього за допомогою, або з котрими доводилось йому разом грати в капелах. Вихованцями І. Ф. Соколюка, крім трьох його синів, були такі обдаровані і яскраві шепітські музиканти, як видатний цимбаліст Микола Данишук (1944 р. н.) та унікально музично обдарований скрипаль Іван Лобачук „Шевчуків” (1927–2009). І. Лобачук проводив у домі Соколюків численні вечори, переймаючи в Івана Федоровича найдрібніших нюансів щодо виконання „Гуцулки” та й усіх інших жанрів традиційного скрипкового репертуару. „Має бути так, – часто промовляв Іван Федорович, ілюструючи на

скрипці той чи інший епізод. – Я не так чисто заграю, ти можеш краще, але отут треба зробити так, як грав Якобишин, як грали Генц, Менюк та інші передові скрипалі”, – цитує свого батька Іван Сокóлюк. Цимбаліст Микола Данишук, будучи сопілкарем у капелі І. Ф. Сокóлюка, набирався досвіду ансамблевої гри, успішно освоював репертуар, а також навчався тонкощів цимбального виконавства. Вміння дуже добре настроїти цимбали, „як годинник” тримати ритм, вдало підбирати гармонію, „не забивати” скрипку – такими були якості, властиві Івану Федоровичу Сокóлюку та, отже, і його учням-цимбалістам².

У восьмирічному віці Іван Іванович Сокóлюк розпочав свою діяльність ансамблевого традиційного гуцульського музиканта – грав на бубні у створеній батьком весільній капелі в с. Шепіт. Очолити ансамбль зі своїх вихованців (Іван Лобачук „Шевчук” – скрипка, Микола Данишук – сопілка, І. Ф. Сокóлюк – цимбали, І. І. Сокóлюк – бубон), Іван Федорович утвердив власну „школу”, що презентувала талановитих представників нового покоління музикантів космацько-шепітської традиції.

Практичний досвід гри на бубні у весільній капелі був добрим стартом і стимулом для Івана Івановича оволодівати скрипкою та цимбалами. Батько довіряв малим синам скрипку, хоча вона була „цілою” за розміром і годилася, здавалось би, лише для дорослих рук. Оволодівав Іван Сокóлюк скрипкою самостійно, в природній для музиканта усної традиції спосіб. Першочерговими його завданнями було відтворення з пам’яті почутих мелодій і досягнення бажаного їх звучання. Як скрипаль Іван Іванович не брав спеціальних уроків. Прислухаючись до гри досвідчених музикантів, хлопець прагнув якомога швидше переймати їхню музику, виконувати її не менш вправно, ніж вони. Вроджений хист до музикування і добре знання гуцульського традиційного репертуару сприяли швидкому формуванню Івана Сокóлюка як скрипаль-віртуоза і відкривали перед ним перспективу стати в майбутньому скрипалем-капельмейстером. Сприймаючи до найменших дрібниць сотні зразків традиційних скрипкових награвань, почутих в період свого росту від скрипалів, котрі обслуговували весілля у селах космацько-брустурського регіону, музикант дотепер пам’ятає їх,

² З аудіо-запису інтерв’ю Богдана Яремка з Іваном Івановичем Соколюком про батька Івана Федоровича Соколюка, цимбаліста. Село Ковалівка, 27.01.2006 р.

детально відтворює на скрипці та готовий професійно розповісти про них.

Як скрипаль весільної капели Іван Соко́люк дебютував у дев'ятому класі, граючи із своїм братом, цимбалістом Миколою, та бубністом Михайлом Палагнюком. З дитинства Іван проявляв талант не лише до музики, а й до історії, літератури, спорту. Мрією старшокласника був інститут фізичної культури та спорту у Львові. Планам завадила недуга, яка спіткала хлопця перед самим вступом, та її наслідки, котрі змусили відмовитися його від намірів будувати спортивну кар'єру. Здобувши вищу освіту в Івано-Франківському педагогічному інституті ім. В. Стефаника, Іван Іванович Соко́люк отримав фах викладача історії і був направлений вчителювати у сільську загальноосвітню школу в село Ковалівка Коломийського району, куди переїхав 1967 року разом з дружиною Галиною.

Успішна педагогічна праця не завадила молодому вчителю історії продовжувати розвивати навички народного музики і грати у весільній капелі. На той час Іван Соко́люк вже був знаним скрипалем у колах професійних народних музикантів і мав у своїй творчій біографії чимало цікавих подій. Однією із таких була поїздка у 1964 році гуцульських музик до Києва на Республіканський огляд музичних фольклорних колективів. Народний оркестр села Брустурри, яким керував сопілкар і скрипаль Микола Думитрак „Дем'янів” (1942–2014), та до якого входили, зокрема, скрипали Іван Лобачук та Іван Соко́люк, цимбалісти – брат Івана Івановича Микола та Микола Данищук, став переможцем конкурсу-огляду і був запрошений на Всесоюзний огляд у Москву. Невдовзі відбувся відомий запис фірмою „Мелодія” сюїти „Гуцулка” у виконанні народного оркестру із села Шепіт, до якого входили також вище згадувані музиканти. Цей запис є свідченням зразкової зіграності колективу і віртуозності кожного його учасника. Високомистецька режисерська праця, проведена методистом Івано-Франківського обласного будинку творчості, одним з фундаторів Гуцульського ансамблю пісні і танцю Михайлом Магдієм та братом Івана Івановича – Василем Івановичем Соко́люком, поєднана з ефектним компонуванням частин „Гуцулки”, сприяла яскравому виявленню емоційних і віртуозних якостей цього найважливішого в інструментальній традиційній гуцульській музиці танцювального жанру.

Невдовзі мистецтвом Івана Соко́люка зацікавився Гуцульський ансамбль пісні і танцю, який в той час базувався в Коломиї. У 1966 році його керівник Михайло Гринишин за порадою Михайла Магдія

запросив Івана Івановича на постійне місце роботи в ансамблі скрипалем. Творчий колектив мав потребу в молодих музикантах, котрі не лише віртуозно володіють музичним інструментом, а й „мають в руках” гуцульські народні (переважно танцювальні) мелодії, можуть самі запропонувати, що і коли грати, здатні привносити в репертуар нові зразки награвань і відтворювати їх в автентичній манері. Одночасно з Іваном Сокóлюком до ансамблю прийшов вісімнадцятирічний цимбаліст із с. Печеніжин Коломийського району Дмитро Луцак (1948–1996). Хоча обидва хлопці не залишились працювати в Гуцульському ансамблі (у кожного були на це особисті підстави), вони заприятелювали і впродовж наступних років разом грали у складі весільної капели. Надзвичайно тепло згадує Іван Іванович про свого побратима Дмитра Луцака, котрий, на жаль, надто рано відійшов у вічність (у віці сорока восьми років). Переїнявши в Печеніжині гуцульський традиційний репертуар від відомих традиційних музик Сметанюків, а також здобувши академічну музичну освіту як цимбаліст в Чернівецькому музичилищі, Дмитро Луцак став основоположником цимбальної школи в Коломійі. Відкривши клас цимбалів у музичній школі, він виховав багатьох яскравих музикантів, серед яких Василь Поланюк, Іван Кавацюк, Дмитро Матковський, Тарас Слободян, а також син Івана Івановича – Іван Сокóлюк-молодший (1968 р. н.). Високоєфективна педагогічна діяльність Дмитра Луцака базувалася на досвіді гри у середовищі традиції, доповненому академічною музичною освітою. Музикуючи разом в капелі, Іван Сокóлюк і Дмитро Луцак збагачували репертуар один одного зразками народної музики. Так, печеніжинська „Гуцулка” чи буковинські награвання увійшли до репертуарного фонду Івана Сокóлюка, а кантиленна мелодика і дрібна орнаментика брустурських награвань талановито і вміло доповнювались віртуозними розсипами цимбальних гармонічних фігурацій, присутніх у грі Дмитра Луцака.

Індивідуальний виконавський стиль скрипаля Івана Сокóлюка виражений типово гуцульською автентичною манерою гри. Залежно від конкретного жанру традиційної музики, звучання інструмента в його руках набуває своєрідного забарвлення, передає цілісність і експресивну виразність музичної думки. При цьому протягне кантиленне звучання щемливо-емоційних „Бервінкових” контрастує ритмічно чітко організованим „мережковим” віртуозним епізодам „Гуцулки”, а речитативні мелодії „до співу” трактуються скрипалем шляхетно-стриманою ритмічною свободою.

Загальною рисою, котра визначає скрипкове виконання Івана Соколюка творів усіх жанрів, є зв'язування тонів в одне ритмічно і фонічно організоване лінеарне ціле, що робить звучання і кантіленних, і віртуозних фрагментів переконливо-органічним. У швидких гуцулкових мелодіях музикант демонструє дрібну орнаментальну техніку, конкретизовану обігруванням опорних звуків мелодичного каркасу дрібними тривалостями (переважно шістнадцятими) і мелізмами (форшлагами, форшлагами-мордентами, трелями). Зауважимо, що виконання інтонаційно та ритмічно ускладнених мелодій „Гуцулки” передбачає використання комбінаторної техніки лівої та правої рук, і лише вільне володіння нею створює ефект віртуозної плинності скрипкового мелоінтонування. Саме плинність фразування є характерною ознакою виконання традиційними карпатськими скрипалями та цимбалістами мелодій, а „кучерява” мелізматика, що органічно доповнює їхнє „вимовляння”, свідчить про майстерність і художній смак гуцульських музикантів.

Мелізматичні угруповання в гуцулкових награваннях Івана Соколюка є артикуляційно диференційованими щодо решти мелодичних зворотів, вони неначе виконують роль своєрідних „наголосів” та акцентів в потоці загального звучання. Так, для виконання *non legato* дрібних шістнадцятих ритмічних тривалостей, якими пронизана вся танцювальна в'язанка, скрипаль послуговується штрихом „народного” деташе полегшеного типу, що виконується середньою частиною смичка з невеликим натиском на струну. Подібний штрих характерний для народної музики сусідніх з гуцульською карпатсько-балканських культур, зокрема він є типовим у грі традиційних румунських, молдавських та циганських лаутарів. Танцювальні мелодії „волошок” (на Верховинщині їх називають „румунками”) є обов'язковою частиною „Гуцулки”, що є доказом давніх зв'язків між гуцульськими та волоськими (румунськими) народними музикантами. Майстерне виконання Іваном Соколюком „волошок” відзначається бездоганною технікою, максимальним темпом, характерною варіативною ритмікою. У цьому можна переконатися, прослухавши у виконанні музиканта аудіозаписи численних мелодичних різновидів „волошок” з його домашнього архіву.

Записи чудового дуету Івана Івановича і його сина, цимбаліста Івана Соколюка-молодшого, здійснив 2006 року етноінструментознавець, професор Богдан Яремко. Серед них є три регіональні версії „бервінкових” мелодій, танець „Чабан”, весільний марш,

угорські мелодії та „Гуцульська фантазія” Петра Терпелюка. Індивідуальна інтерпретація Сокóлюками кожної з цих композицій яскраво розкриває їх емоційно-образний зміст. У рухливому темпераментному танці „Чабан” мережані скрипкові пасажі з акцентованими опорними тонами цимбалів передають радісне сприйняття життя, а у „бервінкових” скрипка ніжною кантиленою, схожою на людський голос, виспіває мелодію, зливаючись із вторуванням цимбалів. Обидва музиканти проявили майстерність у виконанні імпровізованих „рапсодійних” жанрів, до яких належать угорські мелодії та „Гуцульська фантазія” Петра Терпелюка. Композиція з угорських мелодій складається з експресивного характеру повільного вступу, викладеного речитативною, широкого діапазону мелодією, і швидкої частини – „Чардашу”, який виконавці грають, блискуче передаючи стильові особливості цього танцю. Композиторський твір – „Гуцульську фантазію № 1” П. Терпелюка – музиканти виконують в імпровізаційній манері, вільно доповнюючи авторський текст, побудований із двох контрастних частин: драматичної ладканки та стрімких коломийкових і козачкових мелодій.

У репертуарі скрипаля Івана Сокóлюка усі відомі жанри гуцульської традиційної інструментальної музики представлені багатьма різновидами весільних награвань (мелодіями „до танцю”, „до співу” та „до слухання”) – як своїх власних, так і тих, котрі музикант перейняв від найвідоміших гуцульських скрипалів. Він вільно орієнтується в регіональних версіях того чи іншого награвання, знає слухацькі вимоги не лише своєї рідної, „космацько-шепітсько-брустурської”, а й інших гуцульських традицій. Про це свідчить такий факт. Якось, заміняючи свого товариша-скрипаля на весіллі у присілку „Барвінкове” смт Верховини, що над Черемошем, Іван Іванович своїм знанням верховинського мелодичного стилю виручив капелу, до складу якої входили музики з Коломийського району. Гості весілля, дякуючи музикантам, підкреслили: „Досконало скрипочка звучала!” Отже, володіння широким репертуаром пов’язане із спілкуванням та співпрацею Івана Сокóлюка з багатьма відомими музикантами. Зокрема, той факт, що у селі Ковалівка багато років проживав знаменитий скрипаль Василь „Могур”, пояснює знання Іваном Івановичем музичної традиції долини річки Чорний Черемош.

Основними партнерами маестро Сокóлюка у капельній грі є космацькі, шепітські, березівські та текучанські музиканти. Так, 2006 року запис „Гуцулки” у виконанні космацької капели увійшов

до відомого аудіо-альбому „Гуцулія” із серії „Мелодії Карпат”. До складу капели входили, крім скрипала І. Сокóлюка, видатні музиканти: сопілкар Дмитро Левицький „Косован” (1939–2013), цимбаліст Михайло Рибчук (1960–2011), баяніст Петро Семчук „Семенишин” (1945 р. н.) та бубніст із невстановленим прізвищем. Шкода лише, що, зважаючи на обмеження в часі звучання „Гуцулки” (4.38 хв.), капела була змушена виконати її в скороченому варіанті.

Нам відомі два відеозаписи гри Івана Сокóлюка у весільній капелі: запис Б. Луканюка 1992 року, с. Ковалівка; запис Валентина Мороза 2010 року, с. Космач. У 2016 році нами було здійснено шість аудіо- та одинадцять відео-записів з сольною грою музиканта. З них транскрибовано шість аудіо-записів: брустурські, березівські та буковинські „бервінкові” награвання (I); „гуцулкові” мелодії Дем’яна Попиччина (II); мелодії „до співу” (III); танці „Чабан” (IV), „Аркан” (V), „Волошки” (VI). Аудіо- та відеозаписи з грою Івана Сокóлюка, а також виконані нами транскрипції шести аудіо-одиноць є тим матеріалом, на базі якого в даній статті була зроблена спроба висвітлити творчу діяльність музиканта. Наступним кроком стане музично-текстологічне дослідження усіх транскрибованих зразків з визначенням музичної форми, ритміки, темпів, ладових структур, фактури, принципу розгортання мелодичних послідовок, динаміки. Виконавський аналіз охоплюватиме виявлення аплікатури, особливостей інтонування, штрихової техніки смичка, прийомів *vibrato*, *glissando*, *tremolo*, *pizzicato*, також способів виконання орнаментики у вигляді типових ритмо-мелодичних зворотів, що прикрашають основні тони мелодії, а саме: мелізмів (форшлаг, мордент, трель), віртуозних мелодичних, гармонічних і мішаних фігурацій та їх використання на різних ділянках музичної форми тощо. Підсумком музично-текстологічного дослідження та виконавського аналізу має стати вихід на визначення **закономірностей індивідуального мислення виконавця**, що містить стабільні (опорні) й мобільні (змінні) елементи розвитку мелодичних послідовок, зокрема каденційних, що персоналізує його як неповторного інтерпретатора, а подекуди імпровізатора („*на свій розсуд*”) загальноукраїнських, регіональних, субрегіональних та створених самим скрипалем зразків інструментальної музики усного функціонування.

На сьогоднішній день ми маємо можливість і потребу поповнювати фонд із записами гри Івана Сокóлюка як скрипала, котрий

як лідер весільної капели ансамблює і сольо відтворює давні гуцульські мелодії, щедро ділиться власним досвідом із колегами-музикантами, дбає про збереження гуцульської традиційної культури свого регіону. Як професійний педагог маєстро Сокóлюк 1976 року заснував дитячий оркестр, учасниками якого були учні Ковалівської загальноосвітньої школи. У такий спосіб він навчав дітей гри на різних інструментах (скрипці, цимбалах, сопілці, бубні), закладаючи в їхню активну і пасивну пам'ять мелос рідної музичної традиції (додамо, що гра в оркестрі відбувалася без використання нот). Серед учасників цього дитячого колективу були син Івана Івановича, цимбаліст Іван Сокóлюк, та уродженець с. Ковалівка скрипаль Олег Юзюк. Обидва стали професійними музикантами, здобувши вищу музичну освіту. Олег Юзюк є викладачем класу скрипки в Івано-Франківському музичному училищі, концертує як академічний і народний скрипаль. Іван Сокóлюк-молодший – відомий цимбаліст, учасник капели, з якою виступає на концертній естраді та обслуговує весілля на Гуцульщині та за її межами.

Як музично-громадський діяч Іван Іванович Сокóлюк неодноразово організовував мистецькі вечори в школі села Ковалівка, метою яких було залучення вихованців до історичного, літературного та музичного просвітництва. Він вболіває за сучасну молодь, її освіту, культуру, моральні якості та національну свідомість. Успадкувавши від своїх батьків талант і любов до інструментальної музики рідної традиції, Іван Іванович активно і продуктивно утверджує, зберігає, відтворює, розвиває, накопичує, презентує і передає її як яскравий автентичний скрипаль, педагог, організатор та громадянин.

Раїса Гусак
(Київ, Україна)

МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА АРХАЙКА В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ. ВАРГАН

Стаття присвячена розгляду одного з видів музично-інструментальної архаїки в Україні – варгана (дримби). Це огляд існуючої літератури, знайомство з археологічними знахідками дримби на Сході України. Презентуємо також деякі особливості дримбової виконавської культури. Головну увагу приділено стану функціонування дримби в сучасних умовах.

Ключові слова: глобалізаційні процеси, Гуцульщина, музично-інструментальна архаїка, варган, дримба, археологічні знахідки, сучасні трансформації.

Сьогодні Україна знаходиться у світовому інформаційно-культурному просторі, що характеризується глобалізаційними процесами. З одного боку, вони позитивно допомагають у вирішенні спільних світових проблем, з іншого – загострюють протиріччя сучасного суспільства, руйнівна сила яких може призвести до помітних тенденцій трансформацій, злиття, нівелювання культур. Посилення цих процесів, що стало домінуючою тенденцією світового суспільного розвитку, все активніше стосується сучасної культури, зокрема, традиційної музичної. І ця творчість у зв'язку із скороченням замкнених фольклорних середовищ, функціональними обмеженнями, нівеляцією модусів мислення¹, часом, використанням фольклору більше у вторинних колективах дедалі інтегрується, втрачаючи локальні відмінності цілих музичних систем того чи іншого середовища.

Тому проблема збереження національної ідентичності на сучасному етапі є однією з найактуальніших для України у сфері гуманітарного розвитку, оскільки це робить кожна націю, кожна культуру єдиною і неповторною.

Серед видів традиційного музичного мистецтва неабияка роль належить самотутній традиційній народній інструментальній музи-

¹ *Анучина Любовь*. Судьба культури в умовах глобалізації // Матеріали міжнар. наук.-практ. конференції „Традиційна народна культура: збереження самотутності в умовах глобалізації”. Харків, 2004. С. 8-14.

ці, що в різних регіонах України має свої специфічні характерні ознаки. Одним з таких регіонів є Гуцульщина, де навколишнє середовище, зокрема, праця і побут чабанів, мисливців сприяють збереженню традиційних форм виконавства, і яка тривалий час є предметом дослідження традиційних музичних інструментів і традиційної музики, про що свідчить хоча б неповний список джерел². Проте власний досвід польової роботи у Косівському районі (села Прокурава, Шепіт, Брустури, Космач), Верховинському (районний центр Верховина, села Буковець, Верхній Ясенів Івано-Франківської області), багаторічні спостереження свідчать, що упродовж останніх років навіть на Гуцульщині відбуваються значні трансформації, що, на превеликий жаль, похитують вікові музичні традиції.

² *Маціевский Игорь*. Гуцульские скрипичные композиции. Ленинград: ЛГИТ-МиК., 1970; *його ж*, О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью (на материале гуцульской народно-инструментальной музыки) // Славянский музыкальный фольклор. Москва, 1972; *його ж*, Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины // *Там же*; *його ж*, Исследовательские проблемы транскрипции народной музыки // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сб. трудов. Вып. XXIX ГМПИ. Москва, 1976; *його ж*, Современность и инструментальная музыка безписьменной традиции // Современность и фольклор. Москва, 1977. С. 76-107; *його ж*, Трійста музика (до питання про традиційні ансамблі) // І. В. Мацієвський. Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. Тернопіль, 2002. С. 95-111; *Яремко Богдан*. Музичні інструменти Гуцульщини // Народна творчість та етнографія. 1986. №5. С. 53-59; *його ж*, Народно-исполнительские варианты образцы аппликатур для гуцульской фрилки // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР: Инструмент – исполнитель – музыка. Ленинград, 1986. С. 123-128; *Мацієвський Игор*. Музичний фольклор // П. І. Арсенич, М. І. Базак, З. Є. Болтарович. Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. Київ, 1987. С. 343-346; *його ж*, Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. Общетеоретические проблемы // Автореф. дис. на соискание научн. степени д-ра искусств. Киев, 1990; *його ж*, Народна інструментальна музика традиційної похоронної обрядності гуцулів // Матеріали Четвертої конференції дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, 1993. С. 31-35; *Сабан Лариса*. Дудки на Гуцульщині // Наукові повідомлення Шостої конференції дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель. Львів, 1995; *Гарасимчук Роман*. Народні танці українських Карпат. Кн. 1. Гуцульські танці. Львів, 2008. 608 с.; *його ж*, Народні танці українських Карпат. Кн. 2. Бойківські і лемківські танці. Львів, 2008. 319 с.; *Kondracki Michal*. Muzyka Huculszczyzny. Warszawa, 1935; *Mierczynski Stanislaw*. Muzyka Huculszczyzny. Zebrał S. Mierczynski: Przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył J. Steszewski. Warszawa: PWM, 1965.

У своїй роботі ми користувалися системно-етнофонічним методом в органології³, започаткованим І. В. Мацієвським, згідно з яким музичні інструменти досліджуються у нерозривній єдності з виконуваною на них традиційною інструментальною музикою і в комплексі розглядаються як самобутнє естетичне явище, як специфічна форма відображення історії, культури, народного побуту.

Згадуючи донедавна активне побутування традиційних музичних інструментів, що є ознакою збереження традиційної культури, самі автентичні виконавці Карпатського регіону⁴ з прикрістю зауважують, що коло цих інструментів поступово звужується. Музиканти та майстри похилого віку відходять у вічність, забираючи з собою, згідно з традицією, деякі музичні інструменти, а молодь не завжди виявляє бажання продовжувати ремесло батьків, дідів – грати на традиційних інструментах, у неї на сучасному етапі (за незначним винятком) інші пріоритети, часто пов'язані з новітніми трансформаційними процесами.

В традиційному музичному інструментарії сьогодення можна зустріти чимало цікавих архаїзмів, що збереглися майже в незмінному вигляді. Вони зберігають у собі елементи найдавніших культур, завжди викликаючи живий інтерес у дослідників та виконавців традиційної музичної культури.

Серед яскравих прикладів збереженої архаїки в Україні можемо назвати один із найдавніших інструментів – варган (з індексом 121.221 за систематикою Еріха фон Горнбостеля і Курта Закса)⁵. З різними назвами (їх на теренах пострадянського простору виявлено дослідниками понад 60⁶ варіантів) та модифікаціями цей самозвучний щипковий інструмент відомий багатьом народам світу.

³ *Мацієвський Ігор*. Формування системно-етнофонічного методу в органології // *Ігри й співголосся*. Контонація. С. 31-40.

⁴ Цю інформацію під час експедиції надав нам відомий в Україні та за її межами талановитий майстер традиційних гуцульських музичних інструментах, виконавець, керівник родинного інструментального ансамблю с. Буковець Верховинського р-ну Івано-Франківської області Михайло Тафійчук.

⁵ *Ерих Мориц Фон Хорнбостель и Курт Закс*. Систематика музыкальных инструментов // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*: Сб. ст. и матер.: В 2 ч. Москва, 1987. Ч. I. С. 229-261.

⁶ *Галайская Римма*. Варган у народов Советского Союза // *Проблемы музыкального фольклора народов СССР*. Москва, 1973. С. 328.

В Україні його найчастіше називають дримбою, хоча трапляються й інші діалектні варіанти⁷. Існує чимало різновидів інструмента й за: а) регіональним походженням (закарпатська, гуцульська, верховинська, буковинська, бойківська); б) конструктивними особливостями – розміром (мала, середня, велика), формою (видовжені паралельні кінцівки дримби можуть бути довшими за округлу частину, такого ж розміру або менші), кількістю язичків (більш поширені – одно-, двоязичкові, зустрічалися й триязичкові); в) строєм (низька (басова або бабина), середня та висока)⁸. Ці відмінності, можливо, формувалися поступово – як конструкція і форма дримби, так і стрій.

До опису цього інструмента звертались майже всі органологи України у своїх монографіях, окремих статтях: Г. Хоткевич, Є. Бобровников, А. Гуменюк, М. Хай, Б. Яремко, Л. Черкаський, І. Мациєвський, В. Шостак, М. Тимофіїв тощо.

Зміст запропонованої статті побудований на критичному огляді наявних джерел, деяких авторських коментарях (зокрема, щодо систематики дримб), також взято до уваги наукові розвідки про дримбу в галузі археології, які можуть свідчити про нові терени побутування варгану в Україні. Презентуємо деякі особливості дримбової виконавської культури. Головну увагу приділено стану функціонування дримби в сучасних умовах.

Проаналізувавши статті музикознавців, які розкривали різні аспекти побутування цього архаїчного інструмента, можемо зробити деякі висновки:

а) Зародження варгана. Попередні зарубіжні та українські вчені, очевидно, не ставили за мету визначати регіон зародження варгана, простежувати його шлях до України. Болгарський дослідник народних музичних інструментів та інструментальної музики Манол Тодоров, описуючи побутування дримби в Болгарії (бръмбазък – болг.) зазначив, що прабатьківщиною дримби була Індія, де інструмент виготовляли з бамбукового чи пальмового дерева⁹. До Європи, зокрема до України, за версіями деяких інструментознавців, дримба з Індії могла потрапити через Балкани.

⁷ Хай Михайло. Музично-інструментальна культура українців (фолклорна традиція). Київ – Дрогобич, 2007. С. 94-95.

⁸ Яремко Богдан. Народні музичні інструменти // П. І. Арсенич... С. 350.

⁹ Тодоров Манол. Български народни музикални инструменти. София, 1973. С. 31. (До речі, варган був першим інструментом К. В. Глюка, на якому майбутній композитор грав у дитинстві).

б) Як відомо, варган у європейській систематиці музичних інструментів Горнбостеля – Закса за джерелом звука віднесений до групи ідіофонів, за способом звуковидобування – до щипкових.

Українськими авторами пропонується різноманітне бачення класифікації варгана, можливо, ще до перекладу європейської систематики. Проте міркування щодо точного визначення приналежності цього інструмента існують у наш час.

Так, окремі музикознавці, помилково враховуючи, що при звуковидобуванні на дрімбі використовується дихання (вдих-видих) та щипок (хтось розумів як удар), відносили варган до ударних духових інструментів: за Є. Бобровниковим – це інструмент ударно-духової групи¹⁰, за А. Гуменюком – духової язичково-щипкової¹¹, Г. Хоткевич, розглядаючи класифікації російських дослідників – І. Маслова (язичковий ідіофон) та М. Привалова (ударний), приєднується до останнього¹²; прекрасний знавець гуцульської музичної традиції, видатний сучасний виконавець на гуцульських інструментах М. Тимофіїв, описуючи процес гри на дрімбі та пов'язуючи це з „придиховим свистом”, розмірковує, як й інші дослідники: „...дримбу доцільно віднести до духових язичково-щипкових гетерофонів з аліквотним інтонуванням”¹³.

Ми приєднуємось до самої систематики музичних інструментів Горнбостеля – Закса, в якій автори зазначають, що варган – це інструмент, пластинка, яку защіплюють, тобто, основна деталь – пластинка, що звучить, а сам інструмент – з групи ідіофонів (самозвучних). Щипковим ідіофоном вважає дрімбу і М. Хай: „корпус інструмента, резонує від щипка миндика¹⁴ [...], це резонування підсилюється „куполом ротової порожнини”. Саме цей чинник і дає підстави розглядати інструмент у групі ідіофонів. [...] А процес формування звука у ротовій порожнині слід кваліфікувати як своєрідний резонатор, що формує та підсилює звучання самої дрім-

¹⁰ Бобровников Євген. Грай, музико. Київ, 1968. С. 37-38.

¹¹ Гуменюк Андрій. Українські народні музичні інструменти. Київ, 1967. С. 47.

¹² Хоткевич Гнат. Музичні інструменти українського народу. Харків, 2002. С. 267.

¹³ Тимофіїв Михайло. Гуцульські музичні інструменти з обертоновим інтонуванням: тилинка, трембіта, дрімба // Л. Філоненко, О. Немилович. Фольклористична діяльність Михайла Тимофіїва. Івано-Франківськ, 2012. С. 47.

¹⁴ Серед науковців немає однозначної думки щодо характеристики миндика: деякі вважають миндиком цілу пластинку разом із загнутою частиною, інші розглядають дві частини: пластину, що проходить між кінцівками дрімби, і сам миндик – загнуту частину (такої думки притримується й гуцульський майстер і виконавець Іван Ванджурак).

би”¹⁵. Л. Черкаський також вважає, що джерелом звука є частина корпусу інструмента, а це „повністю відповідає визначенню самозвучних інструментів”¹⁶.

в) Українські дослідники традиційної інструментальної культури в основному подають матеріал про конструктивні особливості, тримання інструмента під час гри, основний спосіб звуковидобування, деякі штрихи та частково репертуар.

За всі роки, проведені у фольклористичних експедиціях на Гуцульщині (з 1988 р.), нам довелось прослухати і записати різножанрові твори. Це були полонинські, чабанські та мандрівницькі награвання, календарні та родинні, святкові, танцювальні мелодії, співанки. І. Мацієвський зазначає: „Багато жінок у минулому мали свої *особисті та родові награвання*”, і доповнює інформацію про репертуар буковинців Селятинсько-Шепітської зони: „Весілля виконувались виключно у супроводі ансамблю дримби з денцівкою. Нерідко звучала, та й сьогодні звучить, дримба при виконанні в хаті ритуальних святочних пісень-танців „круглек” (Галицька Гуцульщина), похоронних голосінь і, в сполученні з денцівкою, скрипкою та флуеркою, журливих умерських мелодій”¹⁷. На сьогоднішній день виконавці частіше грають: „До танцю”, „До співання”, „До слухання”, зокрема на вечорницях, – зауважує М. Тафійчук.

Зазначимо, що на сучасному етапі ще не повною мірою зібраний, транскрибований та проаналізований музичний матеріал, записаний дослідниками в експедиціях (різноманітні прийоми гри, штрихи), недостатньо висвітлено інформацію самих носіїв про виконавство, а також питання народної естетики.

У 1988 року ми вперше зустрілися з видатним виконавцем гри на дримбі М. Нечаєм (Верховинський район, с. Верхній Ясенів, присілок Царина). Упродовж кількох років¹⁸ ми записували його гру на дримбі, хоча М. Нечай більш охоче розповідав нам про життя і побут гуцулів, про музичні інструменти, зокрема ту ж дримбу, різні лікувальні рослини. У 1995 році М. Нечай провів майстер-клас з гри на дримбі зі студентом КНУКіМ А. Задворним, намагаючись грати з ним і двоголосся (мелодія на фоні бурдона), привчаючи студента точно тримати

¹⁵ Хай Михайло. Музично-інструментальна культура українців. С. 94.

¹⁶ Черкаський Леонід. Українські народні музичні інструменти: Наук.-попул. видання. Київ, 2003. С. 50.

¹⁷ Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012. С. 40.

¹⁸ До М. М. Нечая були організовані експедиції спільно з І. В. Мацієвським, окремі поїздки були здійснені зі студентами.

висоту бурдонного звука. І. Мацієвський згадує, що „М. Нечай, крім того, практикує гру на двох дрімбах, направлених назустріч одна одній. Тоді звук повніший і якби двоє грають. Але язички повинні бути у цьому випадку коротшими, інакше важко буде заципувати”¹⁹.

Під час своїх експедицій до М. Нечая ми, на жаль, не спостерігали гри на двох дрімбах, а також на дрімбах з подвійними язичками.

У 1994 році познайомилися з майстром Василем Шатруком (с. Брустури (Брустурів) Косівського р-ну), записавши процес виготовлення дрімб на аудіокасету. Цей майстер і до сьогодні виготовляє одноязичкові та двоязичкові дрімби. І ще один майстер, виконавець, що озвучував фільм С. Параджанова „Тіні забутих предків” – це Іван Ванджурак (з того ж села), з родини музикантів. Його мати прожила до 95 років, все життя грала на дрімбі.

Про Василя Шатрука та Івана Ванджурака знято чимало документальних фільмів (і не лише в Україні). До цих майстрів із різних країн їдуть фахівці, охочі познайомитись з процесом виготовлення дрімби та придбати її (для концертів, бізнесу, лікування). Іван Ванджурак розповів, що один гість із Канади (лікар-психолог, батько якого мав родинне коріння у Верховині) придбав у лікарню сорок дрімб для дуже емоційних дітей, пояснюючи, що вібрації дрімби спроможні їх заспокоювати.

Хоча М. Нечая вже немає в живих, у нашій приватній колекції залишилися його одноязичкові дрімби. Вони відрізняються маленьким розміром, високим звучанням. Так само ми маємо одноязичкові дрімби Івана Ванджурака та одно- і двоязичкові дрімби Василя Шатрука – матеріал для компаративних досліджень студентською молоддю.

Зазначимо деякі особливості звучання гуцульських дрімб, базуючись на матеріалі проведених експедицій.

Теоретичний аналіз транскрипцій невеликої частини музичного матеріалу, записаного нами у 1994 р. від М. Нечая, свідчить про використання здебільшого мажорних тональностей (лідійського ладу). Підвищення IV щабля необхідно сприймати як ладове тяжіння, що закладено майстрами в конструкції самого музичного інструмента. Загальний амбітус більшості мелодій, починаючи від кварта, не перевищує октави²⁰. При грі на дрімбі використовуються динамічні відтінки (динаміка залежить від сили заципування і сили потоку повітря під час вдиху-видиху). Ми звернули увагу на

¹⁹ *Мацієвський Ігор*. Музичні інструменти гуцулів. С. 42.

²⁰ Проте деякі з найменших дрімб М. Нечая мали амбітус до півтора октави.

виконавські прийоми та основні штрихи: нон легато (коли на кожен звук використовується окремий щипок), легато (використовуються кілька звуків на щипок), стакато (коливання, вібрація міндика приглушується язиком). Основний художньо-виражальний прийом, який збагачує тембр і колорит звучання – це вібрація, що виконується частою зміною об'єму ротової порожнини на одній ноті та коливанням середньою частиною язика.

Висота основного тону залежить від роботи майстрів (дримби різних майстрів мають і різну висоту), від об'єму ротової порожнини, від кута загину міндика, що пропонує І. Мацієвський робити для точнішого настроювання (проте такий процес настройки, з досвіду роботи авторки, не практикується). А. І. Гуменюк доповнює: „Якість і висота звука залежить і від величини дримби [...], особливостей гарту металу”²¹. На частоту коливань язичка, так само і зміну висоти основного тону, впливає заповнення отвору загнутого міндика оловом чи свинцем”²².

Наприкінці ХХ століття в Україні з'являються публікації, увага яких прикута до археологічних знахідок, серед яких знайдено окремі складові частини варгану. Якщо музикознавці досліджують сам традиційний музичний інструмент (його конструкцію, положення при грі, спосіб звуковидобування, репертуар, художньо-виражальні можливості), у археологів – інші завдання – визначити хоча б приблизно вік знахідки, регіон побутування, зробити детальний його опис тощо, тим більш, що цей архаїчний зразок не був предметом ґрунтового дослідження у науковій археологічній літературі.

Так у статті О. Пашковського²³ висвітлено археологічні знахідки, їх стан, регіон побутування, розповсюдження дримби в Україні тощо, згадано нових дослідників – творців сучасних розробок про дримбу в Україні²⁴, також у Європі²⁵.

²¹ Гуменюк Андрій. Українські народні музичні інструменти. С. 49.

²² Пашковський Олександр. Дримби XIII – початку XVII ст. за археологічними знахідками. Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Зб. наук. ст. Вип. 21. Частина 11. Київ, 2012. С. 249.

²³ Там само, С. 248-253.

²⁴ Белько Олег. Знахідки з Лубенщини // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Зб. наук. статей. Вип. 8. Київ, 1999. С. 65-67; Брель Ольга. Нові надходження до фондів НКЗ „Чигирин”. Музичний інструмент – дримба // Могилянські читання 2010: Зб. наук. праць. Київ, 2011. С.331-334.

На території України, зазначає автор, виявлено вісім археологічних знахідок-дримб: дві – з Глухова, одну – з Галичини, дві – з Чигиринщини і три – з Полтавщини. Перша археологічна знахідка дримби (1991), у доброму стані збереженості, належить до XIII ст., міститься у Глухівському краєзнавчому музеї; друга, знайдена 2008 р., погано збережена, датується приблизно XIII – XVIII ст.

Дримба, знайдена 1997 р. у Львові, має викарбований знак-тавро мануфактури; скоріше за все, як зазначає автор знахідки, вона – з Німеччини.

Дві знахідки – з Чигиринщини (розкопки 2009, 2010 рр., приблизний вік – XII–XIII ст.), та дві дримби, знайдені у 2009 р. у Лубенському р-ні, в лівобережній заплаві р. Сули, в урочищі Ляшівка (колишній козацький хутір Коса (Острів), приблизний вік XIII–XVIII) завдяки датуванню супутніх фрагментів кераміки.

При кореляції інформації отримано цікаві відомості: загальним для всіх археологічних знахідок є збережена залізна кована рамка, сама підківка круглої або овальної форми та заглиблення для кріплення язичка.

Найімовірніше, у давні часи дримба була розповсюджена не лише в Карпатському регіоні, зокрема на Гуцульщині, про що пише М. О. Грінченко: „Дримба до початку XX ст. була дуже поширена в Україні”²⁶. На нашу думку, всі ці гіпотези ще повинні ретельно перевірятись науковцями-фахівцями, щоб зробити остаточні висновки: яким чином дримби потрапили на Схід України у XIII–XVIII ст.

Подальша наша інформація присвячена розгляду функціонування дримби в сучасних умовах.

Найголовнішими формами функціонування, трансформації та збереження традиційної інструментальної музики й інструментів, у тому числі й музичної архаїки, є, на нашу думку, кілька основних сфер та їх відповідні розгалужені аспекти:

1. Перш за все, звернемося до сільського музичного побуту, де здебільшого старші за віком музиканти намагаються у своїй творчій діяльності підтримувати й, за можливістью, зберігати локальні традиції, використовуючи телинку, дримбу, фрілку, флюяру, гу-

²⁵ Майкл Райт – автор досліджень з історії варгана у світі, Джермунд Колтвейт – автор найгрунтовнішої монографії про варгани у контексті археології Європи та, зокрема, типологічної системи для встановлення приблизного віку варганів.

²⁶ Цит за: *Хай Михайло*. Музично-інструментальна культура українців. С. 94.

цульські цимбали, трембіту, а також передаючи цю спадщину молоді.

Однією з альтернатив збереження традиційної музичної інструментальної культури від новітніх негативних трансформацій є моральна та матеріальна підтримка наявних осередків автентичних традицій. Цей важливий моральний фактор є поштовхом до збереження раритетів традиційної музичної культури, зокрема, через вивчення народного традиційного виконавства, його регіональних стилів, жанрів. Це один з основних аспектів.

2. Роль дитячих музичних закладів. Під час своїх останніх експедицій ми звернули увагу, що діти молодших класів, які займаються в дитячих музичних закладах (ДМШ) Карпатського краю (Косівський, Верховинський райони), традиційну музику і гуцульські музичні інструменти, вочевидь, не вивчають, виконуючи академічну класичну музику. В інших випадках, учні музичних шкіл можуть грати гуцульські народні мелодії на баяні (Верховина) – інструменті, що демонструє чужорідність місцевим традиціям.

3. Роль академічної музичної освіти. Про функціонування дрімби, як й інших традиційних музичних інструментів у народному побуті, можна говорити, доки весільні капели не поповнюються молоддю, часто з академічною музичною освітою, яка відіграє не завжди позитивну роль у розвиткові та збереженні традиційної інструментальної культури.

Останнім часом у складі весільних капел, в гуцульській музичній традиції, ми спостерігаємо появу баяністів із середньою чи вищою академічною освітою. Йдеться, наприклад, про фестиваль „Зелені свята на Гуцульщині”, що відбувався протягом кількох років у с. Прокурава Косівського району, де в багатьох інструментальних капелах керівниками стали баяністи. У гуцульській традиції скрипка, дрімба, денцівка чи фрілка, в ладовій основі музичного матеріалу яких присутні мікроальтерації, об’єднуються із звучанням сучасного баяна. Не всі молоді виконавці усвідомлюють поступове знищення мікральтераційного етнофону Гуцульського краю. Цей процес, на жаль, зупинити важко. Тому руйнація цієї культури, як не парадоксально, починається інколи з академічної освіти молоді, нерозуміння й неусвідомлення ролі традиційної культури на сучасному етапі у своєму локальному середовищі. У першу чергу, це впливає на склад капел, в яких поєднуються традиційні й академічні інструменти, з’являються хроматичні інстру-

менти, змінюється тембр, забарвлення, орнаментация, що нівелюють музичну систему окремих регіонів.

4. Репертуар. Із зміною складу колективу змінюється й репертуар, що залежить від багатьох факторів: сучасних свят, сценаріїв, замовлень некомпетентних режисерів. Зрозуміло, що при цьому відбувається ігнорування регіональних та виконавських ознак стилю, специфіки традиційної гри. Репертуар осучаснюється, а давні традиційні інструментальні награвання поступово зникають, дедалі трансформуючись під впливом новітніх течій інформаційного простору, засобів масової комунікації, унаслідок комп'ютеризації та поширення Інтернету. Сьогодні виконавці народної музики рідко використовують дрімбу у концертній діяльності з відповідним традиційним репертуаром, швидше, епізодично, лише для фону, нерідко за допомогою електроніки.

5. Підтримкою традиції та збереженням традиційної музично-інструментальної культури можуть займатися студенти чи випускники спеціалізованих фольклорних секцій, відділень, кафедр при музичних факультетах, інститутах, університетах, яких готують для фахового вирішення згаданих проблем (хоча і серед нинішніх студентів спостерігаються особистості, що готові будь-якою ціною догодити потребам сучасного глядача, слухача, моді в цілому).

Незважаючи на те, що у творчих вузах України відкриті спеціалізовані кафедри (секції, відділи) фольклору, фольклористики, етнографії, етнології, вони, на жаль, не можуть вирішити багато питань, пов'язаних зі збереженням традиційної музичної культури.

6. Ще один аспект успадкування інструментальних традицій – це фольклоризм, вторинні колективи, що за своєю спрямованістю повинні, перш за все, фіксувати і за посередництвом професійно виконаних транскрипцій відроджувати традиції інструментального виконавства. Не секрет, що на сучасному етапі навіть деякі керівники підлаштовують концепцію функціонування своїх колективів до вимог слухацької зали, тобто транскрипції можуть бути неточними, а за вподобою керівника.

7. Ще кілька десятків років тому на Гуцульщині функціонували виконавські школи, в яких викладачі, місцеві носії автентичного фольклору, навчали учнів, студентів секретам майстерності гри на тому чи іншому музичному інструменті, враховуючи локальні традиції. В цих школах свідомо продовжували життя багатьом традиційним музичним інструментам, дотримуючись народних прийомів

гри, цікавих штрихів, тембрової колористики тощо. Це була осмислена позиція суспільно свідомих традиційних виконавців.

Виконавство в сучасних умовах пристосовується до нових реалій, а це, своєю чергою, – трансформація, руйнування, нівелювання характеру традиційного звучання, манери виконання, діалектних особливостей і загалом традиційної музичної культури. Цим пояснюється й втрата одного з найважливіших елементів традиційної музичної культури – імпровізаційності у жанрі, мелодії тощо. Сучасні музиканти шукають деякі зручні переваги у творчому процесі. Мало хто замислюється щодо матеріалу, з якого виготовляють музичні інструменти, стрій, мікроальтерації, що закладені у їхніх конструктивних особливостях, рідкісні тембр, ті елементи художньої виразності, що відображають специфіку мислення народу, його столітні традиції, служать яскравими пам'ятками музичної культури карпатського краю.

8. Деякі негативні процеси ми спостерігаємо під час фестивалів народної творчості, зокрема, фестивалів обертонової музики. Керівники, організатори таких мистецьких заходів, на яких виступають музиканти з усього світу, на жаль, не знайомлять гостей з гуцульськими, закарпатськими, буковинськими чи бойківськими дримбами. Пропагують інструменти нових майстрів з Уралу чи Хакасії, які наче роблять дуже якісні і відносно недорогі варгани. І дуже прикро чути голос організатора: „найменш якісна з моєї колекції – гуцульська дримба. Гуцульські дримби не варто купувати, бо, поперше, знайти такі дримби в хорошій якості дуже важко, а подруге, вони дуже швидко ламаються. Якісні гуцульські дримби переважно мелодійні, а не медитативні”²⁷. Сучасних музикантів, мабуть, більше цікавить медитація.

Таким та іншим негативним процесам вторинного виконавства та фестивальної діяльності можна присвятити окремі статті.

9. Підкреслимо, що в останні десятиріччя найархаїчніший інструмент варган наче набуває друге відродження. Сьогодні він стає популярним у місті серед студентської молоді, але так само, як і на трембіті, на ньому намагаються грати різні мелодії, проте здебільшого без урахування функціональної специфіки та належного автентичного звуковидобування. „На дримбі мож' грати тільки гуцуль-

²⁷ „Немає правильного способу гри на дримбі, але є неправильні”, – Камінський [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://hromadskeradio.org/programs/rankova-hvylya/nemaє-pravylnogo-sposobu-gri-na-drymbi-ale-ye-nepravylni-kaminskyu> (Дата звернення: 19.03.2017).

ську ноуту, а румунську не можна»²⁸, – говорячи так, гуцули вважають інструмент своїм національним, наче надаючи настанову для збереження традицій – що і як грати.

Проте сьогодні відбувається й потужна пропаганда варганів з інших країн, зокрема Росії. Широко рекламуються алтайські варгани братів Володимира та Павла Поткіних, шаманських варганів, різьблені футляри з цінних порід дерев та поширюються відеокурси гри на інструменті. У спеціалізованих магазинах, де можна придбати такі варгани, проводять „майстер-класи” і обіцяють дуже швидко навчити грати простенькі мелодії. „Фахівці” радять для людей із тонкою душею обирати інструмент серед високих алтайських варганів (комузів), активним підходять варгани з низьким тоном, приміром, комузи російської традиції. І таким процесам необхідно протистояти.

У цій статті ми не претендували на вичерпність викладу, постановки всіх проблем та шляхів їх вирішення, а лише торкнулися найважливіших аспектів трансформацій, що стосуються розвитку, збереження та пропаганди вікових музично-інструментальних традицій, зокрема, одного з найархаїчних музичних інструментів – варгана-дримби – на сучасному етапі. Подальші дослідження у цій галузі, зокрема запис, транскрипція інструментальної музики, її аналіз та впровадження у творчу діяльність сприятимуть глибшому розумінню ролі стародавніх архаїчних інструментів у загальній традиційній музично-інструментальній культурі України.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що розвиток, багатогранне збереження традиційної музичної культури, залучення молоді до її засвоєння, які розглядаються як протидія негативним проявам глобалізації, протистояння руйнівним трансформаційним процесам – все це потребує наукового осмислення досягнень народної культури. А це, своєю чергою, призводить до розуміння культурних цінностей, шанобливого ставлення до своєї нації, стає успішним надбанням та невмирущою скарбницею для наших майбутніх поколінь.

²⁸ Цит. за: *Мацієвський Ігор*. Музичні інструменти гуцулів. С. 42.

Віра Мадяр-Новак
(Ужгород, Україна)

АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ НА ДРИМБАХ В СЕЛІ ДРАГОВО ХУСТСЬКОГО РАЙОНУ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОБЛАСТІ

У статті розглянуто два різновиди ансамблевого музикування на дримбах у Східно-Верховинському діалекті Закарпатської області: 1) ансамблевий унісон (переважно в жіночому виконанні); 2) камерний варіант „троїстих музик” (тільки чоловіче виконання).

Як менш дослідженому основну увагу приділено другому різновиду: виявлено його особливості, специфіку музикування, функційне призначення, а також подано народну термінологію.

В етномузикознавчій літературі даний ансамбль розширеного складу так розгорнуто висвітлено вперше. Його існування на території Східно-Верховинського діалекту Закарпатської області раніше не зафіксовано.

Ключові слова: дримба, ансамблеве музикування, Східно-Верховинський діалект, камерний варіант „троїстих музик”, розширений склад ансамблю, репертуар.

Народномузичне мистецтво України багате, різноманітне і неповторне у проявах невичерпної фантазії, багатівікових традицій і регіональної самобутності. На початку ХХІ століття, коли скарбниця усної музичної культури поступається під натиском науково-технічного прогресу, віднайти раніше невідомі народно-музичні явища стає дедалі складніше. Тим ціннішими бачаться нові знахідки, котрі розширюють і збагачують наші уявлення про український музичний фольклор.

Мета цієї публікації – привернути увагу дослідників народної музики до унікальної знахідки – невідомого раніше чоловічого ансамблевого музикування на дрибмі, в минулому характерного для села Драгово Хустського району Закарпатської області та прилеглих територій. Йдеться про ансамбль на дримбах, створений за зразком „троїстих музик”.

І хоча це народномузичне явище вперше було виявлене ще 2000 року студенткою Ужгородського державного музичного училища імені Д. Є. Задора Ольгою Маркуш, під науковим керівництвом автора цих рядків, однак належного висвітлення у фаховій літературі воно не отримало. Уся наявна на сьогодні інформація обмежується короткою згадкою про таке музикування у статті О. Маркуш

„Деякі особливості виготовлення та побутування дримби в Хустському районі Закарпатської області”, яка 2001 року була опублікована у збірнику „Тези III Всеукраїнської науково-теоретичної студентської конференції „Молоді музикознавці України” (Київ, 2001. С. 65-66). Отже, потреба у поглибленому висвітленні зазначеного музичного явища залишається актуальною, а його новизна виявляє наукову цінність.

Вибір території обумовлювався двома факторами:

- по-перше, у визначеному ареалі донині спостерігається активне побутування дримби;
- по-друге, порівняно з іншими музичними діалектами Закарпатської області, саме у Хустському районі В. А. Шостака зафіксував „дримбу до танцю” (або „басову дримбу”). Інтерес до останньої спонукав з’ясувати особливості музичування.

За класифікацією А. Іваницького дримба (112.221) належить до індивідуально-любительського інструментарію і в переважній більшості відома як сольний інструмент. Інформація ж про можливі варіанти ансамблевої гри на дримбах у вітчизняній етномузикознавчій літературі зустрічаються рідко, адже явище подібного музичування належить до категорії рідкісних. Найповніший і систематизований перелік ансамблів подається І. Мацієвським в антології „Музичні інструменти гуцулів”¹. Окремі згадки знайдемо у статтях В. Шостака², в публікації І. Мацієвського „Народна інструментальна культура традиційної похоронної обрядності гуцулів”³ та в радіопередачі А. Іваницького „Народні інструменти Карпат”. Із вказаних джерел випливає, що ансамблевих різновидів на дримбі не так вже і багато. Серед них:

- 1) гра на кількох дримбах в унісон;
- 2) поєднання розширеного унісону дримб з дудою;

¹ *Мацієвський Ігор*. Дримба. Ансамблеві дримби. Дримба басова // Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова Книга, 2012. С. 40-44.

² *Шостака Віктор*. Музичний інструментарій у традиційних обрядах // В. Шостака. Тисячолітнє дерево. Ужгород: Карпати, 2016. С. 49-57; *його ж*, Музичні інструменти пастушої традиції: магія та демонологія // *Там само*, С. 75-84; *його ж*, Народні музичні інструменти Закарпаття. Традиції і форми побутування // *Там само*, С. 85-112. [Про дримбу С. 92-93]; *його ж*, Типи народних інструментальних ансамблів // *Там само*, С. 143-159.

³ *Мацієвський Ігор*. Народна інструментальна культура традиційної похоронної обрядності гуцулів // *Гри й співголосся*. Контонація. С. 151-155.

- 3) дует звичайної дримби з басовою дримбою (як осучаснений варіант – долучення до них альтової чи тенорової дримби);
- 4) дует дримби з одним із лабіальних аерофонів – телинкою, денцівкою, флюорою, „дідівською” флюорою (дуже рідко – зі скрипкою).

Варто відзначити, що майже всі перелічені види ансамблів зафіксовані на Гуцульщині, а наявна інформація про них – мінімальна.

Отож, польові дослідження за межами Гуцульського ареалу (на прилеглий північно-західній території) та розгорнутий аналіз ансамблевого музикування на дримбах бачаться цінними і важливими.

* * *

У селі Драгово Хустського району, котре за визначенням В. Гошовського належить до Східно-Верховинського діалекту, прадавній архаїчний інструмент Карпат називають „доромбою”, що на місцевому діалекті означає „нижня губа”. У цьому населеному пункті несподівано виявлено два цікавих види ансамблів. Один із них – ансамблевий унісон дримб (дивись першу позицію в поданій вище класифікації). Другий, увібравши особливості 3 і 4-го видів ансамблю на дримбах, виявив зв’язок з „троїстими музикантами”.

Ансамблевий унісон дримб, котрий в контексті Карпат є одним із найпоширеніших, за традиціями с. Драгово був притаманним переважно дівчатам та жінкам. Поєднання дримб підсилювало гучність інструмента, додавало звучанню насиченості, а синхронна гра всіма виконавцями однієї і тієї ж мелодії дозволяла залучати довільну кількість учасників: від 2-х до 10-ти. Виконання – м’яке, з тяжінням до наспівності, адже найчастіше воно звучало в якості програшів між співом або ж супроводжувало спів. У телефільмі про музикування на дримбах у с. Драгово, створеному редактором Закарпатської обласної телерадіокомпанії Вірою Кобулей, такий варіант ілюструють жінки старшого віку, корінні драгівчанки Христина Рішко та Марія Майорова. Цей вид ансамблю у Драгові зберігся донині. Збираючись разом, подруги завжди музикують на улюбленому інструменті. Їхня гра ідентична ансамблевому унісонному співу.

Другий ансамбль, на відміну від попереднього, пов’язувався суто з парубочим (на місцевому діалекті – „легінським”) виконанням, а залежно від кількості учасників поділявся на два підвиди:

- 1) ансамбль малого складу (або малий ансамбль), що передбачав двох учасників;
- 2) ансамбль розширеного складу (або великий ансамбль) від 3-х до 6-ти чоловік.

Малий ансамбль був однорідним. Він передбачав поєднання звичайної дрибми з дрибмою-бас та ритмізованим диханням. Виконавців партії першої дрибми в народі називали „прімашами”⁴, другої партії дрибм, що контрувала – „контрашами”⁵. Мелодична лінія відтворювалася на звичайній дрибмі, супровід – на басовій дрибмі (так званій „доромбі до танцю”), котра була більшою за розмірами і створювала бурдон – постійно повторюваний звук. Ритмізоване дихання під час гри на інструменті утворювало чіткий і ясний ритмічний фон. Усе це нагадувало розподіл функцій „троїстих музик”: мелодія + гармонія + ритм. Стрій двох дрибм утворював інтервал квінти („ля” і „ре” першої октави). Щоб інструменти були співзвучними між собою, зазвичай їх замовляли у одного майстра. У разі необхідності стрій можна було відкоригувати кутом згину язичка, але робити це слід було дуже обережно, щоби не зламати інструмент. Іноді для підстройки використовували „м’якушку” хліба, яку прикріплювали до основи „язичка” дрибми.

Великий ансамбль налічував від 3-х до 6-ти учасників. Він характеризувався збільшенням кількості дрибм, долученням партії „пищальки” (сопілки) (як варіант – флюєрки) та „глухого” бубна (котрий могло замінювати ритмізоване дихання). Розширений склад був неоднорідним, із вилученням сопілки перетворювався на однорідний. Великий ансамбль передбачав наявність 4-х дрибм різної величини. Розміри інструментів коливалися від 7-ми до 4-х см. Серед них виділяли:

- *найменшу дрибму* строю „ля” першої октави (за народною термінологією – „малі альти”), котра була однією з найважливіших для відтворення мелодії⁶;
- *дві „середні” дрибми* (стрій меншої – завищене „фа” (між „фа” і „фа-дієз”, що складало нейтральну терцію для „ре”), стрій більшої – „мі”); ці дрибми по чергово використовували для гармонічного заповнення;
- *найбільшу* за своїми розмірами і достатньо голосну називали „басовою доромбою” (або „доромбою до танцю”). Вона задавала фундамент гармонії, мала стрій „ре” першої октави і вносила найбільший регістровий контраст.

⁴ Назва походить від італійського слова „prima”, що означає „перший”.

⁵ Від італ. „contra” – „навпроти”.

⁶ Зважаючи на її роль, виконавці зазвичай тримали в запасі ще одну таку ж, оскільки через велике навантаження і малі розміри, вона ламалася частіше. Сама ж назва засвідчувала, що це був інструмент нижчий за звучання сопілки.

Дримби строю „ре” і „ля” вважалися основними, а строю „мі” і „завищеного фа” – допоміжними. Розширюючи можливості ансамблю, середня дримба „нейтрального фа” дозволяла здійснювати паралельне терцування (відповідно, пов’язувалася з мелодією), а строю „мі” – змінювала бурдон з тонічної функції на домінантову, вносила тональне зіставлення на велику секунду, що врізноманітнювало супровід і, однозначно, контрувало мелодії. Усі дримби підлаштовувалися під стрій конкретної „пищалки” (сопілки) або її різновиду. У випадку, коли у великому ансамблі виконавців на дримбі було тільки двоє, вони почергово змінювали інструменти, котрі вкладалися за стрічку капелюха (справа і зліва). Зі збільшенням кількості учасників, кожний грав на дримбі одного строю. При тому, що дримб різного строю максимально могло бути чотири, вони, як і в малому складі, поділялися лише на дві партії („контраші” – дві дримби і „прімаші” – теж дві), рідше – на три партії. А відтак, у народній традиції ансамбль називали „гра уєдно прімаша з контрашем на доромбах”.

Сопілка (чи її різновид), що накладалася на звучання дримб, була діатонічною (з шістьма гральними отворами). Вона характеризувалася яскравістю мелодії, розвиненою мелізматикою і технічністю. Для урізноманітнення в ансамбль епізодично включалися гра на риб’ячій лусці або музичний свист, тимчасово замінюючи сопілку.

У ролі „глухого бубна”⁷ використовували дощечку, по якій рукою відстукували ритм. У чергуванні ударів кінчиків пальців та нижньої частини долоні утворювалося два варіанти тембрів, диференціювалася сильна і слаба доля. Тих, хто грав на „глухому бубні”, якое по-особливому не називали. Як правило, ритмізований супровід із задоволенням міг зімпровізувати будь-хто із присутніх юнаків. Якщо ж учасників було лише троє, то „глухий” бубон замінювало ритмізоване дихання. Великий ансамбль зберігав розподіл функцій малого складу: мелодія + гармонія + ритм.

Час появи такого музикування, вірогідно, збігався з розквітом традиційних „троїстих музик”. На Закарпатті – це кінець XIX – початок XX століття. Не важко припустити, що на території активного поширення дримби популярність новітнього ансамблю спричинила формування його аналогу – камерного варіанту „троїстих музик” на дримбах. Такий ансамбль мав, навіть, певні переваги:

⁷ „Глухий” – народна термінологія, що означає „тихий”.

- коли традиційні „троїсті музики” на час посту замовкали, тихі дримби і духові інструменти залишалися в статусі дозволених, а дуже ансамблеве музикування на дримбах перетворювалося на альтернативу улюбленому ансамблю;
- ансамбль дримб був дуже доступним, його створення не потребувало великих зусиль [дримба – інструмент легкий, завжди при собі, грати на ньому вміли, практично, всі; та й знайти кількох виконавців для об’єднання в ансамбль не складало проблеми];
- і, нарешті, якщо традиційний ансамбль супроводжував свята, збирав велику кількість людей та вимагав оплати музикантам, то камерний різновид був повсякденним, безкоштовним і адресованим вузькому колу молоді. Він перетворився на своєрідний „домашній” варіант популярного ансамблю.

Цікаво, що склад його виконавців викликав паралелі з поширеними в регіоні східно-верховинським (1, 1а) та частково гуцульським (2) типом „троїстих музик”. Для порівняння:

<i>Склад „троїстих музик”</i>	<i>Склад ансамблю дримб</i>
1) 1 скрипка + 2 скрипка + бубон	1 дримба + 2 дримба + „глухий бубен”
1а) 1 скрипка + 2 скрипка + 3скр. + бубон	1 дримба + 2 дримба + 3 дримба + „глухий бубен”
2) скрипка + цимбали + бубон	сопілка + дримби + „глухий бубен”

Це ж стосувалося також термінології („прімаші”, „контраші”), чоловічого виконавства, наявності малого і великого складу, що так само було запозичене від традиційного ансамблю.

Камерний різновид „троїстих музик” тісно пов’язувався переважно з двома життєвими ситуаціями: 1) вечорниці молоді; 2) проводи до війська.

На вечорницях ансамблеве музикування на дримбах:

- звучало в момент приходу хлопців (на підході до хати та під час входження в дім);
- слугувало супроводом до співу дівчат;
- супроводжувало молодіжні танці;
- звучало під час проводження дівчат із вечорниць додому.

В обрядовій ситуації ансамблеве звучання дримб можна було почути на проводах до війська: напередодні складання списків новобранців у корчмі, де комісія безкоштовно пригощала усіх юнаків.

Супровід до танцю був основним призначенням ансамблевого музикування на дрімбах. У селі Драгово танець, невіддільний від звучання ансамблю, називали „сухим”. Чому „сухим”? Бо – був скутим і обмеженим у рухах. Це була в’язанка від 5-ти до 15-ти танців. До числа обов’язкових входили: „увиванець”⁸, „тропотянка”⁹, „сіпанець”¹⁰ та різні варіанти танцювальних коломийок. Усі вони виконувалися парами (юнаком з дівчиною) та з мінімальними переміщеннями по хаті (майже на одному місці). При цьому строго дотримували особливого ритуалу запрошення: підходячи до обранки, юнак виспівував їй коломийку і вклонявся. Приспівки до танцю у чоловічому виконанні підсилювали гарний настрій та додавали молодечого запалу. Інструментальне виконання дещо контрастувало зі співом. Співали у декламаційній манері: напівговірково, інструментальний же супровід відтворював запальний танцювальний характер. За традицією, музиканти виділяли кращу пару і жестами запрошували її ближче до себе. Усе це зафіксовано на відео. Слід відзначити, що ансамблеве звучання дрімб не приглушували кроки танцюючих, оскільки хати мали переважно земляні підлоги, а танцювали босоніж. До того ж у малому приміщенні звук не розсіювався. Вносячи позитивні емоції і піднімаючи настрій, ансамбль надавав відчуття „малих свят” та скрашував буденне життя горян.

Окрім танцювальної музики, репертуар камерного варіанту „троїстих музик” містить також супровід до пісень, до ходи, а також – музику для слухання. Стримані темпи типових для регіону „співаних” коломийок накладали свою специфіку: послаблювалася ритмічна гострота, посилювалося пісенне начало. Ритмічної основи, що задавали самі дрімби, для співу пісень було достатньо. Музика для слухання нерідко включала програмність.

Майже всю цю інформацію пощастило почерпнути від яскравого носія традиції з багатим досвідом музикування, уроженця Драгова – Майора Михайла Степановича (1928 року народження)¹¹,

⁸ Під час якого пари обов’язково „оберталися”.

⁹ Від румунського „тропоти”, що означає „тупотіння”.

¹⁰ З активними і різкими рухами тулуба.

¹¹ Народний виконавець Майор Михайло Степанович (1928 р. н.) родом із села Драгово, зараз проживає у смт Вишково. Грає на дрімбі з дитинства. Навчився від рідного дядька. Вміє виготовляти інструмент сам. Михайло Степанович – людина шанована за особливу любов і плекання народних скарбів (і серед односельців, і в наукових колах). Користується авторитетом як казкар, коломийкар і незмінний весільний староста. Від нього закарпатський фольклорист І. В. Хланта записав та видав дві великі збірки казок – „Розумниця” та „Мами-

якому нині вже майже 90 років. Пригадуючи період активного побутування парубочої ансамблевої гри на дриджах у 1940-х роках, в якості документального підтвердження він надиктував цілий список (який охопив півтори сторінки дрібно списаного учнівського зошита) з прізвищами тих, з ким в юності грав у такому ансамблі. Серед них – чоловіки, старші за нього (від яких, власне, він і перейняв традицію), ровесники та великий перелік тих, кого навчив грати. Діти деяких перелічених учасників із розповідей батьків пам'ятали про цей ансамбль.

Як з'ясувалося пізніше, про існування такого ансамблю пам'ятали також люди похилого віку, котрі народилися у 1920-х, 1930-х та на початку 1940-х років (нині їм за 90, 80 та понад 75 років). Зрозуміло, що таких нині дуже мало. В їх числі – доктор мистецтвознавства, кандидат філологічних наук Іван Васильович Хланта (1941 р. н., родом із с. Копашнево Хустського району), відомий народознавець Закарпаття, прозаїк, поет і драматург Юрій Семенович Чорі (1933 р. н., родом із с. Фогораш Мукачівського району) та один із народних інформантів Міжгірщини, віднайдений під час фольклористичної експедиції Катерини Оленич. Набута інформація дозволила однозначно стверджувати, що це явище було поширене у селах Драгово, Копашнево та у Воловому (нині Міжгір'я), розміщених недалеко одне від одного. У 1920–1940-х роках ці населені пункти адміністративно були об'єднані у Мармороську жупу, котра в народномузичній стилістиці виявляла багато спільних рис.

Якщо вказані інформанти (зокрема, І. В. Хланта та Ю. С. Чорі) лише підтвердили факт існування зазначеного ансамблю, то Михайло Майор, який у 16–18-річному віці був активним учасником такого музикування, не лише ділився спогадами, але й сам легко награвав різні партії, а на наше прохання ще й зумів швидко навчити молодших за себе весільних музик Йосипа Павлюка та Василя Свистака ансамблевій гри часів своєї молодості. Наявність у молоді роки досвіду долучення до гри молодих хлопців, знання основних прийомів ансамблевого музикування, вміння самостійно виготов-

не серце”. Незважаючи на похилий вік, Михайло Степанович ще зберігає хорошу фізичну форму та прекрасну пам'ять. Спілкування з ним підкупало знанням багатьох подробиць ансамблевої гри на дриджах – і всі вони збігались зі стилістичними особливостями музикування цього регіону. При цьому Михайло Степанович не лише розповідав, але й сам легко награвав різні партії, а на наше прохання зумів швидко навчити молодших за себе музикантів ансамблевій гри часів своєї молодості.

ляти інструменти для ансамблю дрімб, досконале володіння інструментом та організаторський дар – усе поєдналося в одній людині і допомогло відновити унікальний ансамбль для його запису на відео.

Востаннє таке музикування звучало у 40-х роках ХХ століття (тобто більше 70 років тому назад), а головному інформанту Майору Михайлу Степановичу було тоді 16–18 років. Чим викликана така строга часова межа? Чому про побутування даного ансамблю у 50-х чи 70-х рр. вже не згадується?

Відповідь на це запитання слід шукати у безпосередньому зв'язку камерних „троїстих музик” із дотриманням церковних канонів („музика під час посту”). У заміні традиційного ансамблю на його камерний різновид проступало шанобливе ставлення до релігійних постулатів. А прихід радянської влади (та ще й сталінського режиму) утвердив атеїстичні погляди, і все, що було пов'язане з церквою, заборонялося і викорінювалося. У цьому розряді опинилися великодні ігрові пісні, музика хрестинного обряду, колядки, а також гра камерного різновиду „троїстих музик”. Їх виконання стало розцінюватися як небезпечне.

Звучання традиційного ансамблю новою владою під час посту вже не заборонялося. Змінилися умови для танців: створилися клуби зі своїми правилами. А для великої кількості танцюючих звучання дрімб виявилось надто тихим. І сама по собі зникла потреба замінювати більш яскраві „троїсті музики” на їх простіший різновид. Відповідно, у нових історичних умовах ансамбль дрімб виявився непотрібним.

Окрім того, негативну роль відіграло й те, що камерний різновид „троїстих музик” належав не до професійного, а до любительського музикування. Мистецтво професіоналів в цьому зв'язку має переваги: воно утримується довше. Не забуваймо й про Постанову ЦК КПРС 1948 року, про викорінення деяких народних інструментів (зокрема, акордеону), про знищення кобзарства на Україні у 1930 році. Тому 1946 або 1948 роки могли стати часом зникнення „легінського” ансамблю на дрімбах до вечорниць.

Таким чином, існування цих обставин у 50-х роках ХХ століття призвело до зникнення популярного в кінці ХІХ – першій половині ХХ століття камерного різновиду „троїстих музик”. І хто його зна? Якби не випадкова знахідка Ольги Маркуш та зусилля, направлені на дослідження традиції, можливо ми б ніколи не дізналися про пласт культури, котрий назавжди відійшов у небуття.

Згадкою про цей ансамбль залишилася особлива манера сольної чоловічої гри на дрибмі. Виконання колишнього учасника ансамблю М. Майора віддзеркалювало прийоми ансамблевої гри: мелодія + постійний обертон дрибми (елемент гармонії) + ритмізоване „дмухання” за рахунок ритмізованого глибокого дихання. Гра настільки ритмічно активна й така запальна, що, навіть, викликає асоціації із сучасним репом. Подібне виконання *кардинальним* чином відрізняється від дівочої сольної гри на дрибмі, де, зазвичай, майстерно виводиться мелодична лінія і немає активно-домінуючого ритму.

Про побутування камерного різновиду „троїстих музик” нагадують і дрибми „до танцю”. А той факт, що найбільше їх збереглося на території Хустського району, дозволяє зробити припущення, що, можливо, епіцентр побутування ансамблю дрибм був розташований саме тут. Підтвердження чи спростування цієї гіпотези – за майбутніми дослідженнями.

Таким чином, з-поміж варіантів ансамблевого музикування на дрибмах у центрі уваги пропонованої публікації опинився раніше не досліджуваний ансамбль, створений за принципом „троїстих музик”, з території Східно-Верховинського музичного діалекту Закарпатської області, що в плані ансамблевого музикування на дрибмах (у порівнянні з Гуцульщиною) є менш вивченою. На відміну від попередників, котрі, аналізуючи ансамблеву гру на дрибмах, у більшій мірі стосувалися архаїки, цей ансамбль виявив зріз новітньої доби.

Віднайдення камерного варіанту „троїстих музик” на дрибмах виходить за межі суто краєзнавчого дослідження. Воно покликане спонукати науковців до пошуків подібного явища на інших теренах Карпат і розширити наші уявлення про ансамблеве музикування на одному з найархаїчніших музичних інструментів.

СПИСОК ПРАЦЬ Богдана ЛУКАНЮКА

Зміст:

- а) дослідження (60)
- б) повідомлення, тези доповідей, газетні, енциклопедичні статті, інтерв'ю (17)
- в) біо-, бібліо- та нотографічні матеріали (11)
- г) педагогіка (16)
- д) редагування нотних матеріалів (7)
- е) редагування досліджень і збірників наукових праць (28)

а) дослідження:

1. Народнопоетичні прообрази у творчості М. Леонтовича // Творчість М. Леонтовича: Збірка статей / Упорядник В. Золочевський. Київ: Музична Україна, 1977. С. 177-199.
Перевидання: Народнопоетичні прообрази у творчості М. Леонтовича // Завальнюк Анатолій. Микола Леонтович. Дослідження, документи, листи: До 125-ої річниці від дня народження. Вінниця: Поділля-2000, 2002. С. 178-195.
2. „Дударик” М. Д. Леонтовича // Народна творчість та етнографія. 1978, № 1. С. 58-65.
3. Народно-песенний тематизм в творческом стиле Миколи Леонтовича: Дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1980. 183 с. Машинопись. Министерство культуры РСФСР. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии; научно-исследовательский отдел (автореферат дис. ... канд. искусствоведения. 18 с.).
4. К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке „Вийди, вийди, Іванку”) // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сборник статей и материалов / Составитель В. Е. Гусев. Ленинград: Музыка, 1980. С. 83-107.
5. Типові форми музично-етнографічної документації: Методичні рекомендації. Львів, 1981. 24 с. + 6 с. дод. Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка.
6. «Мелодии Леонтовича» // Советская музыка. 1981, № 2. С. 113-118.
7. К теории песенного типа // Народная песня. Проблемы изучения: Сборник научных трудов / Составитель И. И. Земцовский. Ленинград, 1983. С. 124-135. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии.
8. О кодировании ритмических форм // Методы изучения фольклора: Сборник научных трудов / Ответственный редактор В. Е. Гусев. Ленинград, 1983. С. 104-107. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии.
9. Народнописенні мелодії з голосу І. Франка і М. Павлика // Народна творчість та етнографія. 1985, № 5. С. 65-68.
2-га редакція, розширена: Народномузичні рукописи Остапа Нижанківського // Етномузика. Львів, 2007. Число 2 / Упорядник Б. Луканюк.

- С. 9-53. Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 14.
10. Активне фольклорне середовище як фактор композиторського стилю (на прикладі [хорів на народнописенні теми] М. Леонтовича) // Українське музикознавство: Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник. Київ: Музична Україна, 1987. Вип. 22. С. 38-48.
 11. Про творчий метод М. Леонтовича // Українське музикознавство: Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник. Київ: Музична Україна, 1989. Вип. 24. С. 36-45.
 12. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць / Упорядник Б. Луканюк. Київ, 1989. С. 59-86. Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського.
Окреме перевидання: Диференціальний принцип тактування: Методичні рекомендації до курсу „Музично-етнографічна документація”. Львів, 1994. 40 с. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові; кафедра музичної фольклористики.
 13. Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель (Львів, 22-24 березня 1990 р.): Програма і тези наукових повідомлень / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1990. С. 6-8. Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка.
Перевидання: Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель // Проблеми етномузикології: Збірник наукових статей. Київ, 2010. Вип. 5 / Редактор-упорядник І. Клименко. Серія „Слов'янська мелогографія”. Кн. 1, ч. 1: Студії. С. 15-18; ч. 2: Атлас. С. К1. Національна музична академія ім. П. І. Чайковського; Проблемна науково-дослідна лабораторія по вивченню і пропаганді народної музичної творчості.
 14. Про основний фонд писемних джерел музично-етнографічної інформації // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Польові дослідження / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1991. С. 45-53. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
 15. Про тактування творів народної музики: До постановки питання // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Теоретичні студії / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1991. С. 12-19. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
 16. Кілька заміток про т. зв. заспіви-зачини весільних ладканок // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1992. С. 38-45. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.

17. З записок до термінології: „Моно...”, „ізо...” та інші // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1992. С. 7-14. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
18. Музичні жанри та форми питомої народновокальної творчості бойків (Спроба типології) // Традиційна народна музична культура Бойківщини: Тези доповідей науково-практичної конференції (Турка, 10 вересня 1992 року) / Упорядник Б. Луканюк. Турка, 1992. С. 6-9 (на матеріалах М. Мишанича).
19. Про будову народнописаних тем М. Леонтовича // Українська музика. Традиції та сучасність: Збірник статей / Упорядник Я. Якуб'як. Львів, 1993. С. 94-117. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
20. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1993. С. 45-51 (нотні приклади Л. Добрянської). Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
2-га редакція, доповнена: Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся / Упорядник В. Ковальчук. Рівне: Перспектива, 2004. Вип. 5. С. 95-108 (нотні приклади Л. Добрянської та Ю. Рибаків).
21. Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: До постановки питання [початок] // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1993. С. 7-14. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові; *те саме* [закінчення] // П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1994. С. 7-11. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
22. Народні мелодії батьківщини Т. Шевченка: Мелотипологічна характеристика // П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1994. С. 36-45 (на матеріалах М. Мишанича). Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
2-га редакція, доповнена: Народні мелодії батьківщини Тараса Шевченка: Мелотипологічна характеристика // Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство. 2014. Вип. 15. С. 98-118.
23. Деякі підсумки та перспективи музично-етнографічного дослідження Бойківщини // Бойки: Видання науково-культурологічного товариства „Бойківщина” в Дрогобичі. 1995, № 1-3. С. 48-52.
24. Зібрання Бели Бартока на Закарпатті // Шоста конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1995. С. 54-65

(таблиці Ю. Яцківа). Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.

Скорочені перевидання: Зібрання Бели Бартока на Закарпатті // Втілення ідей національного відродження в навчально-виховний процес педагогічних училищ України: Збірник матеріалів / Редактор-упорядник О. Яцків. Чернівці; Дрогобич, 1997. С. 43-49; Зібрання Бели Бартока на Закарпатті // Професійна музична культура Закарпаття: Етапи становлення / Упорядник Л. Мокану. Ужгород: Карпати, 2005. Вип. 1. С. 264-275.

25. З записок до етномузикознавчої термінології: „Пунктирний” чи „пунктований”? // Шоста конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1995. С. 80-81. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
26. Инструментальная музыка еврейской свадьбы на Гуцульщине // Первая международная конференция памяти М. Я. Береговского (к столетию со дня рождения): Программа и тезисы докладов (12-14 октября 1992 г.). Санкт-Петербург, 1992. С. 13-16.
Перевидання, розширене: Инструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині // Родовід. 1995, № 11. С. 15-19.
27. Полемічні нотатки з приводу диференціального принципу тактування. Львів, 1996. 28 с. Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
28. Про мелогенезу однієї „бойківської” коломийки // Традиційна народна музична культура Бойківщини: Збірник статей і матеріалів / Упорядники Т. Брилинський і Б. Луканюк. Львів, 1996. С. 12-18 (інше видання цього ж збірника. Дрогобич, 1996. Вип. 2. С. 16-22).
29. Осип Роздольський як піонер фронтально-систематичного фонографування // Народнознавчі зошити. Львів, 1997. Зошит 1. С. 1-4 (співавтор І. Довгалюк).
30. З історії збирання волинського музичного фольклору в міжвоєнний період // Традиційний музичний фольклор Волині / Редактор-упорядник О. Смоляк. Кременець, 1997. С. 5-9.
31. Усічення // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць / Упорядник О. Мурзина. Київ, 1998. Вип. 1. С. 34-48. Національна музична академія ім. П. І. Чайковського.
32. Бойківська ладканка в запису Климента Квітки (до 50-ої річниці його смерті) // Традиційна народна музична культура Бойківщини: Збірник статей і матеріалів / Упорядники В. Коваль і П. Зборовський. Львів: ТзОВ „Камула”, 2003. С. 5-23.
33. Найперші фонографічні записи в Україні: Городоцький музей // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся / Упорядник В. Ковальчук. Рівне: Перспектива, 2003. Вип. IV. С. 19-45.
34. Ходовицька збірка Івана Колесси // Родина Колессів у духовному та культурному житті України ХІХ–ХХ століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня на-

- родження академіка Миколи Колесси): Збірник наукових праць та матеріалів / Упорядники І. Довгалюк, А. Вовчак. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. С. 261-290. Серія „Українська філологія: школи, постаті, проблеми”. Вип. 5.
35. До історії терміна „етномузикологія” // Етномузіка. Львів, 2006. Число 1 / Упорядник Б. Луканюк. С. 9-32. Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 12.
- Перевидання:* До історії терміна „етномузикологія” // Вісник Львівського університету: Серія філологічна. Львів, 2006. Вип. 37 / Упорядники А. Вовчак, І. Довгалюк. С. 257-275; On the History of the Term “Ethnomusicology” // Folklorica: Journal of the Slavic and East European Folklore Association (Formerly SEEFA Journal). 2010. Vol. XV. P. 129-154.
36. Станіслав Людкевич як зачинатель типологічної школи в українському етномузикознавстві // Пам'яті Яреми Якубяка (1942–2002) / Упорядник М. Кушнір. Львів, 2007. С. 140-161. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 16.
37. Про ступені тонального споріднення // Пам'яті Яреми Якубяка (1942–2002) / Упорядник М. Кушнір. Львів, 2007. С. 207-215. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 16.
38. О генезисе купальско-петровского мелотипа с 9-сложной структурой стиха (54₂) // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: Проблемы, методы, перспективы, исследования: Материалы Международной научной конференции. Москва, 2008. С. 89-97.
39. Початкові тони у пісенному фольклорі Володимирії // Динаміка фольклорного виконавства: Матеріали науково-практичної конференції до 30-річчя кафедри музичного фольклору. Рівне, 2009. С. 3-11.
40. К вопросу об аналитическом методе нотирования. Львов, 2010. 44 с.
- Перевидання:* К вопросу об аналитическом методе нотирования // Етномузіка. Львів, 2010. Число 6 / Упорядник В. Коваль. С. 69-99. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 25; К вопросу об аналитическом методе нотирования // Вопросы этномузыкознания. 2013, № 1. С. 62-84.
41. Причинки до біографії Климента Квітки: Народження (Так коли і де народився Климент Квітка?) // Народна творчість українців у просторі та часі: Матеріали міжнародної наукової конференції в рамках VI Міжнародного фестивалю українського фольклору „Берегиня”. Луцьк: Терен, 2010. С. 85-99.
42. Електронне видання публікацій Климента Квітки // Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника: історія і сучасність: Доповіді та повідомлення Міжнародної наукової конференції, Львів, 28-30 жовтня 2010 року. Львів, 2010. С. 451-456.
43. Причинки до біографії Климента Квітки: Ув'язнення (Так за що був ув'язнений К. Квітка?) // Sytagma musicum: Збірка наукових статей та спогадів на пошану Стефанії Павлишин / Редактори-упорядники В. Камінський, О. Козаренко. Львів, 2010. С. 45-71. (2-га ред., поправлена. Рукопис).

44. Мій Людкевич // Спогади про Станіслава Людкевича / Спогади зібрала С. Павлишин. Львів, 2010. С. 8-40. Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка; Львівське державне музичне училище ім. С. Людкевича.
45. Бойківські коломийки в записах Климента Квітки // Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство. 2010. Вип. 9. С. 71-78.
46. Про типізацію вітальних форм // Вісник Львівського університету. Серія: філологічна. 2010. Вип. 43 / Упорядники Р. Марків, А. Вовчак. С. 255-271.
47. Рецензія Валеріана Батка на „Волинські народні пісні” Філарета Колесси // Дев’ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядники Б. Луканюк та Ю. Рибак. Львів, 2010. С. 115-120.
48. Цимбаліст з Покутського Підгір’я Михайло Камінський // Етномузика. Львів, 2011. Число 7 / Упорядник Б. Луканюк. С. 90-100. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 26.
49. Михайло Вербицький як збирач народних пісень // Вісник Львівського університету. Львів, 2012. Серія: мистецтвознавство. Вип. 11. С. 180-196 (у співавторстві з Н. Букало).
50. Клімент Квітка. „Про ставлення тактових рис”: Коментарі // Етномузика. Львів, 2012. Число 8 / Упорядник Ю. Рибак. С. 20-42. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, вип. 28.
51. До питання про пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами // Проблеми етномузикології. Київ, 2012. Вип. 7 / Редактор-упорядник І. Клименко. Серія: Слов’янська мелогеографія. Кн. 3. С. 26-35.
52. До суперечок навколо музично-етнографічної спадщини Олександра Рубця // Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство. 2013. Вип. 13. С. 98-114.
53. Думова форма // Етномузика. Львів, 2013. Число 9 / Упорядник І. Довгалюк. С. 9-79. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 30.
54. Думовий лад // Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси): Збірник наукових праць та матеріалів / Упор. І. Довгалюк, А. Вовчак. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2013. С. 463-535. Серія „Українська філологія: школи, постації, проблеми”. Вип. 13.
55. Русальна пісня в запису Олександра Рубця // Проблеми етномузикології: Науково-методичний збірник / Редактор-упорядник О. І. Мурзина. Київ, 2013. Вип. 9. С. 108-119. Національна музична академія ім. П. І. Чайковського; кафедра історії української музики та музичної фольклористики.
56. Лінеарність у мелегенетичних студіях // Народна музика Волині та Полісся: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конфе-

ренції до 35-річчя кафедри музичного фольклору та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберга (Рівне, 31 жовтня – 1 листопада 2014 р.) / Упорядники Р. І. Дзвінка, Ю. П. Рибак. Рівне, 2014. С. 97-117.

Перевидання: Etnomuzykologia na przełomie wieków. Historia, teoria, metodologia: Zbiór prac / Pod redakcją Z. J. Przerembskiego, Wrocław, 2015. S. 13-30. Seria Musicologica Wratislaviensia. T. 9).

57. Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі: Теоретико-методологічне дослідження. Львів, 2016. 208 с.
58. Музичний часокількісний ритм. Львів, 2017. 304 с.
59. Про мелодичну форму пісні „Дунаю, дунаю, чому смутен течеш?”. Рукопис, 2 а/а.
60. Причинки до біографії Климента Квітки: Експедиції 1922–1926 (Так коли Климент Квітка побував у Кукавці?). Рукопис, 3 а/а.

б) повідомлення, тези доповідей, газетні, енциклопедичні статті, інтерв'ю:

1. Ярослав Лопатинський: До 100-річчя від дня народження // Музика. 1971, № 5. С. 24-25.
2. О метро-ритмических эталонах традиционных мелодий украинских песен // Традиционный фольклор и современность: Всероссийская конференция молодых фольклористов, 20-26 февраля 1978 г., г. Кириши [Лениградской обл.] / Редколлегия: Е. В. Гиппиус (отв. ред.) и др. Москва, 1978. С. 27-28.
3. Сравнительно-типологическое направление в украинском этномузиковедении // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири: Тезисы докладов Всероссийской музыкально-фольклорной конференции в г. Свердловске, 3-8 мая 1979 г. / Редколлегия: Е. В. Гиппиус (отв. ред.) и др. Москва, 1979. С. 12-13.

Перевидання: Типологічна школа в українському етномузикознавстві // Республіканська науково-теоретична конференція „Проблеми вивчення та пропаганди народної творчості як складової частини української національної культури”: Тези доповідей. Рівне, 1990. С. 73-74; S. Ludkevych and Lviv school of ethnomusicology // Typological Classification of Tunes. Advanced Systems for Arranging Folklore Stoks: Abstracts of the First International Ethnomusicologists' Conference, December 1-3. 1994. Vilnius, 1994. P. 6-7.

4. Leontovych Mykola // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Edited by S. Sadie. London, 1980. Vol. X. P. 678.
5. Nikodemovich Andry // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Edited by S. Sadie. London, 1980. Vol. XII. P. 245-246 (співавтор А. Нікодемівич).
6. Музикознавець, педагог, дослідник [про С. Павлишин] // Червоний прапор. 1989, 18 березня (варіант тексту: Першопроходець // Культура і життя. 1990. 28 січня).
7. Деякі питання методики експедицій слідами попередників // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-волондимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Лу-

- канок. Львів, 1992. С. 101. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка.
8. Народні мелодії Івана Франка у записах Миколи Лисенка // Науково-теоретична конференція, присвячена 150-річчю від дня народження Миколи Лисенка: Програма і тези наукових повідомлень (2-4 березня 1992 року). Львів, 1992. С. 62-63.
Перевидання: Народні мелодії Івана Франка у записах Миколи Лисенка // Микола Лисенко та музичний світ (до 150-річчя від дня народження): Тези Міжнародної наукової конференції: 20-22 травня 1992 р. Київ, 1992. С. 110-112.
 9. Фольклор – справа державна [інтерв'ю журналістові Миколі Савчуку] // Чорногора: Літературно-мистецький часопис Покуття та Гуцульщини. 1991, № 1. С. 50-54.
 10. Про перевидання етномузикознавчих праць С. Людкевича // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1993. С. 85-86. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка.
 11. Передладканки вздовж Ікви // П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1994. С. 73-74. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка.
 12. Rhythmic Variations and the Genotypic Classification of Folk Song Melodies // Typological Classification of Tunes. Avances Systems for Arrangig Folklore Stoks: Abstracts of the First International Ethnomusicologist's Conference, December 1-3, 1994. Vilnius, 1994. P. 7-8.
 13. Tańce huculskie // Huculska noc tańca / Fundacja “Muzyka Kresów”; Instytut Bückleina. Kraków, 1996. S. 2-4.
 14. К. Квітка про виконавський фольклоризм // Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К. В. Квітки: Тези конференції / Редакційна колегія: Р. Дзвінка й ін. Рівне, 2005. С. 5-8.
 15. Електронне перевидання друкованих праць Климента Квітки // Етномузика. Львів, 2006. Число 1 / Упорядник Б. Луканюк. С. 178-179. Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 12.
 16. Про системну організацію викладання етномузикознавчих дисциплін // Міжнародна наукова конференція „Етномузикологія на зламі тисячоліть: історія, теорія, методологія”: Тези доповідей. Львів, 2012. С. 27-28.
 17. „Лемківщино моя мила...”: Пам'яті Ярослава Бодака // Етномузика. Львів (в друку). Число 13 / Упорядник Л. Лукашенко. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.
Перевидання: „Лемківщино моя мила...”: Пам'яті Ярослава Бодака // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. (В друку).

в) біо-, бібліо- та нотографічні матеріали:

1. Нотографія музичного фольклору Володимирії та Люблінщини // Традиційна народномузична культура Західного Полісся та Західної Волині: Дослідження та матеріали / Упорядник Т. Брилинський. Львів, 1997. С. 23-27.
2. Експедиційні матеріали в Фонографічному Архіві ім. Мар'яна Собеского // Восьма конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1997. С. 49-59. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка.
3. Народна музика Галичини та Володимирії: Матеріали до нотографії (1790–1950). Львів: ТеРус, 2001. 68 с. Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка.
4. Матеріали до бібліографії польської етномузикології XIX–XX ст. Львів: Споллом, 2006. 192 с. + CD. Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка.
5. Климент Квітка. Друковані праці та листування (станом на 2006 рік). Львів, 2006. 44 с. Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка.
6. Алфавітний список музичних та етнографічно-фольклористичних праць Івана Франка // Етномузика. 2007. Число 2 / Упорядник Б. Луканюк. С. 227-230. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 14.
7. Етномузикознавчі праці Станіслава Людкевича // Етномузика. Львів, 2008. Число 4 / Упорядник І. Довгалюк. С. 161-164. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 21.
8. 100 праць з музично-етнографічної транскрипції // Етномузика. Львів, 2010. Число 6 / Упорядник В. Коваль. С. 204-214. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 25.
9. Микола Лисенко. Музично-фольклористичні праці // Етномузика. Львів, 2013. Число 9 / Упорядник І. Довгалюк. С. 172-175. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 30.
10. Реєстр етномузичних записів Остапа Нижанківського // Етномузика. Львів, 2015. Число 11 / Упорядник Л. Добрянська. С. 149-158. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 37.
11. Бойківська етномузикознавча література (станом на 2007 рік). Рукопис, 0,65 а/а.

г) педагогіка:

1. Актуальні питання викладання курсу „Українська народна музична творчість” у педучилищах і педвузах // Народна музична творчість, традиції, обряди як складова національної (рідної) школи: Тези доповідей / Колектив авторів під редакцією О. В. Яцківа. Київ, 1991. С. 6-8.

2. Методика збирання. Питальник: [Методичні рекомендації студентам з польової практики]. Львів, 1991. 2 с. Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка.
2-ге видання, розширене: Пам'ятка студента-практиканта та збирача-початківця: Методичні рекомендації для студентів спеціальності 7.020205 „Музичне мистецтво” спеціалізації „Викладач, артист, керівник фольклорного ансамблю”. Рівне, 2001. 24 с. Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету; кафедра музичного фольклору.
3. Музично-етнографічна практика: Методичні рекомендації для теоретико-композиторського факультету. Київ, 1995. 22 с. Методичний кабінет навчальних закладів Міністерства культури.
4. Навчальний план для спеціальності 0202 „Музичне мистецтво”, спеціалізація 7.020205-6 „Етномузикознавство”. Львів; Київ, 1995. Міністерство культури України.
5. Навчальний план для спеціальності 7.020205. „Музичне мистецтво”, спеціалізації “Музичний фольклор”. Рівне; Київ, 1997. Міністерство культури України (співавтор Б. Яремко).
6. Аналіз писемного джерела музично-етнографічної інформації: Методичні рекомендації. Львів, 1997. 8 с. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики.
Перевидання: Аналіз писемного джерела музично-етнографічної інформації // Науково-педагогічна конференція „Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді” (Кременець, 11–12 травня 2000 року): Матеріали / Упорядник О. Смоляк. Тернопіль: СМП „Астон”, 2000. С. 38–44.
7. Вступ до етномузикознавства: Програма-конспект. Львів, 1995. 12 с. (остання редакція. Львів, 2006. 24 с.). Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики.
8. Аналіз народномузичних творів: Програма-конспект. Львів, 1997. 12 с. (остання редакція. Львів, 2006. 24 с.). Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики.
9. Музичний фольклор. Порівняльне музикознавство: Програма. Львів, 1998. 8 с. (остання редакція. 16 с., в друку). Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики.
10. Методика викладання музично-фольклористичних дисциплін: Програма-конспект. Львів, 2006. 36 с.
2-ге видання: Методика викладання музично-етнографічних дисциплін: Програма-конспект // Етномузіка. Львів, 2014. Число 10 / Упорядник Б. Луканюк. С. 136-165. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 33.
11. Українська думка про народну музику: Читанка з курсу „Вступ до етномузикознавства”: У 2 ч. Львів, 2006. СД. Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики.
12. Тематичні плани курсу „Музичний фольклор”: Лекція з курсу „Методика викладання музично-фольклористичних дисциплін” (тема 12).

Львів, 2006. 20 с. Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики.

Перевидання: Про тематичні плани курсів „Музичного фольклору” // Етномузика. Львів, 2007. Число 2 / Упорядник Б. Луканюк. С. 157-171. Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 14.

13. Спеціальний клас: Програма-конспект. Львів, 2007. 32 с. Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики.
14. Короткий нарис історії музично-етнографічної освіти (до середини ХХ століття) // Етномузика. Львів, 2008. Число 4 / Упорядник І. Довгалюк. С. 102-123. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 21.
15. Концепція викладання музично-етнографічних дисциплін в системі „школа – училище – виш” // Етномузика. Львів, 2009. Число 5 / Упорядники І. Довгалюк, Ю. Рибак. С. 106-158. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 22 (також окрема відбитка).
16. Методика науково-дослідницької роботи: Програма // Етномузика. Число 12 / Упорядник В. Ярмола. Львів. (В друку). Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

д) редагування нотних матеріалів:

1. Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини: У 2 ч. і 2 кн. / Систематизація та загальна редакція Б. Луканюка. Львів, 1985, 1987. XXXI+178 с.; VII+190 с. Рукопис, депонований у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України, од. зб. 33135/1-3 муз., а також у Науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка, од. зб. НЗІ 02.004-5.
2. Леонтович Микола. Хорові твори на народнопісенні теми: З неопублікованого / Упорядкування та редакція Б. Луканюка. Київ: Музична Україна, 1987. 24 с.
3. Цехміструк Юрій. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936–1937 років / Джерельні матеріали та видання Б. Столярчука, відчитання та загальна редакція Б. Луканюка. Львів; Рівне, 2006. 480 с. + CD.
4. Лукашенко Лариса, Похилевич Галина. Традиційні пісні українців північного Підляшся: За матеріалами експедицій 1999–2001 років / Загальна редакція Б. Луканюка. Львів: Камула, 2006. 308 с.
5. Возняк Оксана, Луканюк Богдан. Гаївки: Спроба генотипної систематизації (на архівних матеріалах Кабінету народної творчості Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка). Львів: Сполом, 2015. 154 с.
6. Конкурс на волинські народні пісні в 1934/35 навчальному році: Вибране / Редакція, переклад з польської та примітки Б. Луканюка. Рівне, 2015. IV+20 с.
7. Нижанківський Остап. Народні пісні: Збірка 1891 року / Редакція, покажчики та примітки Б. Луканюка. Львів, 2016. XII+100 с.

е) редагування досліджень і збірників наукових праць:

1. Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць / Редактор-упорядник Б. Луканюк. Київ, 1989. 102 с. Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського.
2. Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель (Львів, 22-24 березня 1990 р.): Програма і тези наукових повідомлень / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1990. 58 с. Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка.
3. Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель (Львів, 27-31 березня 1991 р.): Теоретичні студії / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1991. 54 с. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
4. Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель (Львів, 27-31 березня 1991 р.): Польові дослідження / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1991. 58 с. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
5. Традиційна народна музична культура Бойківщини: Тези доповідей науково-практичної конференції (Турка, 19 вересня 1992 р.) / Упорядник Б. Луканюк. Турка, 1992. [Вип. 1]. 21 с.
6. Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 1-5 квітня 1992 року): Матеріали / Редактор-упорядник Б. Луканюк. Львів, 1992. 112 с. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
7. Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 1-3 квітня 1993 року): Матеріали / Редактор-упорядник Б. Луканюк. Львів, 1993. 100 с. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
8. П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 15-16 грудня 1994 року): Матеріали / Редактор-упорядник Б. Луканюк. Львів, 1994. 86 с. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
9. Шоста конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 5-8 квітня 1995 року): Матеріали / Редактор-упорядник Б. Луканюк. Львів, 1995. 92 с. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
10. Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 22-25 травня 1996 року): Реферати / Редактор-упорядник Б. Луканюк. Львів, 1996. 48 с. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
11. Восьма конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 10-12 квітня 1997 року): Реферати / Редактор-упорядник Б. Луканюк. Львів, 1997. 60 с. Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.
12. Дев'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Доповіді та повідомлення / Редактори-упорядники Б. Луканюк і Ю. Рибак. Львів, 2010. 130 с. Львівська національна музика академія ім. М. Лисенка.

13. Традиційна народна музична культура Бойківщини / Редактори-упорядники Б. Луканюк, Т. Брилинський. Дрогобич, 1996. Вип. 2. 52 с.
14. Колесса Філарет. Усна словесність / Підготували до друку Б. Луканюк, О. Смоляк. Тернопіль: Підручники та посібники, 1996. 40 с.
15. Довгалюк Ірина. Музично-етнографічна діяльність Осипа Роздольського: Довідник / Загальна редакція Б. Луканюка. Київ: Родовід, 1997. 47 с.
16. Довгалюк Ірина. Осип Роздольський: Музично-етнографічний дорожок / Загальна редакція Б. Луканюка. Львів: ТеРус, 2000. 154 с.
17. Мацієвський Ігор. Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики / Загальна редакція Б. Луканюка, технічна редакція Ліни Добрянської. Львів, 2000. 26 с. Проблемна науководослідна лабораторія музичної етнології Вищого державного музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові.
18. Етномузика. Львів, 2006. Число 1: Збірка статей та матеріалів на честь 125-річчя Климента Квітки / Упорядник Б. Луканюк. 200 с. + CD. Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 12.
19. Етномузика. Львів, 2006. Число 2: Збірка статей та матеріалів на честь ювілею Івана Франка / Упорядник Б. Луканюк. 236 с. + CD. Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 14.
20. Етномузика. Львів, 2011. Число 7: Збірка статей та матеріалів пам'яті Оскара Кольберга / Упорядник Б. Луканюк. 176 с. + CD. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 26.
21. Етномузика. Львів, 2014. Число 10: Збірка статей та матеріалів [пам'яті Юрія Сливинського] / Упорядник Б. Луканюк. 200 с. + CD. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 33.
22. Пасічник Володимир. Володимир Гошовський (1922–1996): Біобібліографічний покажчик / Науковий редактор Б. Луканюк. Львів, 2007. 115 с. Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника Національної академії наук України.
23. Людкевич Станіслав. Головні напрямні й цілі порівнюючих студій т. зв. мандрівних мелодій в українському фольклорі: Тези // Етномузика. Львів, 2008. Число 4: Збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці збірника „Галицько-руські народні мелодії” Осипа Роздольського та Станіслава Людкевича / Упорядник І. Довгалюк. С. 73-76. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 4.
24. Абрагам Отто, фон Горнбостель Еріх Моріц. Пропозиції до транскрибування екзотичних мелодій / Переклад А. Вовчака, редакція Б. Луканюка // Етномузика. Львів, 2010. Число 6 / Упорядник В. Коваль. С. 100-132. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 25.
25. Климент Квітка. Зібрання праць: Прижиттєві публікації (1902–1941) / Колективний проєкт під керівництвом редактора-упорядника Б. Луканюка. Львів, 2010. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://sites.google.com/site/zpkkvitky> (Дата звернення: 19.03.2017).
26. Климент Квітка, Курило Олена. З польського фольклору на Україні // Етномузика. Львів, 2011. Число 7: Збірка статей та матеріалів пам'яті

- Оскара Кольберга / Упорядник Б. Луканюк. С. 9-36. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 26.
27. Видавництво українсько-руських народних мелодій: Відозва. Коментарі // Етномузика. Львів, 2015. Число 11 / Упорядник Л. Добрянська. С. 9-16. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 37.
28. Автобіографія К. В. Квитки. Примітки // Етномузика. Львів. Число 13 / Упорядник Л. Лукашенко (в друку). Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

Короткі відомості про авторів

БУЛАТОВА Дінара (Динара Булатова, dinara.bulatova@mail.ru), етноінструментознавець, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Російського інституту історії мистецтв (Санкт-Петербург). Автор публікації „*Вопросы становления смычковой культуры и древние тюрки*”.

ГУСАК Раїса (rauisagus@ukr.net), доцент кафедри бандури та фольклору Київського національного університету культури і мистецтв. Автор доповіді і публікації „*Музично-інструментальна архайка в сучасній культурі України. Варган*”.

ДАГЛІГ Пйотр (Piotr Dahlig, pdahlig@poczta.onet.pl) доктор габілітований, професор, завідувач відділу етномузикології Інституту музикології Варшавського університету. Автор публікації „*Znaczenie badań ukraińskich dla tradycji etnomuzykologii. Głos z Polski na jubileusz profesora Bohdana Łukaniuka*”.

ДІМЕР Крістіан (Christian Diemer, christian.diemer@hfm.uni-weimar.de) докторант Кафедри з міжкультурних досліджень музики при ЮНЕСКО, Університет музики ім. Франца Ліста, Веймар, Німеччина. Автор доповіді „*Borderlands. Representations of traditional identities in contemporary Ukrainian musical artefacts. Perspectives towards a dynamic ethnomusicological approach*”.

ДОВГАЛЮК Ірина (iradovhalyuk@gmail.com), кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри української фольклористики ім. Ф. Колесси Львівського національного університету ім. Івана Франка, снс ПНДЛІМЕ. Співавтор доповіді і публікації „*Богдан Луканюк: організатор науки, педагог, учений*”.

ЄФРЕМОВ Євген (evg-50@ukr.net), кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Автор доповіді і публікації „*Наспів 'живо-голосіння' на Київському Поліссі*”.

ЗЕМЦОВСКИЙ Ізалій (Изаиль Земцовский, izalma49@gmail.com), доктор мистецтвознавства, професор, директор Будинку на Шовковому Шляху культурного і освітнього центру в м. Берклі, (Каліфорнія, США). Автор публікації „*Стоян Джуджев, ритмическая протозоа и этномузыкаведческие мифы*”.

КОЛОМИСЦЬ Ольга (okolom@gmail.com), кандидат мистецтвознавства / доктор філософії, етномузикознавець, старший викладач кафедри музикознавства Львівського національного університету імені Івана Франка, стипендіат наукової програми імені Фулбрайта (2015–2016). Автор доповіді і публікації „*Основные колы методологических питань этномузических студий у дискурсах американских этномузиковедов современности (за результатами дослідження 2015–2016 рр. у Чиказькому університеті в рамках наукової програми імені Фулбрайта)*”.

КУТИРЬОВА-ЧУБАЛЯ Галіна (Галіна Кутырова-Чубаля, galkut1003@gmail.com), кандидат мистецтвознавства, кандидат філологічних наук, доцент кафедри централь-

ноевропейських досліджень Техніко-гуманітарної академії в м. Більска-Бяла (Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Bialej). Автор доповіді *«Папрыляце – зона ўзаемадзейння антыподаў песенных форм-канцэптаў: сіметрыя і тыраднасць»* та публікації *«Белорусские песни предколядного поста: ареально-типологические характеристики»*.

ЛУКАШЕНКО Лариса (larysa.lukashenko@gmail.com), кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник ПНДЛІМЕ, старший викладач кафедри музичної фольклористики ЛНМА. Автор доповіді і публікації *„Традиційна пісенна культура Північного Підляшшя: до дефініції понять ‘пограниччя’, ‘маргіналія’”*.

МАДЯР-НОВАК Віра (madyarnovak@ukr.net), музикознавець, викладач Ужгородського державного музичного училища імені Д.С.Задора, науковий співробітник Закарпатського обласного організаційно-методичного центру культури. Автор доповіді і публікації *„Ансамблеве музикування на дрибах у селі Драгово Хустського району”*.

МАЦІЄВСЬКИЙ Ігор (ihormcw@mail.ru) доктор мистецтвознавства, професор. Завідувач Сектору інструментознавства Російського Інституту історії мистецтв (Санкт-Петербург); голова Програмової Ради Центру досліджень народної та духовної музики Середньо-Східної Європи; член інструментознавчої та славистичної дослідницьких груп Міжнародної Ради традиційної музики (ICTM); заслужений діяч мистецтв України та Польщі; академік Російської Академії природничих наук та Міжнародної Академії інформатизації при ООН; член Спілок композиторів Росії та України. Автор доповіді і публікації *„Відображення світобудови в музиці та просторовому мистецтві номадичних культур”*.

ОСАДЧА Віра (vira.osadcha@gmail.com), кандидат мистецтвознавства, професор завідувач кафедри українського народного співу Харківської державної академії культури. Автор доповіді і публікації *„Інтенаційна активність пісенної традиції і сучасні форми побутування слобожанської лірики”*.

ПАВЛІВ Ярема (yarkomuzyka@ukr.net) пошукувач кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної Академії ім. М.В. Лисенка. Автор доповіді і публікації *„Гуцульський скрипаль Іван Сокóлюк – репрезентант традиційної музики села Брустури (творчий портрет народного музиканта)”*.

РИБАК Юрій (yuriy_rybak@ukr.net), кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету, снс ПНДЛІМЕ. Співавтор доповіді і публікації *„Богдан Луканюк: організатор науки, педагог, учений”*.

РОМОДІН Александр (Александр Ромодін, a_romodin@mail.ru) кандидат искусствоведения, заведуючий сектором фольклора Російського інститута історії искусств, член ICTM, член Союза композиторов России. Автор доповіді і публікації *„Становление творческой личности в традиционной культуре”*.

СМОЛЯК Олег (smolyak.te@gmail.com), доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Автор доповіді і публікації „*Ладозвукорядні модуси у щедрівках Західного Поділля*”.

СУПРУН-ЯРЕМКО Надія (espeance.supr@mail.ru) доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної фольклористики ЛНМА. Автор доповіді і публікації „*Полянський музика Павло Тимофій – носій гуцульської скрипкової традиції*”.

ТАВЛАЙ Галіна (Галіна Тавлай, instrum_conf@mail.ru), кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Сектору фольклору Російського Інституту історії мистецтв, доцент Петрозаводської державної консерваторії ім. М. К. Глазунова, член Спілки композиторів Республіки Білорусь, член дослідницької групи „Музика слов'янського світу” Міжнародної Ради традиційної музики (ICTM). Автор доповіді і публікації „*Жанрово-стилевая специфика свадебных песен белорусско-польского пограничья*”.

ТЕРЕЩЕНКО Олександр (pan.terrr@gmail.com), музикознавець, науковий співробітник Кіровоградського музею музичної культури ім. Кароля Шимановського. Автор доповіді і публікації „*Наддністрянський (українсько-молдавський) новорічний обряд 'оранки'. Нотатки про діахронне й синхронне у фольклорі та синтетичну природу усної традиційної культури*”.

ТИМОШЕНКО Аліса (Аліса Тимошенко, alisa2507@yandex.ru), кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник сектору інструментознавства Російського Інституту історії мистецтв, член Санкт-Петербурзької Спілки вчених. Автор доповіді і публікації „*Этническая музыка и композитор: об исканиях Богдана Луканюка*”.

ТОКТАГАН Айтолкин (Айтолкын Токтаган, aitolkyn_toktagan@mail.ru). Докторантка кафедри музикознавства Казахського національного університету мистецтв міста Астани. Автор доповіді і публікації „*Вторая мировая война в творчестве Дины Нурпеисовой*”.

ЯРЕМКО Богдан (bo_yar@voliacable.com) кандидат мистецтвознавства, професор кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. Автор доповіді і публікації „*Сучасне бачення проблем музичної етнопедогогіки*”.

ЯРМОЛА Вікторія (vita_jarmola@ukr.net) кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного фольклору РДГУ, молодший науковий співробітник ПНДЛМЕ. Автор доповіді і публікації „*Крутак у західнополіській фольклорній традиції: матеріали до вивчення*”.

S u m m a r y

Iryna Dovhaliuk (Lviv, Ukraine), Yuriy Rybak (Rivne – Lviv, Ukraine). BOHDAN LUKANIUK: AN OUSTANDING RESEARCHER AND TEACHER.

For the first time the article highlights the considerable scientific and pedagogical achievements by Bohdan Lukaniuk, Ph. D., Professor, the leading Ukrainian ethnomusicologist and leader of Lviv typological school, the head of the Musical Folkloristic Department at Mykola Lysenko Lviv National Musical Academy. It also presents the basic biographical information about Bohdan Lukaniuk, analyzes his scientific heritage and educational achievements, and the role of the Scientist in the development of Ukrainian and European ethnomusicology.

Key words: Bohdan Lukaniuk, ethnomusicology, Lviv typological school, educational process, ethnomusicological researches, ethnomusicological conferences.

Piotr Dahlig (Warsaw, Poland). THE ROLE OF THE UKRAINIAN RESEARCHES IN ETHNOMUSICOLOGICAL TRADITIONS. A VOICE FROM POLAND ON THE OCCASION OF PROFESSOR BOHDAN LUKANIUK'S ANNIVERSARY.

The article studies, from the Polish viewpoint, the Ukrainian ethnomusicology which plays a leading role in Europe. It stresses the key role of Professor Bohdan Lukaniuk in establishing the Lviv School of Ethnomusicology. The studying of folk traditions by founders of folk song's researches in the beginning of 20th century, relatively well preserved ethnic and regional musical cultures that enable to make a musical-ethnographic atlas, and the large team of ethnomusicologists who ensure the generations' succession, guarantee a significant contribution which Ukrainian ethnomusicology can make to strengthening the identity of musical heritage of Ukraine, the independent European state.

The research also deals with characteristics of Podlasie region, which is at the border of Western and Eastern Slavic traditions.

Key words: Ukrainian ethnomusicology, Bohdan Lukaniuk, musical cartography, folk song.

Alisa Timoshenko (St. Petersburg, Russia). ETHNIC MUSIC AND COMPOSER: ABOUT RESEARCHES OF BOHDAN LUKANIUK.

The article dedicated to the research results of Bohdan Lukaniuk's thesis „Folk Song Themes in the Creative Style of M. Leontovych” and their significance for the methods of studying the issue “traditional and created by composer phenomena”.

Key words: melodies of Leontovych, composer and folklore, dynamic folklore environment, scientific methods of ethnomusicology.

Izaly Zemtsovsky (Berkley, USA). STOYAN DZHUDZHEV, RHYTHMIC PROTOZOA AND ETHNOMUSICOLOGICAL MYTHS.

Stoyan Dzhudzhev (1902–1997) – Bulgarian ethnomusicologist and supporter of diachronic folkloristics – claimed the existence of rhythmic one-celled primitive-

protozoa. He presented the example of a Bulgarian carol, whose structure is based on the exact repetition of an iambic rhythmic formula and therefore, according to him, is evidence of an elementary human creative capacity. This thesis is challenged by the author of the present article. Based on analysis of melodic of the same song and its connections with other genres and ethnic traditions with the same rhythmic formula, he claims the foundational absence of rhythmic protozoa. Musical primitive is a musicological myth: where there is art there is always complexity.

Key words: Stoyan Dzhudzhev, Bulgarian carol (koledarska), rhythmic one-celled pseudo-primitive, the initial complexity of the arts.

Ihor Matsiyevsky (St. Petersburg, Russia). THE REFLECTION OF THE UNIVERSE IN MUSIC AND SPATIAL ARTS OF THE NOMADIC CULTURES.

The traditional ethnicities' work and culture which are related to animal husbandry, pastoralism and certain rituals dedicated to these activities (both in Central Asia as well as in Eastern Europe), hold in their consciousness a *three-tiered concept* of the universe structure, which is implemented in spatial and temporal aspects. The most important features of this concept's implementation are: 1) movement, transition; 2) point, position, place. This concept is reflected in the lyrics of traditional songs (and legends, myths, beliefs related to them), and in their music, instruments, choreography, spatial arts, architecture. There are three levels of texture which are implemented in instruments' morphology, in the form (structure) of musical compositions, traditional thinking about art and its terminology. In the broadest sense, they also can be seen in *intonation* of musical compositions – the progression from sound to sound (in pitch, rhythm, timbre, dynamic's development), from harmony to harmony (including chords), from phrase to phrase etc., until the establishing of the whole composition; and *contonation* – different compositional levels' coexistence, similar to structuring of colors, shapes and others spatial elements of a composition.

The multidimensional analysis of the material presented in the research, demonstrates connections of discussed nomadic traditions with ancient Tengrian civilization of the Altai people and the culture of Huns who were moving to Europe.

Key words: architecture, stratum, Huns, intonation, calendar and family rites, glazed tiles, colors' composition, contonation, cultural and musical civilization, mythological consciousness, ritual, transition, spatial arts, birds, carving, the universe, sculpture, Slavs, harmony, structural and functional levels, structural layers, Tengrianism, Turkic peoples.

Aleksandr Romodin (St. Petersburg, Russia). THE ESTABLISHMENT OF CREATIVE PERSONALITY IN TRADITIONAL CULTURE.

The article describes the establishing process of creative personality within traditional culture. It reveals different factors and levels of this process. It also claims the necessity to study the phenomenon of creative personality in different cultures including archaic.

Key words: personality, creation, traditional culture, magic, folk musicians.

Olha Kolomyets (Lviv, Ukraine). THE MAIN METHODOLOGICAL QUESTIONS OF ETHNOMUSICOLOGY IN DISCOURSES OF MODERN AMERICAN ETHNOMUSICOLOGISTS (ON THE BASIS OF THE RESEARCH PROJECT CONDUCTED AT THE UNIVERSITY OF CHICAGO WITHIN THE FULBRIGHT SCHOLAR PROGRAM, 2015-2016).

On the basis of observation during personal field work at the University of Chicago the author presents ideas of the current leading American ethnomusicologists regarding the object and the subject of their studies, the main goals and methods they tend to use. The article deals with the question of how scholarly concepts influence the academic programs in Ethnomusicology, it also demonstrates its place in the structure of some of the main American universities.

Key words: world music, ethnomusicology, interdisciplinarity, SEM conferences, University of Chicago.

***Vira Osadcha* (Kharkiv, Ukraine). THE SONG TRADITION'S INTONATIONAL DYNAMIC AND CONTEMPORARY FORMS OF LYRICAL SONGS' FUNCTIONING IN SLOBODA UKRAINE.**

The article considers *protiazhnyj* ('drawing') chant which is characteristic to the folk song tradition in Sloboda Ukraine. It discusses the ability of the tradition to form this chant in a specific way, which manifests itself on a stylistic and structural levels, and creates song variations of both widely known and original plots of lyric songs and local ballads of distinct melodic and rhythmic characteristics. The author emphasizes the significance of musical style as a morphological factor, and analyzes parallel development of modal-chant and integrated types of musical thinking, its melodic and textural manifestations, as well as structural variants in the chants of lyric songs from Sloboda Ukraine.

Key words: „*protiazhnyj*” ('drawing') chant, integrated type of musical thinking, Sloboda Ukraine, folk song's tradition.

***Larysa Lukashenko* (Lviv, Ukraine). TRADITIONAL SONG CULTURE OF THE NORTHERN PIDLIASHSHIA (PODLASIE): ON DEFINITION OF "BORDERLAND" AND "MARGIN".**

The article discusses mapping of ritual melodic types in the Northern Pidliashshia and the specific ways of musical folklore functioning within the historic and cultural contexts. It also presents the gained results of the research which are analyzed from the perspective of the current information about transitional, marginal, and archaic territories.

Key words: Northern Pidliashshia, mapping, melodic and dialect area, transient zone, marginal territory, stylistic features.

***Galina Tavlay* (St. Petersburg, Russia). ABOUT MUSICAL-TYPOLOGICAL PARALLELS IN RITUAL WEDDING SONGS OF THE BELARUSIAN-POLISH BORDERLAND.**

Wedding ceremony arose from the need to authorize a monogamous marriage. The pursuit of order in society contributed to the modernization of the ritual-legal wedding complex, regulating gender relations by conducting special rituals, had at the same time sacred and socio-legal value, which incorporated the centuries-old experience of previous generations. The structure of wedding ceremonies discloses the general concept of world-view in the interaction of "own" and "alien" worlds. The alleged magical meaning of the ritual was identified with the ritual melodies. There are no more than two, three, rarely more proper ceremonial tunes-emblems (V. Elatov) in each locality or musical dialect. They are variants of the tunes of not only ethnic, but mostly Slavic wedding melodic complex. Even in the area of the Belarusian-Polish borderland wedding songs came from many local traditions and their complexes of typical tunes. Some of them represent the Western or Northern

Belarusian musical traditions, even in those cases where there have been incorporated Polish elements in their verbal texts. Others bear an obvious “footprint” of Polish wedding songs both in melody and poetic texts regardless of the predominant verbal components.

Key words: The Belarusian-Polish borderland, wedding ritual, ritual songs-embles, Slavic wedding complex, local traditions, the correlation of Belarusian and Polish songs.

Galina Kutryiowa-Czubala (Minsk, Belarus – Belsko-Biala, Poland). BELARUSIAN SONGS OF ADVENT: AREAL TYPOLOGICAL FEATURES.

Among all the cycles of Belarusian song calendar the Advent repertoire has been studied least of all – not only from a thematical, but also from a melodically-typological view. The article studies this cycle from the perspective of linguistically-musical typology and dialectology. These songs, known in Belarusian tradition as “mikolskiya” or “pilipauskiya”, can be divided into three groups: (1) the compositions which structurally-typologically emerge from the **autumn songs’** cycle, (2) songs which poetically and melodically precede **carols**, (3) and those forming original set of early periods’ **lyrical melodies**.

Key words: Advent, tradition, areal typology, canon, lyric.

Oleh Smoliak (Ternopil’, Ukraine). SHCHEDRIVKA FROM WESTERN PODILIA: MODAL AND SCALE CONSTRUCTIONS.

The article attempts to identify modal-scale constructions which are typical for *shchedrivka* genre from Western Podilia taking into consideration the historical aspect of genre’s development. The research also deals with the methods of modal-scale constructions’ classification of this folk musical genre and ways of their comparison from the perspective of scale and intonation elements.

Key words: *shchedrivka* genre from Western Podilia, modal-scale construction, intonational element, olihotonic modal-scale.

Oleksandr Tereshchenko (Kropyvnytskyj – Kyjiv, Ukraine). “PLOWING” – AN OLD NEW YEAR (UKRAINIAN-MOLDAVIAN) RITUAL FROM NADDNISTRANSCHYNA. THE NOTES ABOUT DIACHRONISM AND SYNCHRONISM IN FOLKLORE AND SYNTHETIC NATURE OF ORAL TRADITIONAL CULTURE.

The first part of the paper deals with a version of the song which is performed during the barely known Ukrainian-Moldovian the Old New Year ritual “plowing” / “Leading of the Bear”. The melody of the song recorded in Kirovograd region, as turned out, is strongly related to powerful local Christian church carol tradition, and, perhaps, is its prototype.

The second part of the paper is an attempt to study, on the broad folk music materials, one of the mechanisms of the creation in folklore, which is the adoption of some verbal elements/artifacts from the neighbor cultures in different historical periods, the assimilation of various intensity and then, the synthesis, often situational, of new material.

The definition of local (regional) tradition as a unique sum of its characteristics is offered for discussion in a course of the paper.

Key words: “animals’ plowing”, “heykannya” carol, “Bohohlasnyk”; folklore’ features, creation, assimilation, synthesis.

Yevhen Yefremov (Kyiv, Ukraine). REAPING-LAMENTATION MELODY FROM KYIV POLISSIA.

The traditional melody “reaping-lamentation” spread over a wide area: in Belarus and Ukrainian Polissia. But in Kyiv region it is rather rare. In this area the melody reflects its “classical” versions but also has been influenced to some by *rusalni* (mermaid) songs since the latter genre had been popular and actively practiced in Kyiv Polissia region until 1986.

Key words: Ukraine, Polissia, traditional folk music, regional traditions, reaping songs, mermaid songs, musical structure, melodic.

Dinara Bulatova (St. Petersburg, Russia). ANCIENT TURKS AND THE FORMATION OF THE BOWED INSTRUMENTS’ CULTURE.

The article considers different versions of the bowed chordophones’ origin and the role which ancient Turks play in this process. The research is based on different sources as written documents, literary materials and archaeological sources among them. It also studies the issues of terminology.

Key words: bowed chordophones, ancient Turks, Kipchaks, Uighurs.

Victoria Yarmola (Rivne – Lviv, Ukraine). “KRUTAK” IN FOLK TRADITION FROM WESTERN POLISSIA: MATERIALS TO STUDY.

In the research the author highlights unknown source materials, which are mainly field recordings, and offers ideas regarding further studies of krutak – one of the few local instrumental dance genres from Western Polissia region. For the first time the two types of krutak are identified: those which have two or three beats in a measure. The materials presented require a thorough studying from ethnochoreological and ethnoorganological perspective in the future.

Key words: krutak, dance, folk tradition, Western Polissia, pryspivky (short folk songs).

Aitolkyn Toktagan (Astana, Kazakhstan). THE SECOND WORLD WAR IN THE CREATIVE WORK OF DINA NURPEISOVA.

The article deals with the kuys compositions performed by the outstanding Kazakh dombra player Dina Nurpeisova during the war period. It highlights previously unknown facts and materials.

Key words: traditional music, dombra, kuy, improvisation, homeland, art, Dina Nurpeisova, Kurmangazy, victory.

Bohdan Yaremko (Lviv – Kremenets, Ukraine). A MODERN VIEW OF MUSICAL ETHNOPELAGOGY.

On the basis of methodological approaches of Hnat Khotkevych and his ethnoorganological concept, as well as the author’s personal teaching, performing, transcription and scientific experience in the field of art and folk sopilka instruments and its repertoire, the article discusses issues regarding the implementation of playing the traditional folk instruments and the corresponding repertoire into curriculum of Ukrainian educational institutions with liberal arts degree programs.

Key words: ethnopedagogy, educational process, musical instruments, instrumental music, ethnoorganological conception, traditional performing, Hnat Khotkevych.

Nadiya Suprun-Yaremko (Lviv, Ukraine). PAVLO TYMOFIY – A TRADITIONAL HUTSUL VIOLINIST FROM POLIANYTSIA.

The article highlights the creative portrait of the folk violinist Pavlo Tymofiy (born 1956) who lives in Polyanitsya village of Yaremche district, Ivano-Frankivsk region. The article deals with the description of the village's origin, the process of the violinist's establishing, and his activity as a member of wedding ensemble. The research also studies the collaboration of P. Tymofiy and blind multi-instrumentalist Vasyl Ivasyshyn (born 1940). The older musician due to his age doesn't perform any more but transmits his experience to younger musician Pavlo Tymofiy, enriching his repertoire and mastery.

Key words: violinist, wedding ensembles, tradition, repertoire, music making, creative tandem.

Yarema Pavliy (Lviv, Ukraine). HUTSUL VIOLINIST IVAN SOKOLIUK – TRADITIONAL MUSIC'S EXPONENT FROM BRUSTURY (SHEPIT) VILLAGE (A CREATIVE PORTRAIT OF THE FOLK MUSICIAN).

In this article the author elucidates the establishing and performing activity of folk violinist Ivan Sokoliuk, one of the brightest exponents of modern authentic violin performing tradition from Hutsulshchyna region. The biography of the violinist and his family is presented in the context of his native music tradition from Kosmach and Shepit (Brustury). The article also discusses the individual performing style of the violinist.

Key words: Hutsul authentic violin music, Ivan Sokoliuk, wedding *kapela* (ensemble), music tradition from Kosmach and Shepit, "Hutsulka", "Bervinkova" tunes.

Rayisa Husak (Kyiv, Ukraine). INSTRUMENTAL ARCHAIC MUSIC OF UKRAINE IN MODERN WORLD. JAW HARP.

The article deals with studying *drymba* (a kind of jaw harp) which is one of the most significant Ukrainian archaic music's instrumental phenomenon. The author reviews the published sources dedicated to this instrument and highlights its archaeological discoveries from Eastern Ukraine. It also reveals some characteristics of *drymba*'s performing tradition and its functioning in modern world's conditions.

Key words: processes of globalization, Hutsulshchyna, instrumental archaic music, jaw harp, *drymba*, archaeological discoveries, modern transformations.

Vira Madiar-Novak (Uzhhorod, Ukraine). ENSEMBLE DRYMBA PERFORMING FROM DRAHOVO VILLAGE, KHUST DISTRICT IN TRANSCARPATHIA.

The article deals with two types of ensemble *drymba* performing in Eastern Verkhovyna dialect of Transcarpathia: 1) an ensemble unison (mostly performed by women); 2) a chamber version of "*troyista muzyka*" (performed only by men).

The research focuses on the second type of ensemble *drymba* performing as its less known version. The article reveals the specifics of this performance type, its functions and terminology as it is used in folk environment.

For the first time the ensemble of its extended form is so thoroughly presented in ethnomusicological studies. Up until now the ensemble's existence within Eastern Verkhovyna dialect of Transcarpathia has not been registered.

Key words: *drymba*, ensemble performing, Eastern Verkhovyna dialect, a chamber version of a folk music ensemble "*troyista muzyka*", extended form of the ensemble, repertoire.

C o n t e n t s

<i>Preface</i>	7
A Portrait of Bohdan Lukaniuk	
<i>Iryna Dovhaliuk, Yuriy Rybak.</i> Bohdan Lukaniuk: an Outstanding Researcher and Teacher	9
<i>Piotr Dahlig.</i> The Role of the Ukrainian Researches in Ethnomusicological Traditions. A Voice from Poland on the Occasion of Professor Bohdan Lukaniuk's Anniversary	29
<i>Alisa Timoshenko.</i> Ethnic Music and Composer: About Researches of Bohdan Lukaniuk	52
Current Issues of Modern Ethnomusicology	
<i>Izaly Zemtsovsky.</i> Stoyan Dzhudzhev, Rhythmic Protozoa and Ethnomusicological Myths	56
<i>Ihor Matsiyevsky.</i> The Reflection of the Universe in Music and Spatial Arts of the Nomadic Cultures	65
<i>Aleksandr Romodin.</i> The Establishment of Creative Personality in Traditional Culture	87
<i>Olha Kolomyyets.</i> The Main Methodological Questions of Ethnomusicology in Discourses of Modern American Ethnomusicologists (on the Basis of the Research Project Conducted at the University of Chicago Within the Fulbright Scholar Program, 2015-2016)	96
<i>Vira Osadcha.</i> The Song Tradition's Intonational Dynamic and Contemporary Forms Of Lyrical Songs' Functioning in Sloboda Ukraine	105
Genre and Areal-Typological Issues in the Study of Folk Songs	
<i>Larysa Lukashenko.</i> Traditional Song Culture of the Northern Pidliashshia (Podlasie): On Definition of "Borderland" and "Margin"	110
<i>Galina Tavlay.</i> About Musical-Typological Parallels in Ritual Wedding Songs of the Belarusian-Polish Borderland	123
<i>Galina Kutryiowa-Czubala.</i> Belarusian Songs of Advent: Areal Typological Features	160

<i>Oleh Smoliak</i> . Shchedrivka from Western Podilia: Modal and Scale Constructions	170
<i>Oleksandr Tereshchenko</i> . “Plowing” – an Old New Year (Ukrainian-Moldavian) Ritual from Naddnistrianshchyna. The Notes About Diachronism and Synchronism in Folklore and Synthetic Nature of Oral Traditional Culture	184
<i>Yevhen Yefremov</i> . Reaping-Lamentation Melody from Kyiv Polissia	217

Theoretical and Practical Aspects of the Ethno-organology

<i>Dinara Bulatova</i> . Ancient Turks and the Formation of the Bowed Instruments’ Culture	225
<i>Victoria Yarmola</i> . “Krutak” in Folk Tradition from Western Polissia: Materials to Study	231
<i>Aitolkyn Toktagan</i> . The Second World War in the Creative Work of Dina Nurpeisova	246
<i>Bohdan Yaremko</i> . A Modern View of Musical Ethnopedagogy	252

Folk Instrumental Performing from the Carpathians

<i>Nadiya Suprun-Yaremko</i> . Pavlo Tymofiy – a Traditional Hutsul Violinist from Polianytsia	260
<i>Yarema Pavliv</i> . Hutsul Violinist Ivan Sokoliuk – Traditional Music’s Exponent From Brustury (Shepit) Village (a Creative Portrait of the Folk Musician)	269
<i>Rayisa Husak</i> . Instrumental Archaic Music Of Ukraine In Modern World. Jaw Harp	281
<i>Vira Madiar-Novak</i> . Ensemble Drymba Performing from Drahovo Village, Khust District in Transcarpathia	294

<i>Works of Bohdan Lukaniuk</i>	304
<i>About the Authors</i>	318
<i>Summaries of the Articles</i>	321
<i>Contents</i>	327
<i>Conference program</i>	329

**X Конференція Дослідників Народної Музики Червононоруських
(Галицько-Володимирських) та Суміжних Земель
(Львів, 21–23 квітня 2017)**

ПРОГРАМА

П'ятниця, 21 квітня

9:30 – Реєстрація учасників **Конференції**

Урочистості

10:30 – ОФІЦІЙНЕ ВІДКРИТТЯ **Конференції**

– Вітальні слова Ювілярові

Ранкове засідання

ДОПОВІДІ (30 хв.)¹

Голова – **Ірина ДОВГАЛЮК** (iradovhalyuk@gmail.com)

11:00 – Збір учасників: організаційні питання, інформація

11:15 – **Ірина Довгалюк** (iradovhalyuk@gmail.com), **Юрій Рибак**

(yuriy_rybak@ukr.net)

Богдан Луканюк: організатор науки, педагог, учений

11:45 – **Аліса Тимошенко** (alisa2507@yandex.ru)

Этническая музыка и композитор: об исканиях

Богдана Луканюка

12:15 – **Christian Diemer** (christian.diemer@hfm.uni-weimar.de)

Borderlands. Representations of Traditional Identities in Contemporary Ukrainian Musical Artefacts. Perspectives Towards a Dynamic Ethnomusicological Approach

12:45 – **Ігор Мацієвський** (ihormcw@mail.ru)

Відображення світобудови в музиці та просторовому мистецтві номадичних культур

13:15 – **Ольга Коломиць** (okolom@gmail.com)

Основне коло методологічних питань етномузичних студій у дискурсах американських етномузикологів сучасності (за результатами дослідження 2015–2016 рр. у Чиказькому університеті в рамках наукової програми імені Фулбрайта)

13:45 – **Велика перерва**

¹ Регламент доповідей: 20 хвилин – виступ, 10 хв. – обговорення.

Денне засідання
ВІЛЬНИЙ КРУГЛИЙ СТІЛ

Голова – **Юрій РИБАК** (yuriy_rybak@ukr.net)

15:15 – Збір учасників: організаційні питання, інформація

15:30 – **Повідомлення (20 хв.)²:**

- (1) **Римантас Слюжінскас** (r.sliuzinskas@gmail.com)
К постановке вопроса о классификации мелодий литовских (дзукийских) колядок методом слогоритмической типологии
- (2) **Євген Єфремов** (evg-50@ukr.net)
Наспів „жниво-голосіння” на Київському Поліссі
- (3) **Ірина Клименко** (klymenko_iryana@ukr.net)
Географічні загадки силаборитмічного варіювання на слов’яно-балтському просторі або Пригоди 5-складника в межах обрядових формул <553> і <557>
- (4) **Маргарита Скаженик** (kiev.maestro@gmail.com)
Тембрально-фактурні різновиди ранньотрадиційних наспівів середнього та нижнього Поросся
- (5) **Ярема Павлів** (yarkomuzyka@ukr.net)
Гуцульський скрипаль Іван Соколюк – репрезентант традиційної музики села Брустури (творчий портрет народного музиканта)
- (6) **Айтолкын Токтаган** (aitolkyn_toktagan@mail.ru)
Вторая мировая война в творчестве Дины Нурпеисовой

17:30 – **Мала перерва**

17:45 – **Презентації.** Неформальна зустріч учасників **Конференції**

Субота, 22 квітня

Ранкове засідання

ДОПОВІДІ (30 хв.)

Голова – **Василь КОВАЛЬ** (pndlme@ukr.net)

10:00 – **Лариса Лукашенко** (larysa.lukashenko@gmail.com)

Традиційна пісенна культура Північного Підляшшя: до дефініції понять „пограниччя”, „маргіналія”

10:30 – **Галіна Кутырова-Чубаля** (galkut1003@gmail.com)

Папрыпяцце – зона ўзаемадзеяння антыподаў песенных форм-канцэптаў: сіметрыя і тыраднасьць

11:00 – **Олег Смоляк** (smolyak.te@gmail.com)

Ладозвукорядні модуси в щедрівках Західного Поділля

11:30 – **Олександр Терещенко** (pan.terrrr@gmail.com)

Надністрянський (українсько-молдавський) новорічний обряд „оранки”. Нотатки про діахронне й синхронне у фольклорі та синтетичну природу усної традиційної культури

12:00 – **Мала перерва**

² Регламент повідомлень: 15 хвилин – виступ, 5 хв. – обговорення.

- 12:15 – **Галина Тавлай** (instrum_conf@mail.ru)
О музыкально-типологических параллелях в свадебной обрядовой песенности белорусско-польского пограничья
- 12:45 – **Віра Осадча** (vira.osadcha@gmail.com)
Інтонаційна активність пісенної традиції і сучасні форми побутування слобожанської лірики
- 13:15 – **Александр Ромодін** (a_romodin@mail.ru)
Становление творческой личности в традиционной культуре
- 13:45 – **Велика перерва**

Денне засідання

ДОПОВІДІ (30 хв.)

- Голова – **Вікторія ЯРМОЛА** (vita_jarmola@ukr.net)
- 15:15 – **Вікторія Ярмола** (vita_jarmola@ukr.net)
Крутак у західнополіській фольклорній традиції: матеріали до вивчення
- 15:45 – **Надія Супрун-Яремко** (esperance.supr@mail.ru)
Полянський скрипаль Павло Тимóфій – носій гуцульської скрипкової традиції
- 16:15 – **Богдан Яремко** (bo_yar@voliacable.com)
Сучасне бачення проблем музичної етнопедогогіки
- 16:45 – **Мала перерва**
- 17:00 – **Райса Гусак** (rayisagus@ukr.net)
Музично-інструментальна архаїка в сучасній культурі України. Варган
- 17:30 – **Віра Мадяр-Новак** (madyarnovak@ukr.net)
Ансамблеве музикування на дрімбах у селі Драгово Хустського району
- 18:00 – Підсумки **Десятої Конференції Дослідників Народної Музики Червононоруських (Галицько-Володимирських) та Буміжних Земель (Львів, 2017)**
– Перспективи етномузикознавчих конференцій в Україні

Неділя, 23 квітня

- Львівська обласна філармонія (камерна сцена), вул. Чайковського, 7*
- 15:00, 18:00 – **Фольклорний концерт** „Гуцульські трієсті музики” за участю космацької капели у складі: Петра Мохначука (сопілка), Василя Книшука (скрипка), Михайла Дзвінчука (цимбали), Василя Рижука (дримба, бубон).
Модератор проекту та ведучий концерту – **Ярема Павлів** (yarkomuzyka@ukr.net)

* * *

Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології (кімн. 53)
вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів-5
моб. тел. +38 0 50 610 34 25 (голова), +38 096 276 99 87 (заступник голови)
+38 068 484 20 83 (секретар)

e-пошта: cimp-10@ukr.net & pndlme@ukr.net.

З матеріалами СІМР-10 можна ознайомитися на веб-сторінці:

<http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedra-muzychnoji-folklorystyky-etnomuzykolohiji/x-konferentsiya-doslidnykiv-narodnoji-muzyky/>

Наукове видання

**ДЕСЯТА КОНФЕРЕНЦІЯ ДОСЛІДНИКІВ НАРОДНОЇ
МУЗИКИ ЧЕРВОНОРУСЬКИХ (ГАЛИЦЬКО-
ВОЛОДИМИРСЬКИХ) ТА СУМІЖНИХ ЗЕМЕЛЬ
(ЛЬВІВ, 21-23 КВІТНЯ 2017 РОКУ)**

Статті і матеріали

Редактор-упорядник – Юрій Рибак
Комп'ютерна верстка – Юрій Рибак

Мовна редакція – Надія Пастух, Ольга Харчишин
Англійський текст – Ольга Коломиєць

Адреса:

Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка
вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів,
тел.: +380 32 235 84 78
e-mail: pndlme@ukr.net

*

cimp-10@ukr.net

[http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedra-muzychnoji-folklorystyky-
etnomuzykoloheji/x-konferentsiya-doslidnykiv-narodnoji-muzyky/](http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedra-muzychnoji-folklorystyky-etnomuzykoloheji/x-konferentsiya-doslidnykiv-narodnoji-muzyky/)

Здано до друку 31.03.2017. Підписано до друку 03.04.2017.
Гарнітура Times New Roman. Формат 84x108¹/₁₂.
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 17,5.
Наклад 100 примірників.

