

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Кафедра музичної фольклористики
Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології



ВОСЬМА КОНФЕРЕНЦІЯ МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ НАРОДНОЇ МУЗИКИ

(6 грудня 2025 року, м. Львів)

М а т е р і а л и

Львів – 2025

ББК 784.4 (Укр)

В 76

*Ухвалено до друку Кафедрою музичної фольклористики та ПНДЛМЕ
ЛНМА імені М. В. Лисенка 12 грудня 2025 року, протокол № 12*

Восьма конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 6 грудня 2025 року): матеріали / редактор-упорядник Вікторія Ярмола. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; кафедра музичної фольклористики; Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. Львів, 2025. 108 с.

До збірки вміщено матеріали доповідей студентів музичних училищ і ЗВО – учасників Восьмої конференції молодих дослідників народної музики. Тематика висвітлює широке коло питань з історії і теорії музичної фольклористики та фольклоризму.

Видання адресоване як молодим, так і фаховим етномузикологам, а також всім шанувальникам народної музики.

Редактор-упорядник:
Вікторія Ярмола

Редколегія:
професор **Ігор Пилатюк** (голова),
професор **Віктор Камінський**,
професор **Ірина Довгалюк**
доцент **Юрій Рибак**,
доцент **Ліна Добрянська**,
доцент **Лариса Лукашенко**

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2025

© Кафедра музичної фольклористики, 2025

© Проблемна науково-дослідна лабораторія
музичної етнології, 2025

ЗМІСТ

Олена Пилип

Еволюція традицій різдвяних колядувань на Мараморощині5

Єлизавета Матковська

Повтор як композиційний засіб в гаївках
межиріччя Вовка і Рова.....8

Ірина Гнатюк

Обряд «Водіння Куста» на Поліссі: символізм
культу предків та шляхи збереження традиції17

Діана Кушнір

Особливості побутування пісень-віватів на Волочищині21

Євгенія Кромпотич

Традиції вигону худоби на полонинах Рахівської
Гуцульщини: музичний та етнографічний аспекти.....28

Володимир Нямищук

Відмінності у прийомах гри на шундівських
і бойківських цимбалах.....35

Євген Танковський

Труба в традиційних інструментальних ансамблях:
духова капела м. Бобринець Кіровоградської області38

Надія Савкова

Елементи фольклору в сучасних піснях: етнорок44

Анджела Дмитерко

Музичний фольклор у сучасному культурному просторі:
шлях від традиції до тренду47

Ельвіра Грушко

Пісні з голосу Євгенії Лободи (на матеріалах
фольклористичної експедиції у село Лозове
Могилів-Подільського району Вінницької області)51

Катерина Рожак

Пісні з голосу Марії Павлечко (на матеріалах фольклористичної експедиції у село Орявчик Стрийського району Львівської області)54

Єлизавета Старчак

Пісні з голосу Наталії Старчак (на матеріалах фольклористичної експедиції у село Потелич Львівської області)58

Євген Саджениця

Народнопісенна традиція села Звертів Львівської області62

Софія Тернова

Дмитро Томишин – репрезентант мармороської скрипкової традиції65

Лілія Ганушевська

Перші наукові студії Філярета Колесси71

Дарина Шумлянська

Фольклористичний доробок Миколи Закревського81

Софія Мамчур

Пісенні матеріали села Борщівка на Лановеччині у діахронному зрізі: доробок Назара Димнича та сучасні записи90

Вікторія Мот

Народномузичні матеріали села Лагодів на Львівщині в архіві Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології ЛНМА імені М. В. Лисенка95

Ольга Мічуда

Фольклорні матеріали Середньої Волині в давніх друкованих джерелах 102

Олена Пилип

*студентка III курсу
відділу «Теорія музики»
Ужгородського музичного фахового
коледжу імені Д. Є. Задора
(науковий керівник –
Вікторія Кумгир-Новак)*



ЕВОЛЮЦІЯ ТРАДИЦІЙ РІЗДВЯНИХ КОЛЯДУВАНЬ НА МАРАМОРОЩИНІ

Традиції різдвяного колядування на Мараморощині становлять один із найрепрезентативніших пластів локальної нематеріальної культури, у якому поєднано елементи архаїчного дохристиянського обрядового циклу з нашаруваннями християнського періоду. Упродовж XX–XXI століть саме цей регіон демонструє парадоксальну єдність збереження і трансформації традицій. Зіставлення матеріалів Михайла Роцхнівського 30-х років XX століття з експедиційними відеозаписами 2002-2003-х років та обліковими описами нематеріальної спадщини 2025 року дозволяє простежити динаміку змін у структурі, функціях і виконавських особливостях марамороського різдвяного колядування. Географія матеріалів – присілок Вишоватий с. Нересниці Тячівського району та с. Довге Хустського району Закарпатської області.

У статті «Музика і спів у присілку Вишоватім в Мараморощі» Роцхнівський описує підготовку до колядувань та особливості різдвяного співу. За місяць до Різдва розпочиналися так звані проби, де чоловік старшого віку при допомозі скрипаля, а часом сопілکارя розучував з хлопцями мелодії та слова колядок. Етнографіста вразила особлива манера виконання: «Постають довкола стола, зіпруться ліктями, посихляють голови та розпочнуть із «же», тобто останнього складу рефрену: «Ой, дай, Бо-же» [... виникала] особлива манера співати в тіснім колі звуком у стіл або ліпше сказати, занурений у себе унісон. Такого співу ще не доводилося мені коли-небудь чути: то не був їхній церковний спів, ані спів із вулиці, хати, – то була [...] побожна містерія, приглушений гімн на честь забутого Бога» [1, с. 246–247].

Через сім десятиліть, згідно експедиційних матеріалів В. Мадяр-Новак, 2003 року у присілку Вишоватім колядний комплекс зазнав певної трансформації: збереглися колядки-жекани у супроводі гуслів; манера співу з опущеними головами перенеслася на виконання різдвяних коляд іншої групи колядників, яку називають «білі» через біле вбрання; є декілька колядницьких груп: «звіздарі», «білі», «діди» та «колядники з гуслями».

В 2003 році це була «жива» народна традиція – колядників з нетерпінням чекали, до їхнього приходу готувалися і накривали стіл. Колядники з гуслями приходили лише в ті хати, де були дівчата, щоб потанцювати з ними. По завершенню колядування дівчата приєднувалися до колядників. Діди (в розумінні дідьків) приходили до хлопців помірятися силами. Діди були в вивернутому кожусі з маскою на голові. Маска була пришита до коміру, двома руками трималася борода. Завданням хлопців було відкрити обличчя, що моментально перетворювало цих персонажів зі злих на добрих. Дідів зазвичай в дім не пускали, бо вони робили «бїду», а саме перевертали стільці, вивертали кишені, обцілювали дівчат і т.д. А от «білі» заходили в кожену хату. Їх обдаровували грошима.

Сучасна традиція Довжанського бетлегему (назва бетлегем – спотворена від Віфлеєм, поширена на Закарпатті) демонструє контамінацію (об'єднання) сценаріїв колядування трьох колядницьких груп Вишоватого: «білих», «дідів» і до них додається гра «4 пастирі».

Отже, можна простежити еволюціонування колядництва на Мараморщині. Якщо в 1930-х роках М. Роццахівський описував особливу манеру співу колядок, де виконавці сідали за стіл і опускали голову, то в 2003 роках під час експедиції В. Мадяр-Новак було зафіксовано трансформацію збереженої традиції: манера співу була така ж сама, проте виконавці, виконуючи церковні коляди вже не сідали за стіл, і голови опускали лише кілька колядників. В 2025 році, завдяки матеріалам відеозапису Довжанського бетлегему, можна побачити збереження виконавської манери (проте лише в «білих»), водночас опускання голови вже відсутнє. Таким чином, можна простежити трансформацію виконання колядок в коляди, проте зі збереженням особливої манери.

Список використаних джерел

Менчук Н. (2025). *Облікова картка елемента нематеріальної культурної спадщини. Традиція колядування у селищі Довге* (на правах рукопису).

Роцахівський, М. (2019). Музика й спів у присілку Вишоватім в Мараморощі. *Антологія наукової думки про народну музику Закарпаття*. Том 1. С. 226–257. Мукачево.

Єлизавета Матковська

*студентка II курсу
кафедри музичної фольклористики
Львівської національної музичної
академії імені Миколи Лисенка
(науковий керівник –
Лариса Лукашенко,
кандидат мистецтвознавства,
доцент КМФ)*



ПОВТОР ЯК КОМПОЗИЦІЙНИЙ ЗАСІБ В ГАЇВКАХ МЕЖИРІЧЧЯ ВОВКА І РОВА

Тема типології весняної обрядовості є досить складною, тому відкрита для подальших досліджень, оскільки до сьогодні немає загальноприйнятого підходу до аналізу та систематизації гаївкових мелодій. Мене це питання зацікавило, оскільки в процесі роботи над музичним матеріалом Середнього Поділля я виявила велику композиційну, ритмічну, мелічну та семантичну різноманітність в гаївках цього терену. Особливу увагу привернула велика кількість семантичних та мелотематичних повторів, що відіграють важливу роль у формотворчому процесі. Отож я вирішила детальніше вивчити ці явища.

Моя презентація присвячена різного роду повторам в гаївках низки населених пунктів, що знаходяться недалеко від Деражні. Матеріалами дослідження є, насамперед, записи Світлани Цимбалюк (збирацькій діяльності якої була присвячена моя доповідь на минулій Конференції [Матковська 2024]), а також власні записи із території між річками Вовк та Рів – це села навколо моєї основної фольклорної бази, що знаходиться в Шарках. Річка Вовк протікає в самій Деражні, а Рів – на півдні від сіл Пилипи та Волоське, таким чином окреслюючи два кордони цього локусу – північний та південний.

Дослідженням весняної обрядовості на Середньому Поділлі детально займалися відомі науковці: доктор мистецтвознавства Олег Смоляк [2001; 2004; 2011], кандидатка мистецтвознавства Олена Дудар [2007], Людмила Алієва [2017] та інші дослідники. В якості

методологічного підґрунтя було використано монографічну збірку Луканюка-Возняк [2015].

В ході роботи було виявлено багато цікавих структурних та композиційних особливостей, окрім того, територія межиріччя Вовка та Рова є недослідженим тереном, що складає актуальність та новизну пропонованої розвідки.

Оскільки весняна обрядовість на обраній території раніше була дуже розвинена, то до сьогодні в пам'яті респондентів в порівнянні з іншими календарними циклами збережено достатньо багато гаївок. В результаті аналізу було налічено 28 гаївкових наспівів, а саме: 19 зразків із села Коржівці, 4 з села Пилипи, 4 з села Яснозір'я та 1 з села Волоське. Деякі твори повторювалися.

Ці гаївки складають 18 окремих мелотипів, більшість із яких мають двійкову будову, лише один мелотип є трійковим. Представлені такі композиційні будови, як велика кільцева форма; мала кільцева форма; деякі форми, які на перший погляд видаються строфічними, теж мають ознаки кільцевої будови: тобто, зовні вони виглядають як строфічні, однак, внутрішня композиційна логіка така, як у кільцевих побудов, тому їх умовно можна назвати квазістрофічними, решта пісень – строфічна форма.

Домінуюче значення у композиції більшості мелотипів, мають семантичні та мелотематичні повтори.

Аналізуючи семантичні повтори, було виокремлено такі групи гаївок:

1. Гаївки з міжстрофовими повторами;
2. Гаївки з середстрофовими повторами;
3. Гаївки в яких семантичні повтори відсутні.

Крім цих трьох груп в окремих гаївках було знайдено кількаміжстрофовий повтор, аналогічний до форми «кліше» та конкатенуючий повтор, що пов'язує сусідні строфи.

Гаївки з міжстрофовими повторами

Розглянемо детальніше роль та розташування повторів. Перший випадок – це коли повтор займає *цілий рядок* та обрамлений основним текстом («Ой кудряве», див. табл. 1). Другий – коли повтор займає місце після основного тексту в кожній строфі. Це класичний пісенний «приспів», що підсумовує всю строфу та органічно відділяє її від наступної.

Інший різновид міжстрофових повторів – рефрени – це менші утворення, що є частиною рядка та складають одну або кілька силабічних груп. Вони зазвичай являють собою *фразу або слово*, що

ідентично повторюються («Ой як я по садочку ходжу» (нот. прикл. 1), «Питалася мати дочки») або складаються із кількох фраз («Ой дивно нам, дивно», «Чому, Галю, не гуляєш»).

Окрім семантичної складової, також варто звернути увагу на мелоритмічний аспект. Три гаївки належать до одного мелотипу, в той час як словесні повтори зустрічаються в різних місцях («Через наше село» (нот. прикл. 2), «Ой дивно нам, дивно», «Чому, Галю, не гуляєш»). Наступний найрозповсюдженіший випадок, коли другий рядок повторює мелодію першого, однак текст інший. Третій прийом – коли повторюється лише мелодична фраза, найчастіше вона прив'язана до фрази або слова в самому тексті («Хто видав, хто слухав»). Інші гаївки мають повтори, що не пов'язані з мелодією.

Гаївки з середстрофовими повторами

Ідентично до гаївок з міжстрофовими повторами, у гаївках що мають середстрофовий повтор, можуть дублюватися цілі рядки або їх частини (див. табл. 2). Також у таблиці 2 представлені по три зразки двох видів середстрофових повторів: коли повтор є цілим рядком та коли він є половиною рядка. У випадках коли повторюється половина рядка, дублюється також й мелодія, розширюючи побудову.

Цікавим є випадок коли друга фраза повторена в двічі збільшеному ритмічному викладі без зміни мелотематичної лінії та виконує роль кінцівки в неповній кільцевій формі («Ой є в саду» (нот. прик. 3). Можливо цей прийом, що подовжує композицію, використовується з метою втілення необхідних рухів. Климент Квітка зазначав, що форма із двічі збільшеними ритмічними побудовами була найбільше розповсюджена в Моравії та поширилася далі до української та польської територій, поступово розчиняючись в інших слов'янських народах¹ [Квітка 1923, с. 16–18].

Також варто зазначити, що серед записаних гаївок дві мають в основі ритмотип «Просо» (1111|211|112||) («[Родивсь горошок]», «Та й поїхав бахур»). Незважаючи на те, що це одна ритмічна модель, словесна цезура у цих наспівах різна (22224|211|224|| та 2222||422|224:|| відповідно). Якщо друга ритмосхема – це класична форма, то в першій текстова цезура співпадає із ритмічною утворюючи ймовірно первісну симетричну композицію – по 5 часток у кожному рядку.

Гаївки з конкатенуючим повтором

¹ Важливо зауважити, що термін «повтор» не є коректним стосовно ритмічного аспекту, тож К. Квітка застосовує термін «подвоювання». Звідси можна припустити, що двічі розширення має спільну природу з повтором, оскільки має таку саму функцію що збільшує тривалість композиції.

Ця група гаївок не є виокремлена в таблицю, оскільки вона не настільки чисельна як попередня, утім не менш важлива. В цих гаївка початок фрази є кінцем попередньої, таким чином з'єднуючи ланцюжком всі строфи («На церквоньці хрест», «Хожу-брожу по діброві», (нот. прикл. 4). Такий повтор спостерігається в більшості, однак не у всіх строфах, що свідчить про деструктивні зміни в будові тексту.

Обидві зазначені гаївки мають спільні риси в композиційному плані – вони прямо або опосередковано відносяться до структур великої кільцевої форми. Відповідно можна підсумувати, що конкатенуючий повтор слугує зачином, після якого йде хід та кінцівка. Незважаючи на таку їхню схожість в цьому параметрі, мелотематичні фрази та їх повтори розташовані по-різному в обидвох зразках.

Гаївки великої кільцевої форми

Серед всіх зразків знайшлося лише 3 гаївки та 2 мелотипи із цією формою. Гаївка «А вже весна йде» складається із зачину, що повторюється двічі, трьох проведень ходу, що контрастують попередній частині та кінцівки, схожої за мелоритмічною будовою до зачину. (див табл. 3). Два інших твори – це варіанти гаївки «Коло церкви хрест», що є майже ідентичними між собою. Цікавим в цій групі є те, що мелотематична будова майже ідентично співпадає з семантичною. Тому можна припустити, що ці гаївки мають найдавніше коріння і найкраще відображають колишню традицію.

Гаївки без семантичних повторів

Сім гаївок ввійшли до групи без текстових повторів. Вони є майже всі дворядкові, тільки одна – трирядкова, хоча в ній мелодія другого рядка є майже ідентичною до першого («Де криниця там вода», див. табл. 4). Крім того, ця гаївка має двічі розширену ритмічну формулу останнього рядка, про що йшлося вище¹. Мелодія в таких дворядкових гаївках часто повторюється (мелотематична будова АА). Також в цій групі є один ямбічний зразок, а саме «Скакали дикі кози» (нот. прикл. 5), що є досить рідкісним для цього регіону.

Висновок

На кінець проведеного дослідження було підраховано статистику повторів у відсотковому відношенні. Отож серед всього опрацьованого матеріалу виявилось найбільше гаївок із рефреном, сумарно 11 зразків – **39,29%**, наступні за чисельністю дві групи – з середстрофовими повторами та без повторів: по 7 зразків що складає по **25%**. Найменш

¹ Точні повтори тексту та мелодії не вважалися за додатковий рядок.

чисельною групою виявилася група з кільцевою формою – 3 зразки та **10,71%**.

Підсумовуючи результати аналізу, слід зазначити велику кількість та відповідно вагому роль рефренів¹, з допомогою яких у різних комбінаціях з коротких фраз та мікроформ витворюється композиція подібна до строфічної (квазістрофічна); в цих процесах також велике значення мають й середстрофові повтори що теж розширюють та урізноманітнюють композиції. В цілому спостерігається наступна закономірність: а) семантичні повтори, утворюють квазістрофічну форму (таблиці 1, 2); б) там, де їх немає – нормативна строфічна композиція (таблиця 4).

Також можна припустити, що велика кількість композиційних різноманітностей в гаївках насамперед зумовлена тим що ці форми є танцювальні, тобто вимагають втілення певного драматичного (рухового) сюжету, що спричинює повтори, насамперед ті у яких співпадають мелотематичний та семантичний аспекти – вони дублювалися для втілення необхідних рухів (зі всього матеріалу лише у 6 гаївках мелотематичні та семантичні повтори співпадали, це **21,5%** від всього обсягу). Коли мелотематичні побудови не співпадають з текстовими повторами, а саме однаковий текст повторюється із різною мелодією, то це може свідчити про поєднання чужих мелоритмічних та поетичних структур, де поетичний текст був коротшим, відповідно його повністю або частково дублювали, щоб він відповідав мелодії. Суттєвим чинником неалгоритмічності композиційних структур є також й процес розпаду та руйнування форм, про що говорив Володимир Гнатюк ще на початку ХХ століття [Гнатюк 1909, с. 11].

На завершення потрібно підкреслити, що гаївки – це особливий співно-танцювальний жанр, дослідження якого вимагає специфічної методики. Тому хочеться висловити сподівання, що застосований у цій розвідці підхід до вивчення гаївкових форм буде виправданим та результативним у застосуванні до більшої кількості матеріалу, що дозволить краще зрозуміти засоби та внутрішню логіку будови творів цього жанру.

¹ Окремо потрібно мати на увазі й очевидно домінуючу роль цих семантичних одиниць в далекому минулому, багаторазове повторення яких магічну, закливальну функцію.

Список використаних джерел

- Алієва, Л. (2017). Фольклорні записи з Хмельниччини у фондах місцевих установ та збирачів (кінець ХХ – початок ХХІ століття). *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. Випуск 66: Українська фольклористика. С. 256–264. Львів.
- Возняк, О. – Луканюк, Б. (2015). *Гаївки. Спроба генотипної класифікації*. 154 с. Львів.
- Гнатюк, В. (1909). *Гаївки. Матеріали до української етнології*. Том 12. З друк. НТШ. 267 с. Львів.
- Дудар, О. (2007). *Музичний фольклор Хмельницького Поділля (етномузикологічний та етносоціологічний аспекти дослідження)*: дис... канд. мистецтвознав. 268 с.
- Квітка, К. (1923). Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами. *Музика*. Вип. № 2. С. 16–18. Київ.
- Матковська, Є. (2024). Фольклористична збиральна діяльність Світлани Цимбалюк. *Сьома конференція молодих дослідників народної музики. Матеріали*. С. 53–59. Львів.
- Смоляк, О. (2001). *Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури*: Монографія. Частина 1. 290 с. Тернопіль.
- Смоляк, О. (2004). *Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури*: Монографія. Ч. 2. 392 с. Тернопіль.
- Смоляк, О. (2011). *Музичний фольклор Тернопільщини*. 140 с. Тернопіль.

Додатки

Таблиця 1. Гаївки з міжстрофовими повторами

інципіт	ритмічна структура вірша	ритмічна структура мелодії	модельована структура вірша	модельована структура мелодії	семантична структура	мелотематична структура
Ой кудрявче	43;6;43	2244 224 111122 2222 224			АРА	АВА1
Чого жучко догрався	44(2);4(2)	:1111 1111 :-2114:	43(2)	2222: :-224:	АБРР	ААВС
[Братчок] Іде сіно косити	55;77	11112: :-1112112			АР	АВ
У нашому селі, Через наше село, Ой дивно нам дивно	66;446	111122 111122 1111 1111 111122	44(2)	2222 2222:	АР	А;bbc
Хожу-брожу по діброві	4;44;4	2224 1111 1111 2114			а...;аб;Р	а...;bc;D
Хто видав хто слихав	33;433. 433(2)	112; 12 1111;112; 12: . :-111;112;112:	4;6. 6	2222 22;2222	РС. атт;буу	аabc. aabdc
Питалася мати дочки	44(2);33;63	1111 1111: 211;112 1/21/21/21/211;112	44(2);33;43	1111 1111: 211;112 1111 112	Аб;рр;ст	ААВС
Ой як я по садочку ходжу	36(2)	224 112224 224 111122			ра;ра	АВ
Чому Галю не гуляеш	444;444	1124 1124 4112 1122 1122 2114			абр;врс	А;bbc

Таблиця 2. Гаївки з середстрофовими повторами

інципіт	ритмічна структура вірша	ритмічна структура мелодії	модельована структура вірша	модельована структура мелодії	семантична структура	мелотематична структура
Ой є в саду, Де криниця, там вода	43(2);43	1111;112: 2222;224	4(2);43	2222: 2222;224	АББ	АВВ1
Зелені огірочки, А в нашого жученяти	44(2);4(2)	:-1111 1111: :-2114:	4(2);3(2)	2222: :-224:	АБВВ	ААВВ1
[Родивсь горошок]	5;33	22224 211;224	5;5	22224 22;224	А;бб	А;bb
Та й поїхав бахур	6;33(2)	111122 422;224	4;33(2)	2222 422;224	А;бб	А;bc
Ой ти кізле	4;44;6	2222 1111;1111 111122			А;бб;В	А;bb;С

Таблиця 3. Гаївки кільцевої форми

інципіт	ритмічна структура вірша	ритмічна структура мелодії	модельована структура вірша	модельована структура мелодії	семантична структура	мелотематична структура
А вже весна йде (мак)	5(2);44(n);4(2)	:-11112: :-1111;1111: :-2112:			АА;рс(п);ТТ	АА;bbb;CD
Коло церкви хрест, хрест, На церковніці хрест, хрест	6(2-3);43;6	111122: 1111;122 11122	4(2-3);4(2)	2222: :-2222:	АБ	ААВС

Таблиця 4. Гаївки без семантичних повторів

інципіт	ритмічна структура вірша	ритмічна структура мелодії	модельована структура вірша	модельована структура мелодії	семантична структура	мелотематична структура
Ой травка-муравка, Ми кривого танця	44(2)	:1111 2222:	6(2)	222222:	АБ(Б)	АА1, АБ
Воротар, Воротайчику	35;6	114 11222 222244	66	242222 222244		АА1
Скакали дикі кози	я7(2)	1111212 1111212				АА1

Нотний приклад 1. «Ой як я по садочку ходжу»

♩ = 72 Коржівці ν

1. Ой, як я по са_ доч_ ку ход_ жу,

ой, як я по са_ доч_ ку ход_ [жу].

Нотний приклад 2. «Через наше село»

Коржівці (V)

$\text{♩} = 96$

2. А з то го де рев ця кла дя на дзві ни ця,
ой де ре во, ой де ре во зі ля зе ле нень [ке].

Detailed description: This musical example is in 4/4 time with a tempo of 96. It features a melody in G major. The first line of music is followed by the lyrics '2. А з то го де рев ця кла дя на дзві ни ця,'. The second line continues with 'ой де ре во, ой де ре во зі ля зе ле нень [ке].'. There is a fermata over the final note of the second line.

Нотний приклад 3. «Ой є в саду»

Яснозір'я

$\text{♩} = 96$

1. Ой, є в са ду, є в са ду, гра ють хлоп ці на ду ду,
гра ють хлоп ці на ду ду.

Detailed description: This musical example is in 4/4 time with a tempo of 96. It features a melody in G major. The first line of music is followed by the lyrics '1. Ой, є в са ду, є в са ду, гра ють хлоп ці на ду ду,'. The second line continues with 'гра ють хлоп ці на ду ду.' and includes a fermata over the final note.

Нотний приклад 4. «Хожу-брожу по діброві»

Коржівці

$\text{♩} = 84$ $\text{♩} = 108$

3. Щеп лю, лом лю, щеп лю, лом лю ній цві ток,
душ ко мо я.

Detailed description: This musical example is in 4/4 time. It starts with a tempo of 84 and changes to 108. The first line of music is followed by the lyrics '3. Щеп лю, лом лю, щеп лю, лом лю ній цві ток,'. The second line continues with 'душ ко мо я.' and includes a fermata over the final note.

Нотний приклад 5. «Скакали дикі кози»

Яснозір'я

$\text{♩} = 112$

1. Ска ка ли ди кі ко зи че рез по по ві ло зи.

Detailed description: This musical example is in 9/8 time with a tempo of 112. It features a melody in G major. The first line of music is followed by the lyrics '1. Ска ка ли ди кі ко зи че рез по по ві ло зи.'.

Ірина Гнатюк

*студентка III курсу
відділення «Музичне мистецтво»
Чортківського гуманітарно
педагогічного фахового
коледжу ім. О.Барвінського
(науковий керівник –
Володимир Корчак, викладач)*



ОБРЯД «ВОДІННЯ КУСТА» НА ПОЛІССІ: СИМВОЛІЗМ КУЛЬТУ ПРЕДКІВ ТА ШЛЯХИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЇ

Серед різноманітності фольклорної спадщини українського народу варто відзначити ті архаїчні елементи, які не втрачають глибинного зв'язку людини з культом предків, природою та тими сферами буття, які ще не піддалися глобалізації. Обрядова культура українців – це унікальне явище і водночас надбання, яке не має аналогів серед світових культурних процесів.

Усвідомлення власної сутності через повернення до традицій предків – це важливе завдання, яке стоїть сьогодні перед поколінням українців, які в силу різних причин, стали відірваними від кореня власної ідентичності. Дослідник О. Потебня вважає, що коріння обрядової культури українців сягає доби первісного ладу, Саме в цей період закладаються основи співжиття людей, ідентифікація природних явищ, формується культ вірувань наших предків.

Олекса Воропай у передмові до етнографічного нарису зазначає «Кожна нація, кожен народ, навіть кожна соціальна група має свої звичаї, що виробилися протягом багатьох століть і освячені віками. Але звичаї – це не відокремлене явище в житті народу, це – втілені в рухи і дію світовідчуття, світосприйняття та взаємини між окремим людьми. А ці взаємини і світовідчуття безпосередньо впливають на духовну культуру народу, що в свою чергу впливає на постання народної творчості» [Воропай 2004, с. 11].

В етнографічній спадщині українського народу є багато звичаїв і обрядів, які вражають своїм первісним змістом і глибиною ідеї. Серед

таких обрядів – традиція «Водіння Куста» на українському Поліссі. Цей давній звичай є одним із найархаїчніших елементів традиційної календарної культури українців, який демонструє унікальне поєднання культу предків, уявлення про природні стихії та їх могутню силу. Ареал поширення обряду – українська частина Полісся – унікальна територія сучасної України, яка багата своїми віруваннями, традиціями та обрядами. Великі лісові масиви, густа рослинність та кліматичні умови створили унікальну територію. Майже кожне село цього регіону славиться багатими традиціями музичного фольклору, які потребують вивчення і систематизації.

Традиція «Водіння Куста» на українському Поліссі сягає тих давніх часів, коли вшанування культу предків було дуже важливою сферою життя людини. Дохристиянські вірування мали сильний ментальний зв'язок з природою, стихіями і кліматичними явищами, які в ті давні часи людина не могла пояснити. Обряд «Водіння Куста» має безпосередній зв'язок з традиціями колядування в зимовий період та весняного танцювання. Як зазначає Ірина Клименко, інколи обряд «Водіння Куста» ще називають літнім колядуванням. Зміст цього обряду полягає в тому, що вбрана в гілля та листа дерев дівчина у супроводі гурту жінок та молодих дівчат обходить помешкання з метою величання членів родини. Символічно, що в цьому обряді традиційно беруть участь тільки дівчата та жінки. Така матріархальна традиція пов'язана з вшануванням культу роду. Як вважає Олексій Нагорнюк це пов'язано з тим, що дівчина, яка виходить заміж переходить з одного роду в інший, таким чином, беручи участь в обряді «Водіння Куста» вона вшановує померлих предків свого нового роду.

Для дівчини, яку обирали Кустом це символізувало добру долю, благополуччя в родині та добрий врожай. Важливою частиною обряду є його фольклорна основа, яка пов'язана з виконання традиційних кустових пісень, які своєю архаїчною мелодикою додають цьому обряду глибини. Як зазначають самі носії цієї фольклорної традиції текстів кустових пісень є дуже багато, але всі вони співаються на один мотив та мелодичний зворот.

За давньою поліською традицією дівчина, яку обирали кустом не співала кустових пісень. Весь обряд вона повинна була мовчати. Цей звичай пов'язаний з культом предків та поминальною обрядовістю. Дослідники стверджують, що світ померлих та вірування, які безпосередньо пов'язані з предками яскраво відображені саме в літній обрядовості. В поліському регіоні померлих поминали саме на християнське свято Трійці. Поліщуки вірили, що в цей період наші

предки приходять на землю і в цей період їм обов'язково треба віддати шану [Рачковська 2024, с. 48].

Дослідження обряду «Водіння Куста» має важливі паралелі і з русальним обрядом, Наші предки вірили, що в зелені ховаються духи русалок – померлих дівчат. Тиждень після Трійці так і називається – Русальним. Духи русалок за віруваннями поліщуків, могли приносити як користь так і шкоду, тому дуже важливо було їх задобрити, щоб вони не наробили шкоди.

Перша обрядова кустова пісня була записана польським фольклористом Лукашем Голембіовським ще в 1831 році. З того часу різні дослідники періодично зверталися до кустового обряду. Тематика кустових пісень пов'язана з благословенням роду, побажаннями урожаю та достатку для господарів. «Існує повір'я: як більше Кустів знайде у хату – то буде більший врожай у полі. Поклонялись природі, щоб добре родили жито, пшениця, щоб не було ніяких стихій», – розповідають носії традиційного обряду.

Сучасна реконструкція обряду «Водіння Куста» – це важливий етап відродження обряду, який сьогодні вже втрачає своє практичне значення і набуває рис концертно-фестивального типу. Фестиваль народного мистецтва «Водіння Куста» щороку проводять на свято Трійці в с. Сварицевичі Дубровицького району Рівненської області. Це автентичне поліське село стало центром цього обряду, тому, що в ньому залишилися живі носії кустових пісень та знавці поліських традицій. Кустовий обряд також присутній і в с. Старі Коні. В цьому селі існував ансамбль родини Чудіновичів, який відтворював автентичну манеру співу кустових пісень. Дослідники фольклору Ірина Клименко, Євген Єфремов, Олекса Воропай широко описали цей обряд.

У 2018 році Міністерство культури України внесло обряд «Водіння Куста» до переліку нематеріальної культурної спадщини України.

Обряд водіння Куста є одним із найяскравіших свідчень давніх світоглядних уявлень українців, у яких тісно переплітаються культ природи, шанування рослинності та прагнення забезпечити родючу силу землі. Він поєднує елементи ритуального дійства, пісенної традиції та символічної взаємодії громади з природою. Попри трансформацію та звуження функцій у ХХ–ХХІ ст., обряд зберіг культурну значущість і нині становить цінний об'єкт для дослідження процесів регіональної ідентифікації, спадковості поколінь та охорони нематеріальної культурної спадщини. Сьогодні водіння Куста постає не лише як фольклорний феномен, а й як живий місток між сучасністю та

давніми звичаями, що допомагає зберігати ідентичність, пам'ять про минуле та повагу до природного циклу життя.

Список використаних джерел

Воропай, О. (2004). *Звичаї нашого народу: етнографічний нарис*. Київ.

Клименко, І. Обряди і пісні Зеленої неділі (русальні, кустові, троїцькі): макроареали. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=QXjFDgSZyHY> (дата звернення: 28.11.2025)

Рачковська, І. (2024). Обряд «Водіння Куста» як прояв культу померлих на Поліссі. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки. Вип. 2(96)* С. 46–57.

Діана Кушнір

*студентка IV курсу
вокального відділу
Хмельницького фахового музичного
коледжу імені В. І. Заремби
(науковий керівник –
Світлана Цимбалюк,
викладач-методист)*



ОСОБЛИВОСТІ ПОБУТУВАННЯ ПІСЕНЬ-ВІВАТІВ НА ВОЛОЧИЩИНІ

Весільний обряд у подільському регіоні вирізняється своєю складністю та багатством обрядових елементів, що поєднують усі сторони соціального та духовного життя громади. За обсягом обрядовості та музичного супроводу весілля є одним із найповніших і найяскравіших жанрів народної творчості, у якому відображаються традиції, звичаї та моральні цінності місцевого населення. На Волочищині Хмельницької області, де проводилися мої польові записи, весільні обрядові пісні збереглися найкраще і дозволяють простежити структуру обряду та роль музики в ньому. Водночас слід зазначити, що через соціокультурні та історичні зміни ці пісні сьогодні майже не виконуються, що свідчить про поступову трансформацію традиційного весільного дійства.

Розглянемо характерні риси весільного обряду, притаманні подільському регіону. Особливе місце займали пісні-вівати. Попри те, що цей жанр на сьогодні маловідомий, у минулому він мав надзвичайно важливе соціальне значення: через ці пісні висловлювали добрі побажання, визнавали статус молодої пари та утверджували спільність роду. Багато з цих пісень збереглися в пам'яті місцевих жителів, зокрема: Надії Іванівни Бондар із села Курилівка, Ганни Афанасіївни Поліщук, Раїси Нікудимівни Галушки, Марії Франсівни Гуменюк, Тетяни Григорівни Михайлової, Галини Іванівни Польової, Оксани Яківни Марисюк, Ганни Денисівни Рак із села Завалійки, Любомири Степанівни

Обаль із села Порохня, Марії Ульянівни Кушнір із села Холодець, Броніслава Іванівни Вольської із села Користова Волочиського району.

Як зазначає Броніслава Вольська із с. Користова: *«Вівати підбиралися до кожного гостя на весіллі»*. Віват про неї склала її бабуня на прізвище Бернадська із їхнього села. Оскільки Броніслава Іванівна була на той час вдовою, а її родичі запросили її на весілля, відтак бабуня склала та навчила її вівату.

Зі слів Марії Кушнір із с. Холодець, пісні-вівати співали під час посаду та перепою. Виконавцями виступала спеціально підготовлена група учасників весілля, яка добре знала репертуар і володіла навичками добору пісень відповідно до конкретних епізодів дійства та його персонажів. У ході перепою кожен гість мав підвестися й випити чарку горілки. На основі розповіді Марії Ульянівни, можна дійти висновку, що надмірного сп'яніння не відбувалося, оскільки чарка була спільною, а випивав лише той, кому адресували чергову пісню.

На підставі досліджених зразків можна стверджувати, що пісні-вівати мали виховну функцію. Виконуючи вівати, учасники могли задуматися над власною поведінкою, уявленням про те, як їх сприймає громада, що створювало елемент самовиховання. Та оскільки пісні виконувалися в розпалі святкування, на тлі веселощів і перепою це здавалося зовсім непомітним.

Проаналізувавши різні зразки віватів, в окремих зразках пісень зустрічається синкопований ритм, що нагадують подекуди коломийку. Як зазначено у книзі «Народні пісні Хмельниччини»: *«Вівати можуть мати звичайну танцювально-коломийкову мелодію»* або значно складнішу з яскравими весільними мелодіями пізнішого походження [Народні пісні Хмельниччини 2014, с. 244]. Відомо, що виконання віватів супроводжували місцеві музики: ритмічний пульс коломийки, створював відчуття безперервного руху весільного дійства. Показово, що музичний супровід не зупинявся навіть тоді, коли спів переривався, – музики продовжували безперервно вести мелодію.

Як зазначила Л. Єфремова: *«З Карпат коломийкове мислення поступово просувалося на схід, тому серед весільних пісень Поділля також нерідко можна зустріти коломийку. Хоча тут, як і скрізь, більшість коломийок, виконувалися на весіллі, мають необрядовий зміст»* [Єфремова 2006, с. 86].

Пісні-вівати, попри їхнє виконання в умовах «гарячого» весільного дійства, дуже часто мають мінорний нахил. Ілюстративним зразком є віват «Ходжу понад річку в єднім черевичку» із с. Курилівка, який я перейняла від бабусі Надії Бондар. Такий контраст між святковим

обрядом і сумовитою мелодикою неодноразово підкреслюють старожили Волочищини. Найбільша концентрація подібних зразків спостерігається у сс. Курилівка та Користова, де вівати традиційно порушують тему жіночої долі: простежуються мотиви нестатків, дефіциту материнської любові, браку розкошів і втрати молодих літ.

Щодо будови даних пісень, вівати мають дворядкову строфічну будову вірша, інколи зустрічається повторення другого рядка. Повторюваність рядків у піснях-віватах виконує кілька функцій: підкреслює емоційний стан героїні, акцентує увагу на ключових образах і подіях, створює ритмічну та мелодійну стійкість.

Специфічною ознакою пісень-віватів є активне використання різноманітних художніх засобів – порівнянь, епітетів, риторичних закликів і запитань, які збагачують образність тексту та підкреслюють його символічний зміст. Епітети надають тексту виразності: стежка «мармурова» викликає асоціації з вишуканістю та значущістю, а жінки «гладкі» підкреслюють їхню зовнішню привабливість. Порівняння, що часто зустрічаються, зокрема «моя жінка, як та терлиця» або «покотився, як вівця», дають уявлення про зовнішність, поведінку та риси характеру персонажів. Вони водночас додають гумористичності та іронії, акцентуючи емоційне ставлення виконавців до подій і учасників дійства.

Надзвичайно важливу роль відіграє символіка, яка прихована через низку образів відображених у піснях. Аналізуючи подані зразки, можна помітити присутність низки ключових символів, серед яких образи зозулі, яблука, кольорів, зорі, рожі та вишивки. Як зауважує А.Іваницький, особливість використання символів (зооморфних, ботаноморфних чи космогонічних) показує, що у весільній пісенності паралелізм ще не зовсім художня, тобто не сповна стилістична фігура: *«тут проглядає і персоніфікація, і магія, і анімістичні відгомони живого язичницького світобачення»* [Іваницький 2008, Іваницький 2008a].

У нижче поданому зразку вівата «Червоне яблучко, а збоку зелене» центральним образом першої строфи виступає яблуко як символ дівочої краси, кохання, чистоти, добра [Гавриленко 2015, с. 895]. Також чітко зображений контраст «червоне – зелене» як ознака внутрішнього конфлікту. Цей контраст несе додаткове смислове навантаження: червоне – дозріле, повне, стале почуття; зелене – незріле, нестале, сумнівне. У контексті сюжету вівата це можна трактувати як відображення внутрішньої невпевненості дівчини, її сумнівів у щирості взаємності або як натяк на непевність стосунків, що «не дозріли» чи зіпсувалися під впливом сторонніх чинників.

Образ зозулі чітко зображено у віваті «Хожу понад річку в однім черевичку». Зозуля є «символом суму та вдівства» [Іваницький 2008, с. 295]. Її кування, яке зображене у пісні, нагадує про втрату і поклик до пам'яті, передає необхідність змиритися з долею.

Ще одним символом у пісні виступає вишивка, що означає «молитва без слів» [Гавриленко 2015, с. 116]. У віваті «Вишию платочок на пам'ять розлуки» вишивка стає мовчазною молитвою, через яку героїня висловлює біль від втрат, сум за близькими та надію на мир і спокій.

Образ зорі зустрічається у віваті «Чи ти чула, мамо-ненько». Часто в поезії зоря символізує таку жадану, але нездійснену мрію, нерозділене кохання [Гавриленко 2015, с. 301]. У цьому зразку пісенної лірики зоря виступає центральним символом, який несе глибоке психологічне та емоційне навантаження. У першій строфі зоря з'являється як надприродний гість, що «летить через браму», тобто входить у сімейний простір, символічно сповіщаючи про зміни долі дівчини. Її рух «через хату» підсилює цей символізм: зоря немовби приносить звістку, знак майбутнього, який дівчина ще не може збагнути.

*Як летіла ясна зоря, та й розсипалася,
А я вийшла, позбирала та й розплакалася.*

Тут зоря постає розбитою на часточки, що є характерною метафорою зруйнованої мрії або щастя, яке не збулося. Дівчина «позбирала» зорю, але плаче, бо її мрія залишається лише уламками, які не можна скласти у цілість. У строфах вівату дівчина порівнює себе з зоряним світлом: *Щоб я була така красна, як та зоря ясна*. Це показує не лише прагнення краси – це прагнення бути гідною кохання, бути такою, щоби «ніколи не згасла», тобто зберегла свою привабливість і світло для обраного чоловіка. Однак це лише бажання, яке не здійснюється: дівчина плаче, а не радіє візії зіркової краси.

Образ рожі прослідковується у віваті «Якби була знала, що піду від мами», який побутував у селі Курилівка. Рожа – є символом краси, ласки и веселощів [Слов'янська міфологія 994, с. 61]. У віваті «Була б не садила рожі під вікнами» посажена рожа під вікном постає символом власної краси, яку дівчина «залишає» в батьківському домі, виходячи заміж. Вона шкодує, що «садила», тобто плекала свою молодість і домашній затишок, який тепер залишиться позаду.

Як зазначає Анатолій Іваницький: *«По всій території України простежується кілька основних типологічних груп весільних пісень. <...>, Третя, досить численна, група не є типологічно весільною. Приспівки, вівати, танцювальні, жартівливі та інші тексти й мелодії, які за змістом можуть мати (або й не мати) вказівки на весільну*

ситуацію і до яких є аналоги у побутово-розважальних жанрах» [Іваницький 2008а, с. 178]. Пісні-вівати зазвичай виконувалися в унісон або ж терцією багатоголоссям.

Вівати – самобутній пласт пісенності Поділля. Специфіка функціонування й призначення віватів зумовлена особливостями весільного обряду. Подібно до передирок, вівати здебільшого адресуються другорядним персонажам весільного дійства. Функціонально вівати виконують подвійну роль – оспівують зовнішню красу, привабливість дійових осіб, висловлюють побажання щасливої долі для наречених. Водночас, на противагу, здатні виконувати критичну, сатиричну функцію – висміюють гостей за окремі риси поведінки чи звички, кумедні ситуації або елементи повсякденного життя. Характерною ознакою віватів є те, що вони виконуються на спільну мелодію, однак адресувалися різним учасникам весільного дійства, завдяки чому один музичний зразок міг набувати численних варіантів залежно від особи, до якої зверталися.

Таким чином, весільні пісні Поділля є важливим джерелом для дослідження народної культури, поєднуючи в собі естетичне, соціальне та виховне значення, а їхнє збереження сприяє підтримці культурної спадщини регіону. Тому, дослідження традицій та обрядів, дозволяє відновити історичну пам'ять, зберегти унікальні обрядодійства та сприяє формуванню національної самобутності.

Список використаних джерел

Бетко, І. – Полотай, А. (упор.) (1994). Костомаров М. І. *Слов'янська міфологія*. 384 с. Київ.

Гавриленко, В. (2015). *Енциклопедичний словник символів культури України*. Видання п'яте, доповнене і виправлене. 2015. Корсунь-Шевченківський.

Єфремова, Л. (2006). *Наспиви українських весільних пісень*. Київ.

Іваницький, А. (2008). Поетичний паралелізм з погляду еволюції мислення. *Народна творчість та етнографія*. № 3. С. 4–8. Київ.

Іваницький, А. (2008а). Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями): навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації. 520 с. Вінниця.

Народні пісні Хмельниччини (з колекцій збирачів фольклору). (2014) / упор. Дмитренко М., Єфремова Л. НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. 720 с. Київ.

Додатки

"Даруем вам, діти правою рукою"

ВІВАТ

с.Порохня, Волочиський р-н



Да-ру-ем вам, ді - ти, пра-во-ю ру-ко - ю, щобвамщас-тяпли-ло, як во-да рі-ко - ю!

1. Даруем вам, діти, правою рукою,
Щоб вам щастя плило, як вода рікою! - 2р.

2. Даруем вам, діти, від щирого серця!
Щоб вам щастя плило, як вода з джерельця! - 2р.

3. Даруем вам, діти, даруем, даруем,
Нагніться низенько, хай вас поцілуем! - 2р.

1. Коло мої хати стежка мармурова,
Ой говорять люди, що я гонорова. - 2р.

2. Я не гонорова, а така поважна,
Такого гонору може бути każда. - 2р.

3. Я не гонорова, такої родини,
Маю такий звичай з малої дитини. - 2р.

4. Маю такий звичай і таку натуру,
Поки не відамся, не одного здуру. - 2р

1. Пора ся женитись - військо вже минуло,
Треба так робити, щоби добре було. - 2р.

2. Щоби добре було, ще гарна дівчина,
Щоби з неї була файна господиня - 2р.

3. Щоби вона вмiла шити і випрати,
А як ляже спати файно обійняти - 2р.

4. Файно обійняти ще й поцілувати,
Хотів би я, люди, таку жінку мати!

"Якби була знала, що піду від мами"

ВІВАТ

с.Курилівка, Волочиський р-н



Як - би бу - ла зна - ла, що пі - ду від ма - ми, бу - ла б не са - ди - ла ро - жі під вік - на - ми.

1. Якби була знала, що піду від мами,
Була б не садила рожі під вікнами.

2. Рожу посадила рожа ся розцвила,
А я своїй мамі жалю наробила.

3. Ой тужили, моя мамо, потужили,
Завтра рано встанеш ким ти ся послужиш.

4. Ні корови видоїти, ні води принести
Ні постелі попрати ні хати замести.

5. Ой не журися, моя доню, я ще маю сина
Приведе невістку тай буде робила.

6. Приведе невістку тай буде робила,
Вона тобі так не вгодить так як я годила.

1. Червоне яблучко, а збоку зелене
Прошу товаришу, не ходи до мене.

2. Прошу, товаришу, не ходи до мене
Бо впаде неслава на тебе й на мене.

3. Бо й впаде неслава, на тебе й на мене,
Сам ти добре знаєш товариш який ти.

4. Сам ти добре знаєш, що другу любий
Мене молоденьку перед нею судиш.

5. Сам ти добре знаєш, що другу маєш,
Мене молоденьку давно забуваєш.

"Ой, зятю, мій зятю, хороший"

ВІВАТ

с.Завалійки Волочиського р-ну



Ой, зя - тю, мій зя - тю, хо - ро - ший. Ой, зя - тю, мій зя - тю, хо - ро - ший.

3



Ой, зя - тю, мій зя - тю, хо - ро - ший, за - ко - па - ла під виш - не - ю гро - ші.

ВІВАТ ДО ЗЯТЯ

1. Ой зятю, мій зятю, хороший
Ой зятю, мій зятю, хороший
Ой зятю, мій зятю, хороший
Закопала під вишне гроші.

2. Якщо будеш дочку любити,
Якщо будеш дочку любити,
Якщо будеш дочку любити,
Тоді будеш гроші лічити.

3. А я свого зятя здурила,
А я свого зятя здурила,
А я свого зятя здурила,
А я ті гроші пропила.

ВІВАТ

1. А мені ні думки, ні згадки
А мені ні думки, ні згадки
А мені ні думки, ні згадки
Ой чого ж то чужі жінки гладкі.

2. А мені ні думки, ні згадки
Ой чого ж то чужі жінки гладкі.
Моя жінка як та терлиця
Моя жінка як та терлиця

3. Моя жінка як та терлиця
Сюда туди не поверниці
Моя жінка як та терлиця
Сюда туди не поверниці

ВІВАТ

1. А я собі звуса Маруся,
А я собі Маруся,
А я собі звуса Маруся,
Я зі своїм милим сваруся.

2. А він ходить тай на вечорній,
А він ходить тай на вечорній,
А він ходить тай на вечорній,
Бо він любить чужі молодіці.

3. Я подумала як його налякати,
Я подумала як його налякати,
Я подумала як його налякати.
Вбралася навиворіт кожу х і лягла спати.

Євгенія Кромпотич

*магістрантка II курсу
кафедри музичної фольклористики
ЛНМА імені М. В. Лисенка
(науковий керівник –
Вікторія Ярмола,
кандидат мистецтвознавства,
доцент КМФ)*



ТРАДИЦІЇ ВИГОНУ ХУДОБИ НА ПОЛОНИНАХ РАХІВСЬКОЇ ГУЦУЛЬЩИНИ: МУЗИЧНИЙ ТА ЕТНОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТИ

У Карпатах вівчарство здавна функціонувало не лише як галузь господарства, а як цілісний спосіб життя. Продукцію, яку дають вівці (шерсть, м'ясо та сир) не дарма називають «білим золотом Карпат», оскільки саме вона протягом століть забезпечувала життєдіяльність горян і визначала економічний уклад високогірних регіонів. Не випадково побут вівчарів та їхні традиції, зокрема музичні, неодноразово ставали предметом уваги дослідників [Шухевич 2018], [Тиводар 1994], [Ганудельова 2011], [Хай 2006], [Яремко, 1994]. Водночас полонинське життя також слугувало основою численних художніх творів – зокрема, повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» чи оповіданнях Гната Хоткевича, Петра Шекерик-Дониківа, у яких яскраво змальовано світ гуцулів, їхню єдність із природою, працею та музикою. Проте упродовж останніх десятиліть ремесло вівчарів зазнає суттєвого занепаду внаслідок урбанізаційних процесів, трансформації господарських пріоритетів та відсутності належної підтримки з боку держави. Попри це, у Карпатах усе ще зберігаються окремі носії традиції, які прагнуть відроджувати фах і спадщину своїх предків, а з огляду на недостатню дослідженість полонинської традиційної, зокрема музичної культури цього регіону, обрана тема набуває особливої актуальності.

Об'єктом дослідження є пастуша культура Рахівської Гуцульщини, а **предметом** – обрядові традиції вигону худоби на полонини. Відповідно, **мета** розвідки полягає в окресленні особливостей «полонинського ходу»

та обряду «Міра», аналізі музичних проявів пастушої культури регіону, а також у виявленні реліктових елементів цих звичаїв у сучасному побуті. **Джерельну базу** становлять: 1) власнозібрані експедиційні фольклорні матеріали, зафіксовані у населених пунктах Ясіня, Кваси та Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. (2022-2025 рр.); 2) пастуші інструментальні мелодії Рахівщини, які записали Богдан та Надія Яремки у літній експедиції 1979 року¹; 3) записи співробітників Львівської консерваторії (зараз – ЛНМА) з Архіву ПНДЛІМЕ: експедиція 1981 року² у сс. Водиця, Кваси, Луги, м. Рахів (учасники – Любомир Кушлик, Юрій Сливинський й Емілій Кобулей) (1981 р.) та експедиція 2003 року³ у с. Кваси та м. Рахів за участю Ірини Федун. Додатковим цінним джерелом є збережені аудіозаписи з м. Рахів, які у 1935 році зафіксував Іван Панькевич. [Мушинка 2002].

Традиційний карпатський полонинський цикл поділяється на чотири головні етапи: (1) *початковий весняний* – вигін худоби на полонину, що зазвичай відбувається у день Святого Юрія; (2) *літній* – період випасання й догляду за худобою на гірських пасовищах, який триває приблизно 4–4,5 місяці; (3) *осінній спуск* – повернення пастухів і худоби з гір, приурочене здебільшого до свята Воздвиження Чесного Хреста, відоме як «розлучення»; (4) *завершальний етап «осенівка»* – коротке осіннє пастівництво на нижчих гірських схилах або біля села.

У цій розвідці охарактеризовано полонинські звичаї та обряди, в тому числі і музичні практики, що супроводжували лише початковий – передполонинський – етап, центральним проявом якого є обряд «Міра».

Передполонинський етап – обряд вигону худоби на полонину та «міра» – постає як яскраве й урочисте свято, що знаменує початок полонинського сезону. Воно проводиться на початку або всередині травня, триває два дні та включає низку дійств, частина з яких суворо дотримується горянами, тоді як інші побутують як додаткові, необов'язкові практики. До обов'язкових елементів належать: рясне напування овець та відлучення ягнят напередодні; вигін овець зі стійла через заздалегідь підпалене сіно (траву, зілля); обрядове освячення та молитва за захист стада; розпалювання «живої ватри»; з'єднання овець різних господарів у один ботей; перше доїння та вимірювання надою (обряд «Міра»), детальніший опис якої подано нижче); спільна молитва, освячення вівчарів та худоби за участю священника; приготування сиру

¹ Фонд НІ-25, Архів ПНДЛІМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

² Фонд ЕК-39, Архів ПНДЛІМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

³ Фонд НІ-12, Архів ПНДЛІМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

та пригощання ним громади; гостина і паралельний з нею перший випас худоби.

Розпочинаються передполонинські обряди на світанку, коли громада сходиться до місця вигону. Перед тим, як погнати худобу на полонину, кожен господар виконує комплекс магічно-релігійних дій, спрямованих на захист стада від небезпек хижаків та можливого «зурочення». Для цього застосовують примовки, окроплюють свяченою водою, кладуть обереги. Одним із ключових моментів є пропускання отари через підпалене сіно або траву, що символізує очищення та забезпечення добробуту худоби на сезон. Важливе місце в цьому обрядовому комплексі займає розпалювання «живої ватри» – сакрального вогню, який має горіти постійно впродовж усього полонинського сезону й виконувати функцію захисного та об'єднавчого символу. Після прибуття на місце збору вівчарі разом із депутатом полонини здійснюють поіменний облік худоби, зведеної з різних господарств. Депутат оголошує склад вівчарської бригади, кількість овець у ботей та встановлює узгоджену громадою й пастухами плату за випас.

Ключовим моментом перед полонинських дійств є *Міра*¹ – обряд вимірювання та фіксації надоеного молока від кожної вівці, який визначає подальший розподіл виготовлених протягом сезону сиру та вурди між господарями². Під час Міри кожний господар особисто доїть своїх овець, тоді як вівчарі здійснюють точне вимірювання надою, щоб надалі знати, яку кількість молочної продукції необхідно віддати власнику під час літнього приходу на полонину «на *рви(є)д*». Далі громада переходить до частування: люди розсідаються невеликими групами, відкриваючи святкову гостину, яка супроводжується музикою та гучними гуцульськими співанками.

У Карпатах жодна значуща подія, в тому числі і полонинські обряди і звичаї не обходилися без музичного супроводу, який становить органічну частину обряду чи ритуалу та супроводжує всі етапи дійства – незалежно від того, чи йдеться про працю, чи про розвагу. Основними музичними інструментами, без яких неможливо уявити полонинський

¹ Інша локальна назва обряду – «мішання», що відображає процес «змішування» овець у один великий ботей або ж альтернативне пояснення близьке до попереднього, пов'язане з приготуванням сиру: молоко від всіх овець зливають у одну велику путеру, фактично змішуючи його перед подальшою обробкою.

² Свято вівчарства «Міра», що проводиться на Рахівщині у грудні 2023 року, було включене до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України за ініціативою Ясінянської ОТГ. Це внесення є частиною реалізації Конвенції ЮНЕСКО та спрямоване на збереження унікальної культурної ідентичності України.

рік на Рахівській Гуцульщині є *трембіта* як головний сигнальний інструмент, *фрілька*, *флюяра*, *денцівка та телинка*, на яких виконують як обрядові мелодії, так і твори «до співу» та «до танцю»). Рідше зустрічаються ідіофони (дримба), струнні (скрипка, цимбали) і баян у складі ансамблю¹, що додають колориту та повноти музичного супроводу у сучасних полонинських святах.

Полонинська музика Рахівщини виконує кілька взаємопов'язаних і водночас ключових функцій.

1. *Комунікативна функція*. Музика сигналізує про початок і завершення обрядових та господарських дійств, а також координує дії вівчарів та руху худоби. Для реалізації цієї функції найчастіше використовують трембіту (пряма, кручена), яку завдяки потужному і гучному звуку чути на великі відстані. Якщо з певних причин немає трембіти, її можуть замінити флюяри (фрели), які теж подавали короткі сигнали та координували роботу вівчарів у групі. Сигнальні мелодії на музичних інструментах можна було почути при таких господарських дійствах: 1) вигін худоби із хліва для подальшого загального збору у певному місці; 2) зведення спільної отари у ботей і вигін на полонину 3) перший випас отари після обряду «Міра». За розповідями інформантів, у минулому трембіта мала чітко визначені сигнали – «ранковий», «на доїння», «на звіра» та інші, що вказувало про дуже добре структуроване вівчарське життя. Кожен звук мав конкретне значення і виконував функцію «звукової команди» для пастухів та господарів. Однак з плином часу ця традиція зазнала змін: сьогодні усталена система сигналів фактично втрачена, і в кожному селі залишилося лише один чи два впізнавані локальні мотиви.

Крім вищезазначених сигнальних інструментів, варто згадати ще один музичний інструмент, який презентує групу ідіофонів – дзвіночки, які вішали на шию худобі. Вони допомагали вівчарям визначати місцезнаходження отари, сигналізуючи про рух стада, випасання або втрату вівиці, що особливо важливо в умовах гірського рельєфу та туману².

2. *Магічно-захисна функція*. Музика тісно пов'язана з архаїчними уявленнями гуцулів про силу звуку як оберегу, здатного відганяти зло, охороняти худобу, забезпечувати достатній надій протягом сезону. Звучання музичних інструментів: трембіти, фрільки, флюяри, телинки супроводжувало процеси доїння, перший випас худоби, слугуючи

¹ Полонина Веснарка (с. Кваси).

² Звук дзвіночків відлякує вовків або інших хижаків, адже незвичний для хижих тварин металевий передзвін може їх сполохати. Крім того, у традиційних віруваннях дзвін мав охоронну силу – «відганяв зло», оберігав тварин від зурочення та хвороб.

акустичними оберегами і спрямовані на захист худоби та забезпечення доброго надою. Пастуші музичні інструменти, окрім захисної, виконували і апотропеїчну (відлякувальну) функцію – відганяли нечисту силу, злих духів, хижих звірів, особливо в моменти, коли вівчар сам залишався на полонині вночі.

Отже, магічно-захисне призначення полонинської музики проявляється у її здатності посилювати ритуали оберігання худоби та впливати на «добрий хід» усього господарського сезону.

3. *Розважальна функція.* Розважальна функція пастушої музики проявляється після завершення основних ритуальних дійств – вигну на полонину, обряду Міри. Коли сакральна частина обрядодійств виконана, музика переходить у площину спілкування, відпочинку та гуртової радості. Вона супроводжує перший випас худоби, гостини, вечірні зустрічі біля ватри, а також різні подальші святкування, що відбуваються на полонині. Під час передполонинських дійств долучається ширший спектр музичних інструментів. Поряд із трембітою та флюорою, що залишаються символічними маркерами пастушої культури, звучать також скрипка, цимбали, баян. Виконавці чергують усталені локальні мелодії з імпровізаційними награваннями, що виконуються задля підтримки урочистого настрою, формують атмосферу радості та взаємної підтримки. Розважальна функція пастушої музики забезпечує перехід від сакрального-ритуального до буденного полонинського життя, надаючи йому святкового творчого характеру.

У традиції пастушого та обрядового музикування всі три функції – комунікативна, магічно-захисна й розважальна перебувають у тісній взаємодії. Сигнали, що слугують орієнтирами для громади й отари, одночасно виконують роль акустичних оберегів, підсилюючи сакральний зміст обрядових дій, а в моменти відпочинку ті самі інструменти виконують розважальні танцювальні мелодії та супроводжують спів, тим самим даруючи спільноті емоційне задоволення. У результаті музика стає універсальним засобом організації, захисту й емоційного піднесення громади.

Результати пропонованого дослідження показали, що традиції вигону худоби становлять цілісний комплекс господарських, обрядових та музичних практик у гуцульській культурі. Сучасні форми побутування засвідчують не про «зникнення» полонинських обрядодійств, а радше про трансформацію, адаптацію до сучасних традицій. У контексті цифровізації та урбанізації традиція виконує надзвичайно важливу функцію – збереження культурної ідентичності, передавання знань і досвіду від покоління до покоління, підтримання глибокого зв'язку

людини з природою і громадою. Подальша фіксація пастуших награвань стане запорукою збереження ще й досі живих, хоч і дедалі вразливіших традиційних практик, що підкреслює важливість і наукову значущість дослідження, відтак робить його вельми перспективним.

Список використаних джерел

Архів ПНДЛМЕ ЛНМА. Фонд НІ-25.

Архів ПНДЛМЕ ЛНМА. Фонд ЕК-39.

Архів ПНДЛМЕ ЛНМА. Фонд НІ-12.

Ганудельова, Н. (2011). *Традиційні пастуші аерофони Закарпаття (системно-типологічне дослідження):* дис. ... канд. мистецтвознав. 278 с.: ноти, фотогр. Київ.

Зінків, І. (2011). Музичний інструмент у ритуалах: проблеми інтерпретації. *Народна творчість та етнологія.* № 1. С. 81–88. Київ.

Кромпотич, Є. (2023). Побутування трембіт у селах басейну річки Чорна Тиса (північ Рахівського району). *П'ята конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 18 лютого 2023 року):* матеріали / редактор-упорядник Ірина Довгалюк. С. 27–35. Львів.

Кромпотич, Є. (2024). Традиційна інструментальна музика Рахівської Гуцульщини у записах Богдана Яремка. *Сьома конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 07 грудня 2024 року):* матеріали / редактор-упорядник Вікторія Ярмола. С. 39–50. Львів.

Мушинка, М. (2002). *Голоси предків: звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (1929, 1935) /* нотування Ю. Костюка. 256 с. Пряшів.

Тиводар, М. (1994). *Традиційне скотарство українських Карпат другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.* Історико-етнологічне дослідження. 559 с. Ужгород.

Тіні забутих предків. *Михайло Коцюбинський. Твори в семи томах* (1976) Т. III: Оповідання. Повісті (1908-1913). С. 178–227. Київ.

Хай, М. (2006). Українська інструментальна музика пастушої культури. *Етнокультурна спадщина Полісся /* упоряд. В. Ковальчук. Вип. VII. С. 200–227. Рівне.

Шекерик-Доників, П. (2007). *Дідо Іванчик* [роман у трьох частинах]. 496 с. Верховина.

Шухевич, В. (2018). Полонина. *Гуцульщина: Друга часть /* упоряд. О. Савчук. С. 230–268. Харків.

Яремко, Б. (1994). Трудова інструментальна музика гуцулів і бойків (за матеріалами фольклористичних експедицій на Рахівщині та Сколівщині у 1978-1988 роках). Духовне відродження культури України: традиції, сучасність: матеріали і тези Міжнародної науково-практичної конференції. С. 216–217. Рівне.

Володимир Нямищук

*студент II курсу
відділу народних інструментів
Ужгородського музичного
фахового коледжу імені Д. С. Задора
(науковий керівник –
Віра Мадяр-Новак,
викладач-методист,
кандидат мистецтвознавства)*



ВІДМІННОСТІ У ПРИЙОМАХ ГРИ НА ШУНДІВСЬКИХ І МАЛИХ УКРАЇНСЬКИХ ЦИМБАЛАХ

Цимбали – струнно-ударний музичний інструмент. За класифікацією Горнбостеля-Закса – простий хордофон, що звучить від ударів паличками. Його паспортний номер 314.122-4. Інструмент виник ще у стародавні часи і поширився у різних країнах Європи, Азії та Близького Сходу. За свідченням істориків приблизно у XVIII ст. через турецький вплив цимбали потрапили до Угорщини, а відтак і на Закарпаття, що входило до складу Угорського королівства.

Вивченням цимбал в регіоні займалися Євген Шерегій, Віктор Шостак, Володимир Короленко та Леонтій Ленарт. Виявлено поширення трьох різновидів: бойківських, гуцульських та шундівських. Бойківські є ритміко-гармонічними (бурдонними), гуцульські виділяються гуцульським строем і поділяються на малі та великі, а шундівські (названі так на честь будапештського майстра Йозефа Шунди) – з хроматичним строем, як і рояль стоять на ніжках і мають демпферний пристрій для зняття гудіння струн.

Великий Бичків знаходиться неподалік від румунського кордону на межі Мароморощини та Гуцульщини. Тут, як і в інших регіонах Закарпаття, народних виконавців на цимбалах, вже майже не має. Останнім відомим народним цимбалістом В. Бичкова був Микола Панькович-Данилко. Саме з його ініціативи у місцевій музичній школі в 1977 році було відкрито відповідний клас для забезпечення відомого фольклорного колективу «Лісоруби» цимбалістами. Нині на Закарпатті

цимбальний клас мають 5 мистецьких шкіл: у Великому Бичкові, Рахові, Ясінях, Керецьках та в одній із угорських шкіл.

Я – випускник Великобичківської музичної школи, а зараз – студент Ужгородського музичного фахового коледжу імені Д.Є.Задора у класі цимбал. В музичній школі опановував інструмент на малих українських (або подільських) цимбалах-прима у Йосипа Підмалівського, якого у свій час навчав народний виконавець Микола Панькович-Данилко.

Чому подільські цимбали? Бо школі простіше були купити інструменти Чернігівської фабрики музичних інструментів. А от зовні вони подібні до гуцульських. Нині в музичному коледжі я граю на шундівських цимбалах в класі викладача Леонтія Ленарта. Відтак відмінності у прийомах гри на цих двох різновидах цимбалів знаю із власного виконавського досвіду. В обох випадках цимбали мають форму трапеції з натягнутими поверх струнами, стоять на ніжках. За розмірами українські цимбали-прима компактні. Їх середня довжина становить 70–80 см, ширина – 30-40 см, висота близько 8–10 см. Завдяки невеликим розмірам інструмент легкий, мобільний і зручний. Шундівські цимбали значно масивніші. Їх довжина сягає 110–130 см, ширина – 50–70 см, а висота корпусу може перевищувати 15 см. Великий резонатор забезпечує глибоке й насичене звучання.

Щодо матеріалу виготовлення: українські цимбали-прима роблять з легких і добре резонуючих порід дерев: з ялини –деку; а корпус і борти – з вільхи, груші або клена. Залучення та поєднання цих порід дерев надає світле та дзвінке звучання. Натомість для шундівських цимбал обирають деревину вищої щільності та якості: клен, бук, ялина, іноді горіх. Їх корпус більш масивний, що дозволяє досягти потужнішої динаміки та насиченішої тембральності. Цимбальні палички роблять з ліщини, граба, бука або берези. У зазначених різновидах вони теж відрізняються між собою. У цимбал-прими палички є короткими, легкими та з тонкою намоткою (намотка зм'якшує звук). У шундівських цимбал палички довші та гнучкіші, намотка буває різної жорсткості, що розширює динамічний потенціал інструменту.

Стрій цимбал-прими – діатонічний, діапазон охоплює від «фа» малої до «ре» третьої октави (прима має 12 бунтів), у шундівських цимбал стрій – хроматичний, діапазон ширший – від «до» великої октави – до «ля» третьої, є 35 бунтів.

Цікаво, що й постановка рук різниться. На українських цимбалах-прима кисті тримаються вертикально, напів закруглено. Між середнім і вказівним пальцем розташовується паличка. На шундівських цимбалах постановка така ж сама, тільки кисті розташовані

горизонтально. Серед основних прийомів гри на українських цимбалах-прима – удар, тремоло та піцкато, на шундівських є ще розворот палички – це коли ти берешся за частину, яка обмотана ниткою і граєш іншою стороною.

Багатоголосся на українських цимбалах-прима обмежується двооголоссям, дуже рідко 3–4-голоссям. На шундівських цимбалах чотириголосся не складає проблеми (1 паличка б'є відразу по двом бунтам струн), можливе залучення чотирьох паличок – по дві у кожній руці. Така техніка вимагає більшої вправності. На шундівських цимбалах можна однією паличкою грати мелодію, а іншою – акомпанемент, педаллю знімати гудіння струн. На українських цимбалах-прима гудіння знімається ліктями переважно в кінці твору.

На сьогоднішній день народне музикування на цимбалах переходить з площини культури усної традиції у культуру письмової традиції та збагачує академічну музику національним колоритом. Але завдячуючи народним виконавцям, у нашій музичній школі було кому навчати молодь, а опанування цимбал-прима, які вважаються найзручнішим для початкового етапу, надало необхідну базу для переходу до гри на шундівських цимбалах.

Список використаних джерел

Гуменюк, А. (1967). *Українські народні музичні інструменти*. 244 с. Київ.

Шостак, В. (2016). *Народні музичні інструменти Закарпаття*. С. 85–112. Ужгород.

Євген Танковський

*магістрант II курсу
кафедри оркестрових інструментів
Дніпровської академії музики
(науковий керівник –
Галина Пшеничка,на,
кандидат мистецтвознавства,
доцент)*



ТРУБА В ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛЯХ: ДУХОВА КАПЕЛА М. БОБРИНЕЦЬ КІРОВОГРАДСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Труба, хоча й не належить до давніх архаїчних інструментів української традиції, у ХХ столітті посіла помітне місце в народному інструментальному музикуванні. Її появу в сільських ансамблях зумовили соціокультурні зміни, поширення фабричних духових інструментів, утворення духових оркестрів при освітніх, культурних та виробничих установах, розвиток музичної освіти у регіонах та вплив військових оркестрів. У різних регіонах України формуються локальні моделі побутування труби, що поєднують академічні прийоми гри з архаїчними манерами та традиційним репертуаром.

Попри пізнє проникнення труби в сільське музичне середовище, вона набула значного поширення та стала одним із провідних інструментів у весільних і танцювальних ансамблях. Таким чином, труба стала одним із символів «нової» народної музики ХХ ст., яка увібрала як елементи традиційності, так і ознаки професійного виконавства.

До вивчення історії розвитку цього інструменту зверталися дослідники української духової оркестрової музики – В. Апатський, А. Комар, П. Круль, А. Карп'як, Ю. Рудчук. Цікаві матеріали можна почерпнути і в органологічних дослідженнях українських вчених – Г. Хоткевича, А. Гуменюка, Р. Гусак, Б. Водяного, М. Хая, Л. Кушлика, І. Мацієвського, Б. Яремка, В. Ярмоли. Чимале значення для нашої розвідки має також монографія литовської дослідниці Рути Жарскене «Ансамблі та оркестри духових інструментів у литовській традиційній культурі» видана у 2024 році, на жаль, вже по смерті авторки.

Амбушурні аерофони – трембіти, роги, пастуші труби – існували в українській культурі здавна, виконуючи сигнально-обрядові функції. Їхній архаїчний характер формував специфічну модель музичного мислення: короткі сигнальні формули, натуральні звукоряди, темброва різкість, акцентованість звучання тощо. У Карпатах та на Поліссі вони існували в пастушому і ритуальному контексті, формуючи специфічний тип сольного та ансамблевого мислення. Згодом, у першій половині ХХ ст., мундштучні інструменти інтегруються в танцювально-побутові ансамблі. У поліській та волинській традиціях фабричні труби успадковують натуральну інтонаційність і сигнальний характер архаїчних рогів і труб. На Поділлі помітним чинником було співіснування українських та клезмерських капел, що сприяло закріпленню труби як провідного мелодичного інструмента в сільських весільних ансамблях. Окрім того, тут набули широкого поширення духові оркестри, які виконували танцювальну музику (на весіллях та інших святах), марші й інші урочисті твори у відповідних обставинах, похоронну музику, тим самим ставши універсальним музичним наповненням особливих подій народного побуту селян аж до останніх десятиліть, і будучи витісненими електронними звуковідтворювальними пристроями лише наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.

Саме духові ансамблі і оркестри Поділля стали об'єктом нашого дослідження через географічну спорідненість та малу вивченість у наукових джерелах та публікаціях. Оскільки в сучасних умовах поїздка в експедицію викликає певні труднощі, пошукову роботу було проведено у мережі інтернет (YouTube, TikTok, Facebook тощо). Таким чином було знайдено доволі багато відеозаписів гри сучасних сільських духових оркестрів з різних населених пунктів, а також світлини 1970–1990-х років. Від авторів деяких із інтернет-публікацій вдалося отримати коментарі щодо функціонування цих колективів, їх репертуару та біографічні подробиці про окремих виконавців. Окрім того, дуже цінними стали коментарі та спостереження, озвучені людьми «фольклористичного кола» – дослідників, виконавців та інших зацікавлених українською традиційною музикою.

Цінним матеріалом для нашого дослідження стали унікальні і поки що неопубліковані експедиційні записи 1980-х років народної духової капели містечка Бобринець Кіровоградської області, якими люб'язно поділилася із нами Єлизавета Кобилянська. Це оцифрована касета, записана старшою родичкою Єлизавети – пані Тетяною, – яка зберігається у її домашньому архіві та планується до публікації Андрієм Левченком. В оркестрі грав батько п. Тетяни, обох уже немає серед живих, тому уточнити супровідну

інформацію не видається можливим. Запис був здійснений збирачкою під час весілля у сусідньому із Бобринцем селі Новоградівка, і саме з метою запису вона здійснила поїздку туди.

До складу капели входили близько 17 музикантів, які грали переважно на мідних духових інструментах (труба, «скручена» труба, «піонерська» труба, мала «піонерська» труба, велика труба тощо – визначення збирачки) та барабані. Імена виконавців та роки їх народження частково встановлені.

На першій стороні касети міститься 14 доріжок, на другій – 11. Серед жанрів – 9 вальсів, 4 польки, карапет, краков'як, 3 танго, фокстрот, 3 поки що невизначені за жанром твори, а також єврейська мелодія, відома за назвою «7.40», авторська пісня Любомира Якіма кінця 1960-х рр. «Ой смереко», а також мелодія «Пісня крокодила Гени» із радянського мультфільму «Чебурашка»). Як бачимо, репертуар капели у ряді жанрів наслідує традиційну інструментальну музику старшого часу, а також демонструє адаптацію до потреб і смаків тогочасної публіки. Загалом, духовка капела демонструє злагоджене звучання, що свідчить про багаторічну спільну гру цих музикантів.

Розглянемо детальніше кілька зразків з особливою увагою до партії солюючої труби. Для аналізу обираємо більш давніші за часом побутування танцювальні жанри з репертуару Бобринецької духової капели – польку і краков'як.

Полька (№ А11) демонструє класичну для цього танцювального жанру 2-частинну структуру. Партія труби тут виконує провідну мелодичну функцію протягом усього твору. Вона одразу вступає з чітко окресленою мелодичною лінією, що задає загальний характер звучання ансамблю. Основний інтонаційний матеріал звучить здебільшого в діапазоні середнього та середньо-високого регістрів труби. Характерною ознакою мелодики є орнаментовані рухливі пасажі шістнадцятками, які часто закінчуються на сильній долі або передсильному акценті Один з найбільш репрезентативних мотивів – дві акцентовані чвертки з подальшим низхідним пасажем шістнадцятками та його багаторазове варіативне повторення. З огляду на високий темп і наявність швидких шістнадцяткових груп, основним артикуляційним принципом виконавця є легато-проведення пасажів, що дозволяє зберегти плавність та технічну рівність малюнку. Виконання таких фігур одиночною атакою (одноразовою артикуляцією на кожну ноту) було б вкрай ускладненим, а застосування подвійної або потрійної атаки (ta-ka або ta-ta-ka) може бути технічно доволі складним. Тому легато з керованими артикуляційними вкрапленнями є найбільш функціонально доцільним

способом реалізації означеної мелодики. Партія солюючої труби у цій польці поєднує в собі як мелодійно-ведучу, так і стилістично-організуючу функцію. Вона формує танцювальний характер твору, визначає темброву доміанту ансамблю та вимагає від виконавця високого рівня технічної мобільності та контролю дихання.

Танець *краков'як* (№ Б4) у виконанні Бобринецької духової капели витриманий у типовому для жанру 2-дольному розмірі 2/4 та помірному темпі з характерною пружною синкопованою ритмікою. Композиція утворена чотирма 16-тактовими «колінами» (8+8 тт.): aa/bb/cc/dd. Труба веде основну мелодичну лінію, вибудовану на поступальному русі вісімками вгору, що відповідає традиційним мотивам краков'яка. У партії труби спостерігаємо шістнадцяткові фігурації, організовані у групи по чотири звуки. В окремих епізодах виконавці застосовують технічно доцільне фразування легато по два. Це зумовлено виконанням швидких фігурацій у верхньому регістрі. Окрім цього, слід відзначити широке застосування мелодичної орнаментики (здебільшого мордентів), що зближує манеру гри на трубі зі скришковими й сопілковими орнаментативними моделями.

Отже, Бобринецька духовка капела демонструє інструментальний склад, типовий для сільських духових ансамблів центральної України другої половини ХХ століття. Записаний матеріал свідчить про багатий і багатошаровий репертуар. Загальне звучання капели характеризується надзвичайною зіграністю, чітким балансом тембрів, характерним танцювальним «грувом», впізнаваною «сільською» манерою гри з високою часткою імпровізаційності, варіативності та мелодичної орнаментативності, тож цю капелу сміливо можна зарахувати до когорти «народних майстрів» найвищого рівня.

Труба виконує провідну мелодичну роль у капелі, задає темп, структурує фразування та композицію, творить загальну динаміку та характер танцю, формує темброву звукову доміанту всього ансамблю. Манера гри на трубі поєднує традиційні регіональні риси з елементами оркестрової техніки (форсований звук, швидкі пасажи, репетиції). На прикладі розглянутого матеріалу можна підтвердити думку дослідників про формування у другій половині ХХ століття «гібридної» манери гри на трубі, що поєднує локальні традиційні прийоми з академічною технікою – подвійним стакато, використанням репетицій, артикуляційною чіткістю, розширеним діапазоном. Труба стає інструментом, здатним виконувати як мелодичну, так і структурно-організуючу функцію у традиційних інструментальних капелах.

Список використаних джерел

- Апатський, В. (1999). Віхи історії духового виконавства в Україні. *Науковий вісник НМАУ*. Музичне виконавство, Вип. 1. С. 9–24. Київ.
- Гуменюк, А. (1959). Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри. С. 53–56. Київ.
- Гусак, Р. (2016). Народні музичні інструменти. *Історія української музики*. Т. 1. С. 369–391. Київ.
- Гусак, Р. (1995). Традиційні духові музичні інструменти в Україні: сьогодення і перспективи. *Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Український центр культурних досліджень. С. 12–14. Київ.
- Комар, А. (2015). Історичні витоки розвитку труби як ансамблевого інструменту в традиційній інструментальній музиці українців. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 35. С. 172–185. Львів.
- Ксьондзик, О. (2007). Музична комунікація в ансамблі: психологічний аспект. *Музикознавчі студії*. Вип. 16. С. 187–193. Львів.
- Кушлик, Л. (2006). Голосове звуковидобування інструментального типу в українській народній традиції. *Етномузика*. Число 1. С. 61–66. Львів.
- Мацієвський, І. (2012). *Музичні інструменти гуцулів*. 463 с. Вінниця.
- Ошуркевич, О. (1993). *Затрубили труби: з історії народних музичних інструментів*. 23 с. Луцьк.
- Слупський, В. (2018). *Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття* [Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. 20 с. Харків.
- Тарарак, Ю. (2019). Історія виникнення та розвитку труби: органологічний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*. Вип. 54. С. 123–137. Харків.
- Хай, М. (2011). *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)*. 559 с. Київ – Дрогобич.
- Яремко, Б. (2003). *Етноінструментознавство: навч. посібник*. С. 73–83. Рівне.

Žarskienė, R. (2024). *Pučiamųjų instrumentų ansambliai ir orkestrai tradicinėje Lietuvos kultūroje. Parengė Austė Nakienė*. Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2024, 304 p. Vilnius.

Надія Савкова

*студентка I курсу
фортепіанного відділу
Вінницького фахового коледжу
мистецтв імені М. Д. Леонтовича
(науковий керівник –
Ірина Поводатор,
викладач вищої категорії)*



ЕЛЕМЕНТИ ФОЛЬКЛОРУ В СУЧАСНИХ ПІСНЯХ: ЕТНОРОК

Фольклор – надзвичайно важлива частина культури народу, що потребує детального дослідження, поширення та вивчення, адже це невід’ємна складова кожної національності. Він відображає моралі і цінності минулого, описує традиції й звичаї, ідентифікує народ, виховує повагу до свого походження і формує національну свідомість.

Не дивлячись на те, що український етнос, включно з фольклором, мав на своєму шляху чимало перешкод, завдяки сміливим людям, які не боялись розвивати його в підпіллі і передавати «з рук в руки», він не зник з пам’яті людей і сторінок теперішнього. Винищення джерел, створення «штучного» радянського замітника, заборони на поширення звичаїв, обрядів, пісень тощо – це не всі знуцання, які терпів наш народ. Нарешті це все закінчилось, і зараз традиційна культура активно використовується і переплітається з сучасністю України.

Лише приблизно в 1950–1960 роках фольклор почали використовувати, міксуючи його із сучасними жанрами музики. Зокрема, такий напрям, як «етнорок» у своєму початковому прояві почав з’являтися наприкінці 1960-х років (період «відлиги»); його створювали гурти «Еней», «Гуцули» та інші. Завдяки їм «Гайдамаки», «Перкалаба», «Бурдон», «Дахабраха», «ДримбаДаДзига» та інші змогли поширити і розповсюдити у 1991–2010 роках свою творчість, як в Україні, так і за кордоном. У наші дні гурти «Гуцул Каліпсо», «Очеретяний кіт», «Пропала грамота», «Харцизи» та багато інших мають величезний потенціал для розвитку українського етнороку.

Проаналізуємо декілька сучасних етногуртів. Гурт «Очеретяний кіт», заснований у Вінниці в 1995 році, отримав свою назву на честь тотемної тварини, а формування їхнього унікального стилю, що поєднує чумацькі пісні, частівки та рок-н-рол відбулося під час мандрівки Карпатами. Їхнє ліричне звучання, що навіює спогади про минуле та сільську атмосферу завдяки використанню народного інструменталу, зокрема сопілки та народного ритму, найкраще представлено в альбомі «Налягай на весла».

А от «Фолькнери» – це подружжя мандрівників, що створило гурт у 2009 році. Подорожуючи світом на велосипедах для дослідження і запису традиційних пісень, вони стали перетворювати їх на унікальний стиль «фрі-фолк». Їхнє мультикультурне звучання об'єднує автентичну з сучасними драйвовими ритмами та досягається за допомогою шарового вокалу Ярини і Володимира – чоловіка й жінки – і мінімалістичного етнічного інструменталу, доводячи, що простота в порядку є кращою за багатозаровий хаос.

І ось, гурт «Ярра», заснований теж сім'єю у Чернівцях у 2002 році, творить у жанрі «Синтез-етнорок», надихаючись стародавніми міфами та виконуючи пісні багатьма мовами світу. Унікальність їхнього запального звучання, насиченого елементами фентезі, забезпечує багатий автентичний набір інструментів, включаючи колісну ліру, дудельзак та ірландський бузукі, а альбом «Казки на ніч» (2018) є їхньою найбільш насиченою українським фольклором роботою.

Проаналізувавши їхні роботи, можна дізнатись чимало цікавого про значущість впливу фолку та інструментів на атмосферу пісень. Пісня «Та нема гірш нікому» з альбому «Налягай на весла» гурту «Очеретяний кіт» є переробленою на сучасний лад народною лірично-побутовою композицією про трагічну долю сироти. Гурт обрав стилістику «софтрок», використовуючи сопілку та ніжний вокал, щоб ідеально відповідати сумному сенсу тексту, успішно поєднуючи народну ідею із сучасним звучанням.

У пісні «Karchata» гурт «Фолькнери» розповідає містичну історію про двох подруг, чії душі приречені вічно переживати сцену отруєння однієї з них через ревності до спільного коханого, аж доки вони разом не розчиняться з тінню чоловіка у безкрайому полі. Цей твір, написаний за мотивами народних міфів, створює неймовірну загадкову атмосферу завдяки народному вокалу з традиційними інтонаціями, вставками, що нагадують нашіптування духів, та поєднанню кахону, тамбурина і дрімби.

І наостанок – гурт «Ярра», який також звертається до міфології у композиції «Покличте Вія», що яскраво зображує східнослов'янську

істоту з пекла, чий смертоносний погляд прихований під величезними віями. Ритмічність пісні та інструментальний склад (сопілка, кобза, ліра) ідеально передають небезпеку героя, створюючи в уяві слухача образ таємничого та сповненого страху старовинного обряду.

Отже, синтез року і етнічних елементів став найяскравішим проривом у музичній галузі за останні десятиліття, оскільки він створює вражаюче переплетіння контрастів, яке допомагає зберегти та не забути українське коріння. Етнорок є найефективнішим способом заявити світові про глибину українського фольклору, адже поєднання народних наспівів, ритмів та інструментів із сучасними мотивами приваблює широку аудиторію як в Україні, так і за кордоном.

На сьогоднішній день етномузика є не просто трендом, а передовим інструментом, що дозволяє українським митцям здобути визнання серед калейдоскопу світової музики. Виконуючи етно, артисти доводять міжнародній спільноті, що українська культура – це не примітивне явище, а глибока, надзвичайно значуща та цікава складова глобального музичного простору.

Список використаних джерел

https://rock.ua/concert_place

<https://journ.sumdu.edu.ua/old/wp-content/uploads/2014/12/folk.pdf>

Анджела Дмитерко

*студентка III курсу
відділення «Музичне мистецтво»
Чортківського гуманітарно-педагогічного
фахового коледжу імені О. Барвінського
(науковий керівник –
Володимир Корчак, викладач)*



МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ: ШЛЯХ ВІД ТРАДИЦІЇ ДО ТРЕНДУ

Українська народна пісенна творчість як скарбниця мелосу слов'ян з давніх часів була об'єктом дослідження. Народну пісню як ідентифікатор української нації знають у всьому світі. Її потужний потенціал невичерпний завдяки глибокому змісту тексту і неповторним музичним засобам, які підсилюють сюжетну лінію. Український музичний фольклор за природою свого побутування вражає гнучкістю і різноманітністю форм і музичних засобів. Науковці зазначають, що завдяки етнографічним дослідженням вдалося зафіксувати українські народні пісні, яких, за підрахунками ЮНЕСКО, найбільше у світі – 15,5 тис. Така кількість зразків народнопісенної творчості свідчить не лише про високий музичний розвиток нації, тобто використання різних форм музики, але й про багату змістову складову текстів пісень та прикладних функцій цих фольклорних зразків.

З розвитком суспільно-культурних процесів автентичне народнопісенне виконавство почало виходити за межі побутування лише фольклорної музики. Культурні процеси у ХХ – на початку ХХІ століття сприяли активному використанню народної музики в більш ширшому форматі. Таким чином народнопісенна традиція стала основою творчості багатьох сучасних гуртів і виконавців, які запропонували глядачеві нове прочитання відомих народних мелодій. Така інтерпретація була можлива завдяки використанню різноманітних засобів, серед яких використання електронних інструментів, поєднання різних стилів та напрямків музики, створення оригінальних обробок та аранжувань для різних складів виконавців. Одним із найяскравіших прикладів такої творчості стало

фесричне виконання композиції «Дикі танці» на європейському музичному конкурсі «Євробачення». Українська співачка Руслана Лижичко вразила європейську музичну спільноту не лише самим змістом і музичною тканиною твору, але й способом виконання та поєднання древніх гуцульських мотивів з новими течіями поп- і рок-музики.

Якщо зробити спробу систематизації використання фольклору у сучасному музичному просторі, то тут напевно треба виділити три основні напрямки. Найперше це реконструкція автентичного виконавства, яка є зараз дуже популярною. З прийняттям незалежності України культурні процеси активізувалися і дослідження народної музики ставали все більш активними. Основна мета фольклорних експедицій в різних регіонах України полягала у фіксації та систематизації народнопісенних здобутків від носіїв фольклору. Пізніше ці зразки народної пісні виконувалися професійними колективами, які намагаються відтворити манеру звукоутворення та способи поєднання багатоголосого викладу. Для багатьох митців народний спів стає символом пошуку своїх коренів і повернення до джерел. Автентичну манеру виконання пісень використовують гурти «Божичі», «Володар», «Древо», «Буття». Ці колективи не лише популяризують народно пісенну спадщину, а намагаються максимально близько відтворити манеру співу кожного українського регіону. Учасники цих колективів є дослідниками фольклорної спадщини, науковцями, які використовують власні методики і прийоми роботи з фольклорним матеріалом. Для прикладу «Древо» - один з перших фольклорних гуртів був заснований ще в 1979 році музикознавцем та фольклористом Євгеном Єфремовим, який разом з студентами-музикознавцями Київської національної музичної академії ім. П. Чайковського намагався відтворити народну манеру співу Київського Полісся. Таким чином цей напрямок фольклорної спадщини на професійному рівні виконує свою функцію і користується популярністю.

Серед виконавців народних пісень у складі гурту в різні роки працювали знані співаки та дослідники народної музики: Ірина Клименко, Сусанна Карпенко, Роман Єненко, Тетяна Сопілка, Олена Копейкіна та багато інших виконавців.

Наступним пластом використання фольклорного матеріалу в сучасному музичному просторі є залучення народнопісенної спадщини до репертуару сучасних виконавців та створення оригінальних обробок цих пісень сучасними музичними засобами. Протягом 2-ї половини ХХ ст. народна пісня дуже активно увійшла в репертуарний доробок багатьох

відомих співаків і отримала нове прочитання в аранжуванні та сучасній обробці українські народні пісні виконували Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, Павло Дворський, Раїса Кириченко, Ніна Матвієнко, Оксана Білозір, Наталія Бучинська та інші відомі артисти. Для окремих виконавців народна пісня стала візитівкою та основним напрямком творчості [Кулиняк 2024 с. 334]. Створення оригінальних аранжувань з використанням різноманітних засобів дозволяє популяризувати фольклорний матеріал і перетворити його у справжні хіти. У такому творчому процесі митці не обмежуються автентичністю оригіналу і трансформують народні мотиви на свій розсуд, створюючи новий оригінальний продукт. Прикладом є творчість таких сучасних гуртів: «ДахаБраха», «Онука», «АтмАсфера», «Гайдамаки», «Чумацький Шлях», «Тінь Сонця», «Перкалаба», «Go_A», «TaRuta», «KAZKA», та ін. [Кулиняк 2024 с. 334].

Український колектив DakhaBrakha має на меті відродити український фольклор, поєднуючи автентичні народні мотиви з сучасними світовими стилями. Цей колектив намагається зберегти давні пісні, розкриваючи їх для нового покоління через експериментальні ритми та способи вокального виконавства. Як зазначають дослідники творчість цього гурту – це міст між нашими коренями та сучасністю.

Ще один відомий гурт під назвою ONUKA поєднує електронну музику з традиційними українськими інструментами, такими як трембіта, бандура та сопілка. Такий напрямок використання фольклорного матеріалу у виконаннях цього гурту переосмислює українську культурну спадщину у форматі сучасної фольклектроніки.

The Dooh відтворюють українську народну музику у сучасному звучанні, не змінюючи первісної емоційності цих зразків. Учасники цього колективу працюють з реальними фольклорними записами та намагаються відтворити автентичну манеру співу, доповнюючи ці композиції засобами рокової музики та модерновими ритмами.

Характерною особливістю творчості гурту Joryj Kłos є використання давніх українських танцювальних та обрядових мелодій. В процесі опрацювання цього фольклорного матеріалу учасники гурту перетворюють його на драйвовий етно-рок.

Гурт Kozak System сучасно переосмислює козацькі й народні мотиви, створюючи потужний етно-рок із патріотичним звучанням. Вони зберігають українські музичні традиції, але представляють їх у драйвовій, енергійній формі, яка резонує як в Україні, так і за кордоном.

Окрім гуртів та мистецьких колаборацій народну пісню у своїй творчості використовують я такі виконавців як Хаят, Марина Круть, Катя Chilly, Юля Юріна та ін. Їхні композиції демонструють, що народна пісня не лише залишається живим явищем, але й здатна бути цікавою для нинішнього слухача в нових жанрових і стильових межах. На українських фестивалях рок-музики звучить і фолкрок у виконанні таких груп, як «Мазепафест», «Тарас Бульба», «Рок-екзистенція», «Рок Січ», «Славське Рок», «Чайка» та ін.

В останні роки справжнім проривом фольклорного матеріалу на європейську та світову сцену став виступ гурту Go_A, який в 2021 році на пісенному конкурсі Євробачення виконав українську веснянку «Шум». Пряме цитування народного мотиву веснянки в поєднанні з засобами електронної музики та манерою співу солістки створили нову композицію, яка стала одним із найкращих музичних творів конкурсу.

Сучасна стилізація українського пісенного фольклору знайшла своє відображення у численних музичних творах, які вже стали хітами не лише в Україні, але й поза її межами. Потенціал народної музики, глибокий мелодизм і національні корені в поєднанні з сучасними мотивами та образами творять новий музичний продукт, який ще більше популяризує українську музичну культуру.

Список використаних джерел

Кулиняк, М. (2024). Музично-пісенний фольклор у сучасній українській культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. С. 331–337. Київ.

Плотнік, Н. (2010). Музичний фольклор у сучасному етнокультурному просторі. *Культура України*. Випуск 31. С. 47–52. Київ.

Ельвіра Грушко

*студентка III курсу
вокального відділу
Вінницького фахового коледжу
мистецтв імені М. Д. Леонтовича
(науковий керівник – Ірина Журавкова,
викладач вищої категорії,
викладач-методист)*



ПІСНІ З ГОЛОСУ ЄВГЕНІЇ ЛОБОДИ (НА МАТЕРІАЛАХ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОЇ ЕКСПЕДИЦІЇ У СЕЛО ЛОЗОВЕ МОГИЛІВ-ПОДІЛЬСЬКОГО РАЙОНУ ВІННИЦЬКОЇ ОБЛАСТІ)

Вік народної пісні недовговічний так само, як і земний шлях людини, що зберігає в пам'яті народнопісенні скарби. Особисто мене на фольклорну експедицію 2024 року надихнула моя родинна історія. Моя прабабуся, Ганна Василівна Коваль, знала велику кількість пісень та записала їх тексти. Вона народилася у селі Мухівці Немирівського району Вінницької області та прожила 80 років. На жаль, смерть бабусі зруйнувала мої плани щодо запису народних пісень з її репертуару.

Моя фольклорна експедиція відбулась 11 липня 2024 року, під час якої були записані пісні від Євгенії Северинівни Лободи. Вона народилася в селі Лозова Могилів-Подільського району Вінницької області 20 березня 1946 року. Почала співати з раннього дитинства, протягом життя була учасницею місцевого колективу «Джерело», допоки були живі учасники цього гурту, а нині її улюблена справа – спів вдома та в церкві.

Основна мета експедиції полягала у записі пісень із селища Чернівці Могилів-Подільського району – рідного села моїх батьків. Та виявилось, що у селі немає «співучих» жінок і вже не звучать стародавні народні пісні. Але за порадою жителів, вдалося зафіксувати пісенні твори у селі Лозова від Є. Лободи, а саме: «Ой ходила панна Ельвіра», «За сонцем не видно», «А всі гори зеленіють», «Понад горами понад ярами». Під час запису співачка не уточнювала жанрову приналежність народних пісень.

Мета проведеного дослідження полягає у аналізі образного змісту, стилістичних особливостей пісень та виявленні жанрової приналежності зафіксованих пісень.

Проаналізуємо зміст весільної пісні «Ой ходила панна Ельвіра». В даній пісні розповідається про маленьку дівчинку, яка сіяла василечки у батьковім дворі, зростала, розквітла, а відтак настав час розплітати косу та прощатися з батьківським домом.

Ключові фрази «*а до мене молоді дружечки прийшли*», «*руса коса*», «*бо тепер я моя ненько гостю в тебе*» підтверджують думку, що пісня виконувалась в обряді дівич-вечір. Мелодія має наспівний ліричний характер. Початкова поспівка обертається навколо мінорного квартсекстакорду, що нагадує інтонацію колискової. Яскраво виражений натуральний 7 ступінь соль додає архаїчного характеру. Такий тип ліричних пісень відображає важливу сторону весільного обряду, обслуговуючи обряди дівич-вечора, завивання гільця, розплітання коси, покривання молоді, співи молоді на посаді [Іваницький 2004, с. 98].

Проаналізуємо ліричні пісні які мають жанрові риси балади. У фольклористиці терміном «балада» називають багатоплутні строфічні пісні з розвиненими сюжетами, гостродраматичного змісту. [Іваницький 2004, с. 141]. Зміст пісні «За сонцем не видно» розповідає про життя з нелюбом. Гостродраматичність сюжету підкреслено у віршових строфах: «*не пуцу тебе я тай до роду, бо ти розкажеш про нашу незгodu*». Жінка приховує правду свого нещасного життя: «*як будуть питати я буду мовчати*».

В пісні «А всі гори зеленіють» розповідається про вдову, про осиротілих дітей, стосунки між бідною сестрою та братом багатцем. Гостродраматичний сюжет підкреслено в таких словах: «не візьму я дітей в хату, діти будуть заважати».

Пісня «Понад горами, понад ярами» відображає сюжет про очікування зустрічі молоді дівчини з козаком, яка так і не відбулась: «*ой чого ж між вами, вами козаками мого милого з війни нема*», а козак загинув: «*дівчино мила, ти правди хтіла, а тая правда є гірка на смак*».

Отож, вищезазвані пісні мають характерні риси баладних сюжетів про сімейні та любовні драми, родині стосунки, соціальну нерівність. Тематика даних балад загальновідома: вони зустрічаються в збірках «Пісні Поділля», «Пісні Явдохи Зуїхи» і становлять найчисленнішу групу родинно-побутових балад.

Список використаних джерел

- Подолинний, А. – Цвігун, Т. (упор.) (2004). *Вінничина фольклорна: довідник*. 104 с. Вінниця.
- Іваницький, А. (2004). *Український музичний фольклор*. 320 с. Вінниця.
- Смоляк, О. (1998). *Український дитячий музичний фольклор*. 78 с. Тернопіль.
- Пісні Явдохи Зуїхи* (1965). 810 с. Київ.
- Пісні Поділля* (1976). 520 с. Київ.

Катерина Рожак

*студентка III курсу
відділу теорії музики
Львівського музичного фахового
коледжу імені С. П. Людкевича
(науковий керівник – Роман Скобало,
викладач вищої категорії,
викладач-методист)*



ПІСНІ З ГОЛОСУ МАРІЇ ПАВЛЕЧКО (НА МАТЕРІАЛАХ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОЇ ЕКСПЕДИЦІЇ У СЕЛО ОРЯВЧИК СТРИЙСЬКОГО РАЙОНУ ЛЬВІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ)

Навчаючись на II курсі Львівського музичного фахового коледжу імені С. П. Людкевича, під час вивчення предмету «музичний фольклор», а згодом «розшифрування музичного фольклору», я відчула зацікавленість та поштовх до можливості вивчення української музичної народної творчості. Тому я поїхала в експедицію, аби втілити свій теоретичний досвід у життя.

Село Орявчик – це невеличке гірське поселення на Львівщині, розташоване в долині річки Орявчик, поряд із Національним природним парком «Сколівські Бескиди». Перша письмова згадка про нього датується 1540 роком. Серед найважливіших історичних пам'яток Орявчика – дерев'яна церква Богоявлення (1862 рік), збудована майстром Стефаном Косиловичем, а також дзвіниця храму, що датується початком XIX століття. Окрім культурної спадщини, село має й туристичне значення: тут діють кілька гірськолижних витягів, є туристичні садиби й маршрути, зокрема пішохідні стежки, що ведуть до карпатських полонин. До того ж, старовинна бойківська хата з Орявчика (1792 року побудови) нині зберігається в музеї просто неба у Львові, що підкреслює історичну цінність села.



Марія Пантелеймонівна Павлечко народилась в селі Орявчик 27 серпня 1947 року. Батьки були різноробочими: батько працював в колгоспі їздовим, мати – домогосподарка. Окрім Марії Пантелеймонівни у сім'ї зростало ще три старших брати. Коли інформантці виповнилось 5 років, її з сім'єю переселили у село Вільхове, нині Ульвівок Сокальського району. Після закінчення школи вступила до Самбірського педагогічного училища (вчитель молодших класів). Все життя працювала вчителькою, зокрема 5 років у Крехівській спеціальній школі-інтернат. Співати любила з дитинства, в училищі грала на домрі та співала

в хорі, а згодом у сільському церковному хорі с. Ульвівок.

В результаті дослідження записано такі зразки:

Вийди, матінко, з хати
Своє дитя вітати
Як своє, так чужое
Тепер твої обоє

Декілька весільних приспівок:

Прошу вас, музики
Пункт за пунктом грати,
Бо я йду до столу
Молодих вітати

Як ішла до столу,
Так собі думала
Чим тебе, Марусю,
Привітати мала

Невеликі дари
Я для тебе маю
Щастя і здоров'я
Я тобі бажаю

Вітаю вас в парі
Корчиком¹ Ісуса
Хай вас благословить
Серденько Ісуса

Вітаю вас в парі
Корчиком лілії
Хай вас благословить
Серденько Марії

Також приспівки: «Дякую, музики», «Ой мамуню, мамуненько», «Щоб була б я знала», «Ой мамо, мамуню, я ваша дитина», «Нема її вдома», «Ой свекруха». Приспівка «Подивись, Василю» співалась, коли у нареченого помер батько.

Жартівливі весільні пісні:

1. Ой там, в саду, на лавочці
Сидять хлопці по парочці
Ох йой, ох йой, о, Боже, мій
Сидять хлопці по парочці²
2. Сидять вони, милуються,
А серця їх любуються
3. Питалася мати дочки,
Де ділися ті платочки?
4. Мої платки вишивані
Діваються вечорами
5. Один платок шовковий був,
Забрав милий, як п'яний був
6. Забрав милий ті платочки
І викинув на гілочки
7. А гілочки до купочки,
Наша любов – не шуточки
8. Одна гілка схилилася,
Наша любов скінчилася
9. Друга гілка схитнулася,
Наша любов вернулася

Записані матеріали маю змогу при потребі передати до архіву Лабораторії музичної етнології.

¹ Згодом дізнаюся, що це означає.

² Підкреслене (рефрен) повторюється після кожної строфи.

Список використаних джерел

Кундуш, К. (2024). *Пісенна спадщина села Острів. Дубенський район Рівненської області*. 260 с. Львів.

Мишанич, М. (1995). *Архівне опрацювання народновокальних творів: методичні рекомендації з музично-етнографічної транскрипції*. 20 с. Львів.

Рибак, Ю. – Луканюк, Б. (ред) (2020). *Народні співи Кирилівки та Моринців*. Записи Олекси Ошуркевича, транскрибування Михайла Мишанича. 188 с. Львів.

Єлизавета Старчак

*студентка III курсу
теоретичного відділу
Львівського музичного фахового
Коледжу імені С. П. Людкевича
(науковий керівник – Роман Скобало,
викладач вищої категорії,
викладач-методист)*



ПІСНІ З ГОЛОСУ НАТАЛІЇ СТАРЧАК (НА МАТЕРІАЛАХ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОЇ ЕКСПЕДИЦІЇ У СЕЛО ПОТЕЛИЧ ЛЬВІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ)

Відвідуючи лекції з музичного фольклору та розшифрування музичного фольклору у Львівському фаховому музичному коледжі ім. С. П. Людкевича я проходила теми, пов'язані з способами запису усної народної музичної творчості. Ця інформація дуже мене зацікавила, адже я розумію, що інтерес до дослідження українського фольклору зникає, тому я вирішила дослідити цю тему та записати фольклорні музичні зразки від моєї бабусі, яка родом з села Потелич.

Потелич (давні назви – Потилич, Телич, Подтелич, Підтелич) – село у Львівському районі Львівської області. Розташоване на річці Телич, між пагорбами Розточчя. Перша згадка про Потелич зустрічається в Галицько-Волинському літописі у 1262 році, коли в Потеличі зупинявся князь Данило Романович. Коли у 1498 році місту Потелич було надано Магдебурзьке право, воно стає одним з великих економічних центрів. Тут були знамениті гончарні майстерні, фаянсова фабрика, дві гуті, броварня, гуральня, млини, воскобійня та чималий ремісничий промисел. В результаті нападу татар у 1502 році місто було частково спалене. У 1875 році в Потеличі були три дерев'яні церкви: Святої Трійці, Святого Духа, Різдва Богородиці – костел Святого Станіслава. В XVII столітті, після перенесення головного торгового шляху, який з'єднував Люблін з Львовом так, щоб він проходив через Раву-Руську, місто занепало і вже не відновило свого давнього значення.



Моя бабуся Наталія Теодозіївна Старчак народилась в місті Потелич 26 жовтня 1960 року. Закінчила Львівський кооперативний технікум по спеціальності бухгалтер (1981), потому Львівський національний університет ім. І. Франка за спеціальністю «облік і аудит». Її дідусь зі сторони матері знав нотну грамоту, грав на скрипці, на акордеоні, також дякував і керував церковним хором у Потеличі, давав з ним концерти у Польщі до 1939 р. Дядько зі сторони матері – скрипаль, грав на місцевих весіллях та брав участь у концертах.

В результаті мого невеликого дослідження було здобуто наступні зразки народнопісенної творчості села Потелич: коляди: «Бог при роду», «В Вифлеємі тайна», «Видів Бог», «Господь Бог предвічний», «Землю Юдейську нічка вкриває», «На небі зірка ясна засяла», «Хто там по дорозі». Щедрівка до хлопця «Їхав Роман з паном на війну». У цих щедрівках на початку називали ім'я в залежності від того, до кого цю щедрівку співали, а далі виспівували наступний текст:

1. Їхав Роман з паном на війну,
Гей, же війничу, красний паничу¹
2. Його мамуня відпроводжала,
3. Відпроводжала, та й научала,
4. Не їдь, Романе, поперед військо,
5. А їдь, Романе, по середині,
6. По середині, при старшинині².

Щедрівка до дівчини:

1. Красна Єлизавета сад підмітала,
Гей вино, вино зелене, все в три рядочки саджене³
2. Сад підмітала, вино садила,
3. Вино садила, і так говорила,
4. Рости ми, вино, тонке, високе,
5. Тонке, високе, коріння глибоке,
6. Коріння глибоке, листя широке,
7. Вінчуєм ми тя щастям, здоров'ям,
8. Щастям, здоров'ям, зеленим вінцем,

¹ Підкреслене (рефрен) повторюється після кожної строфи.

² Після того співали, що проводжав батько, сестра, брат (якщо були).

³ Підкреслене (рефрен) повторюється після кожної строфи.

9. Зеленим вінцем, срібним перстінцем,
10. Срібним перстінцем, хорошим молодцем

Гаївка:

Я город городжу і капусту саджу,
І капуста моя, і кочання моє,
І дівчина чорнобрива закохання моє.
І музики мої, і заграйте мені,
І заграйте моїй жінці, най не ходить по мандрівці,
Нехай вдома сидить, най капусту варить,
І капуста моя, і кочання моє,
І дівчина чорнобрива закохання моє.

Гаївка¹:

- Де ви, хлопці бували, бували, бували?
Як діброви палали, палали, палали?
– А ми воду відрами, відрами носили
Дібрівоньку гасили, гасили, гасили.
Де ви, дівки, бували, бували, бували?
Як діброви палали, палали, палали?
– А ми воду відрами, відрами носили
А ви воду ситами, ситами носили.

Окрім цих гаївок, зафіксовані ще дві: «На зеленій дібрівонці», «Їде, їде жельман».

Серед творів весільної обрядовості зафіксовано приспівки та одну ладканку. Приспівка:

Мамуню, мамуню,
Ти зятюня хтіла,
Будеш ти ще не раз
Під плотом сиділа

Під плотом сиділа,
Кропивоньку їла,
Мамуню, мамуню,
Ти зятюня хтіла.

Ладканка:

Вийди мамуню, вийди,

¹ Між собою переспівувались хлопці та дівчата.

Не роби дітям кривди.
Не дай же їм стояти,
Подвіронька топтати.
Новими чобітками,
Срібними підківками.

У разі потреби, я готова надати матеріали для збереження в архіві Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

Список використаних джерел

Кундуш, К. (2024). *Пісенна спадщина села Острів. Дубенський район Рівненської області*. 260 с. Львів.

Мишанич, М. (1995). *Архівне опрацювання народновокальних творів: методичні рекомендації з музично-етнографічної транскрипції*. 20 с. Львів.

Рибак, Ю. – Луканюк, Б. (ред) (2020). *Народні співи Кирилівки та Моринців*. Записи Олекси Ошуркевича, транскрибування Михайла Мишанича. 188 с. Львів.

Євген Саджениця

*студент III курсу
відділу теорії музики
Львівського музичного фахового
Коледжу імені С. П. Людкевича
(науковий керівник – Роман Скобало,
викладач вищої категорії,
викладач-методист)*



НАРОДНОПІСЕННА ТРАДИЦІЯ СЕЛА ЗВЕРТІВ ЛЬВІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Навчаючись у Львівському музичному фаховому коледжі імені С. П. Людкевича я відчув зацікавленість до музичного фольклору та необхідність вивчення цієї ланки української культури глибше, що спонукало мене до прийняття рішення поїхати в своє рідне село Звертів, аби використати свої набуті теоретичні знання на практиці.

Звєртів – село у Львівському районі Львівської області. Належить до Куликівської селищної громади. Село вперше згадується в історичних документах за 1358 рік. У Звертові знаходиться дерев'яна церква св. Симеона 1775. Церква належить до УГКЦ. Назва села може походити від слова «Звертати».



Інформантка Ірина Свинар, уродженка села Звертів, звідки і я сам родом. Народилась 1957 року у родині колгоспників. Закінчила місцеву школу, опісля вступила до кулінарного училища у Львові. На останньому курсі поїхала до Ташкенту (Узбекистан), там захистила свою дипломну роботу, і вивчила узбецьку мову. Після Узбекистану вона повернулася на батьківщину, до свого рідного села і одружилась з Петром Свинарем.

Ще з дитинства рідна мати привила пані Ірині любов до українських народних пісень, які характерні для їхнього регіону. В села була традиція, коли юні дівчата збирались групами і обходжуючи на

вихідних усе село, співали народних пісень. Оскільки пані Ірина була кулінаркою, то її часто запрошували на весілля готувати страви, і саме на весіллі вона демонструвала ще один свій талантик – спів народних пісень. Нині Ірина Свинар дякує в церкві, дуже любить співати під час гаївкових обрядів..

Вона з радістю мені заспівала деякі пісні, наприклад звичайна пісня:

1. По садочку я ходила, цвіт калини ламала,
Я при війську хлопця мала, мати за іншого дала.
2. Ой дала ж ня, мати моя, за сусіда – пияка.
Ой яка ж я нещаслива, гірка доленька моя.
3. – Ой ти, мамо, рідна мамо, ти ріднесенький отець,
Ти купляєш біле плаття, посилаєш під вінець.
4. Під вінцем вона стояла, цвіт калини ламала,
Свічки не могла держать,
5. До священика сказала: «Перестаньте нас вінчать!»
А священик подивився, тихим голосом сказав:
6. – Раз дівчина заручена, я не буду їх вінчать 2

Похорона пісня виконувалася після поховання померлого:

1. Ще хвильку, ще хвильку ти з нами
Ще хвилю, хвилину ти тут
І так тебе милії друзі,
У землю, сиру віднесуть 2
2. Сумною залишиться хата
І вітер повіє кругом
Туга і ридання зільються
У сумний плачевний псалом
3. Псалом, що взиває до Бога,
О, Боже, молитву прийми.
І душу, що лине до тебе,
У царстві своїм пом'яни.
4. Прощай на дорозі розлуки,
Прощай на дорозі життя,
А нехай Бог візьме твою душу
У вічне щасливе життя.
5. Підеш ти, в дорогу останню,
Дорогу останню твою.
Якою підеш ти в останнє,
Вічну оселю твою.

6. А квіти зів'януть, ізсохнуть,
На твої прощальних вінках.
Лиш пам'ять про тебе не згасне,
Ніколи у наших серцях.

Виконавши цю роботу, я прийшов до висновку, що нашу народно-пісенну спадщину необхідно зберігати, вивчати та обов'язково популяризувати. Мій перший досвід у галузі дослідження музичного фольклору приніс неабияке задоволення та гордість за своє село, де ще від старожилів можна зафіксувати зразки народнопісенної культури.

Список використаних джерел

Кундуш, К. (2024). *Пісенна спадщина села Острів. Дубенський район Рівненської області*. 260 с. Львів.

Мишанич, М. (1995). *Архівне опрацювання народновокальних творів: методичні рекомендації з музично-етнографічної транскрипції*. 20 с. Львів.

Рибак, Ю. – Луканюк, Б. (ред) (2020). *Народні співи Кирилівки та Моринців*. Записи Олекси Ошуркевича, транскрибування Михайла Мишанича. 188 с. Львів.

Софія Тернова

*студентка III курсу
кафедри музичної фольклористики
Львівської національної музичної
академії імені М. В. Лисенка
(науковий керівник –
Ярема Павлів, доктор філософії,
викладач КМФ)*



ДМИТРО ТОМИШИН – РЕПРЕЗЕНТАНТ МАРАМОРОСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ТРАДИЦІЇ

Упродовж періоду опрацювання архівних матеріалів з інструментальною музикою, які містяться у Проблемній науково-дослідній лабораторії музичної етнології ЛНМА ім. М. В. Лисенка, мені найчастіше траплялися записи музикантів із Гуцульщини, Бойківщини та Покуття. Влітку 2025 року архів Лабораторії поповнився матеріалами з експедиції № 279 «Слідами Бартока»¹, що мала на меті обстеження п'яти закарпатських сіл, в яких Бела Барток у 1912 році записував зразки музичного фольклору. Два із восьми сеансів лабораторної експедиції були присвячені інструменталистам – дрибареві (село Довге) і скрипалеві (село Нижнє Селище). Хоча Нижнє Селище не увійшло в маршрут Б. Бартока 1912 р., воно теж знаходиться у Хустському районі Закарпатської області, відповідно належить до історико-етнографічної зони Марморощини. До того ж, у Нижньому Селищі проживає 92-річний скрипаль Дмитро Томишин, що не могло не зацікавити учасників експедиції. Збирацький сеанс із паном Дмитром вдався, адже

¹ В експедиції взяли участь завідувач ПНДЛМЕ, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М. В. Лисенка Юрій Рибак, наукові співробітниця ПНДЛМЕ, кандидатки мистецтвознавства, доцентки кафедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М. В. Лисенка Вікторія Ярмола, Лариса Лукашенко, Ліна Добрянська, доктор філософії, старший викладач кафедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М. В. Лисенка Ярема Павлів. Маршрут пролягав через села Велика Копаня, Липецька Поляна, Довге, Стеблівка, Сокирниця та Нижнє Селище Хустського району Закарпатської області.

респондент без попередньої підготовки прекрасно відтворив свій репертуар. Гра пана Дмитра викликала в мене неабияке зацікавлення і спонукала до висвітлення його творчої біографії та аналізу репертуару й виконавського стилю.

Дмитро Томишин народився 12 грудня 1932 року в Нижньому Селищі у сім'ї сільського весільного скрипаля Михайла Томишина (1898–1989). Сімейну традицію гри на скрипці він перейняв від батька Михайла Томишина старшого, який теж вчився у свого батька. Всі музиканти роду Томишиних почали практику скрипкового весільного музикування з дитячого віку. Серед них особливими талантом і майстерністю вирізнявся двоюрідний брат Дмитра – Олекса Іванович Томишин (1933–2024). Зі слів Д. Томишина відомо, що Олекса відіграв значну роль у його формуванні як музиканта: *«Олекса жив тут, ми жили вмісті в одному дворі. Олекса – двоюрідний брат, який само лучче грав, ун грав музику, грав-виступав на фестивалі, ну а ун там спеціально зацікавився... у нього лучче було знання, чим у мене».*

Скрипкова етнопедагогіка родини Томишиних відбувалась у такий спосіб: спочатку діти опановували прийом гри «контра»¹ (другу, акомпануючу партію), а згодом розпочинали вивчення мелодії, яке займало значно більше часу і вимагало детальніших знань: *«Я починав з контри, а потом на перву... коли я навчився на контрах, я вже в слух брав із батька, як грає.»*

«Зб.3: А тато Ваш щось до пальцьовки казав? Яким пальцем грати?»

І.І: Учили, як пальці на струнах класти ... Якщо я поклав палець, ун каже мені – «тягни» [грає звук] він каже «недобре. Клади нижче.» [грає вищий звук]» Вимоги до проведення мелодії були такі, щоби вона не перечила співу, а за умов суто інструментального виконання – була наближена до версії, яку пропонував учитель.

Перше своє весілля Д. Томишин відіграв у віці 15 років з двоюрідним братом Олексою, який був у капелі першим скрипалем. Як другий скрипаль, пан Дмитро також музикував у капелі братів Парасюнів – Василя «Циля» (перша скрипка) і Михайла «Мігалья» (бубон). Місцевою говіркою виконавців на згаданих інструментах називають *пердаш (первой гудак), контраш (другий гудак), флоуташ (сопілкар – С.Т.) і бубнаш (бубніст – С.Т.)*.

¹ Цей спосіб гри місцеві музиканти ще називають «брайч».

Інформант зазначає, що раніше – до початку його творчого шляху, – а також в період, коли він грав весілля, інші капели Марморощини могли використовувати контрабас замість бубна:

«Зб.1: А не можна разом контрабас, бубон і скрипка?»

І.1: Можна було, но ми не хотіли, бо то контрабас, треба було нам свадьбу проводити з одного села, до другого села нести пані молоду. Ото йшла толпа народа, може там до 40-50 чоловік молодьожки, і йшли за пані молодоу, і вели з одного села пішком. Той контрабас був вже невдобний, нам уже барабан файний».

Пан Дмитро продовжував грати весілля у вищезазначеному складі до періоду служби в армії. Повернувшись 1954 року, музикант вже не практикував гру на весіллях, адже обрав для себе професію шофера. Проте, активно продовжував грати вдома та, інколи, на гостинах.

Репертуар Д. Томишина складається з обрядових і вольних творів «до співу» і «до танцю». Більшість із них могли звучати під час весіль, а деякі – лише в момент календарно-обрядових свят. Обрядові твори займають меншу частину репертуару і виражені церковними колядами, весільними мелодіями «до співу» і маршами. Вольні твори є домінуючим пластом у репертуарі музиканта і представлені закарпатськими та загальноукраїнськими піснями й локальними мармороськими танцями. Під час одного сеансу пан Дмитро кілька разів виконав місцеві пісні «Цилька», «Понад Волейболом» і знану в Україні пісню «Черлена ружа». Очевидно, це одні з найулюбленіших творів музиканта.

Враховуючи локальні особливості репертуару, його **жанрову класифікацію** зручно здійснювати за способом музичного вираження. Таку систему розробив професор Богдан Луканюк, назвавши наступні критерії визначення жанру: музичний ритм, темп, властивості мелодії, манери орнаментування й артикулювання, тембральні якості гри [Луканюк 2022].

Згідно зі згаданою системою, існують лірична, драматична та епічна групи жанрів, пов'язані з відповідними способами музичного вираження. Для жанрів ліричної групи характерний часокількісний музичний ритм, драматичної – акцентно-динамічний, а епічної – речетативний (*rubato*). Внаслідок схрещення цих способів музичного вираження виникають змішані жанри – ліро-драматичний та ліро-епічний. У репертуарі Д. Томишина зафіксовано твори, що належать до ліро-драматичної і драматичної жанрових груп.

Ліро-драматичні твори переважають у репертуарі скрипаля і виражені як у часокількісному, так і в акцентно-динамічному ритмах.

Пісня локального побутування «Цилька» (Василинка) має часокількісну ритмічну організацію та віршову строфу коломийкової форми. Гетерометрична і гетероритмічна мелодія виникає внаслідок поєднання п'ятистопної та чотиристопної ритмічної будови [11221111+112211]², що поєднується із коломийковим віршем. Така трансформація коломийкової форми є властивою для обрядових і вольних пісень не лише Марморощини, а й інших музично-діалектних зон Закарпаття [Гошовський 2003]. Обидві версії твору Д. Томишин зіграв у жвавому темпі (МП=102), надаючи їм quasi танцювального характеру. Хвилеподібний рух мелодії, часті стрибки в межах великої секунди, малої терції, субкварти, тритону є характерними ознаками мармороського музичного стилю. Скрипаль майстерно обігрував основні тони мелодії мелізмами. Серед них – короткі форшлаги у вигляді допоміжних, прохідних і додаткових тонів й пасажі, які додають віртуозної моторики звучанню.

До ліро-драми належить також знана на усій території України лемківська пісня «Черлена ружа», яка організована в акцентно-динамічному ритмі. Темп виконання помірний (МП=120), проте внаслідок артикулювання pop-legato усіх основних тонів мелодії і дроблення окремих із них, звучання пісні має ознаки танцювальності. Індивідуальні якості інтерпретації виявляються у двох варіантах проведення мелодії другого речення: вони відрізняються інтонаційними ходами, теситурою та заміною синкопи на рівномірний мелодичний хід чотирма вісімками у зачині другої фрази. Музикант лаконічно застосовував такі мелізми як трель, короткі й довгі форшлаги та нахшлаги, урізноманітнюючи ними мелодичну лінію.

Ще одним ліро-драматичним твором є пісня «Понад Волейболом». Вона, як і вище згадані зразки, має напівтанцювальний характер, який виникає завдяки темпам, ритмічному дробленню, артикулюванню й орнаментативності, властивим виконавському стилю скрипалів.

До **драматичних творів** належать коломийкові співанки й танці різних ритмічних структур. Деякі з них є приуроченими до весільного обряду, адже звучать під час запрошення гостей, супроводу ходи молодих, виконуючи функції маршів. Від Д. Томишина зафіксовано коломийкову співанку «до запрошення на весілля» і два «румунські марші» – «коли приходить свадьба до молодої в двір» (перший марш) та «співали, грали, як підходили до хати» (другий марш).

Коломийкову співанку скрипаль виконав у помірному темпі (МП=84) із агогічними відхиленнями в межах рівномірної ритмічної канви. Твір звучить із варіативними змінами на ритмо-інтонаційному

рівні. Стабільним для кожного проведення мелодії є її дзеркальне обрамлення двома чвертковими тонами – у першому й останньому тактах строфи. Решта тонів мобільні у ритмічному відношенні, що можна пояснити манерою співу в цьому жанрі. Манера інструментальної гри пов'язана з обрамленням майже кожного тону мелізмами і демонструє віртуозність музиканта.

Два румунські марші, що традиційно звучали за різних обставин під час весільного обряду, укладені на основі волосько-румунського (перший марш) і коломийкового (другий марш) тематизмів. Зокрема, перший із них складається зі вступного тону A^2 «на міру» (один такт) і двох тем румунського походження: А (8 тактів) і В (8 тактів). Тема А має повторну будову, адже утворена з двох двотактових фраз, що чергуються двічі $(a+a_1)2$. Ритмічна структура цієї теми є козачковою, проте мелодика і ладові умови (гексахорд з основним тоном D^2 мажорного нахилу з підвищенням IV ст.) свідчать про її відповідність до тем волосько-румунського походження, які входять до танцю «Хора» [Павлів 2023]. Тема В розгортається на матеріалі чотирьох фраз, три з яких є розвитковими, а четверта – заключною $(b+b_1)(c+c_1)$. Ладотональні умови у фразах b і b_1 є контрастними стосовно інших (гептахорд з основним тоном C^2 мажорного нахилу з підвищенням IV ст.), що справляє враження серединної побудови. Другий марш – це дві танцювальні мелодії коломийкової форми, в яких стабільно повторено друге речення (4 такти). Скрипаль безперервно виконав ці мелодії декілька разів у різних варіантах й у жвавому темпі (МП=144), застосувавши манеру артикулювання основних тонів мелодії non-legato. Майже кожен із них розпочинався з короткого форшлагу, що надавало ритмо-інтонаційної інтенсивності звучанню.

В ході сеансу пан Дмитро зіграв три фрагменти «танця», який може тривати пів години і виконуватися за різних обставин. Музикант підкреслив, що на початку твору завжди співали ті ж мелодії, які звучали на «гусях». У масштабну побудову «танця» зазвичай входили коломийкові теми і теми румунського походження. Темп зафіксованих награвань відповідний метрономічній позначці МП=162. Основні тони мелодій рясно орнаментовані короткими мелізмами, що надає рельєфності загальному звучанню. Ймовірно, формотворення цілісної композиції було спонтанно-імпровізованим, про що свідчать різноманітні повторення тем та окремих їх фраз з різною, іноді несиметричною кількістю тактів.

Висновки. Дмитро Томишин перейняв і майстерно відтворює традиційну музику свого села, також володіє весільним репертуаром

інших сіл Закарпаття. Традиція, в якій сформувався і творчо реалізується музикант, є винятково цікавою з погляду на структуру творів, що зазнала впливів різноетнічних музичних діалектів. Репертуар Д. Томишина можна диференціювати на обрядові й вольні твори, які за способом музичного вираження належать до ліро-драматичної або драматичної жанрових груп. Пісенні ліро-драматичні зразки Д. Томишин виконує в дрібно-орнаментальній манері, подібно як і твори до танцю. В останніх скрипаль послуговується більшою кількістю засобів музичної виразності, які в цілому утворюють складну артикуляційну та орнаментальну техніки. Музична мова Д. Томишина сформована завдяки багаторічному спільному музикуванню в родинному колі. Вона водночас відображає і його індивідуальний темперамент, і локальну манеру музикування.

Список використаних джерел

Архів ПНДЛІМЕ ЛНМА. Фонд ЕК–279.

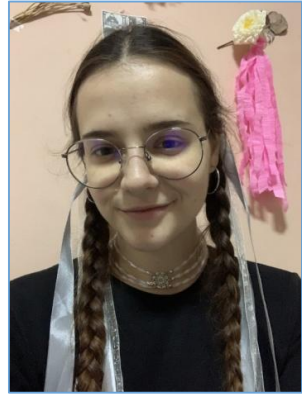
Луқанюк, Б. (2022). *Курс музичного фольклору*. Кн.1. С. 108–113. Львів.

Павлів, Я. (2023). *Гуцульські народні скрипалі та їхня музика (за матеріалами польових досліджень космацько-брустурської традиції)*. (Дис. ... доктор філософії). С. 163–166. Львів.

Пасічник, В. (ред.) (2003). *Гошовський В. Українські пісні Закарпаття*. С. 325–326. Львів.

Лілія Ганушевська

*магістрантка I курсу
кафедри музичної фольклористики
Львівської національної музичної
академії імені М. В. Лисенка
(науковий керівник –
Ірина Довгалюк,
доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач КМФ)*



ПЕРШІ НАУКОВІ СТУДІЇ ФІЛЯРЕТА КОЛЕССИ

Короткочасне теологічне навчання Філярета Колесси впродовж 1891–1892 навчального року у Віденській духовній семінарії та Віденському університеті, де він опановував гармонію під керівництвом Антона Брукнера, збагатило музичний світогляд Ф. Колесси. Проте початок його становлення як науковця, фольклориста-дослідника, відбувся саме у стінах Львівського університету. Вступивши до вишу у 1892 році на філософський факультет, він змінив теологічні студії на філологічні. Тут, у львівському академічному середовищі Колесса був оточений однодумцями, які вболівали за належний стан та розвиток української культури. Адже на той час університет був одним з нечисленних навчальних закладів Галичини, в якому гартувалася майбутня інтелектуальна еліта нації.

Протягом чотирьох років студій у Львівському університеті (1892–1896) Колесса вивчав різні дисципліни. Основу його освіти склала клясична філологія: під керівництвом професорів Людвіка Цвіклінського та Броніслава Кручкевича він досліджував античну культуру – від аналізу драм Софокла, комедій і творів Цицерона до топографії Атен і Риму. Важливою складовою формування Колесси стали лекції із загальної слов'янської філології: у професора Антонія Каліни він вивчав порівняльну граматику слов'янських мов, фонетику старослов'янської, а також сербську та чеську мови. Проходив Філярет і курси з історії польської літератури у Романа Пілята та німецької драматургії (зокрема Фрідріха Шиллера) у Ріхарда Вернера. Студював він і необхідну для майбутньої педагогічної праці дисципліну – принципи педагогіки

середньої школи у Александра Скурського та поглиблював знання історичних контекстів завдяки навчальним курсам Михайла Грушевського, який викладав Ф. Колесі історію Русі-України, джерелознавство та проводив практичні історичні вправи.

Центральне ж місце для опанування фаху посідала руська філологія. На перших курсах Колесса слухав лекції Омеляна Огоновського, присвячені давній українській літературі, історичній граматиці, а також аналізу «Слова о полку Ігоревім» та «Руської Правди». Важливим предметом у підготовці філологів-україністів були «Семінари для руської фільольогії», які протягом чотирьох семестрів (1 та 2 курси) Колесса проходив у О. Огоновського. Ймовірно, їхні заняття мали продовжитися й у наступному навчальному році. Зокрема, у графах залікової книжки Колесси-студента Львівського університету за п'ятий семестр там, де зазвичай вписували предмети та прізвища викладачів, які їх проводили, були зазначені і «Семінари» під керівництвом О. Огоновського. Проте, найімовірніше через смерть професора наприкінці жовтня 1894 року, «Семінари» були скасовані, а відтак викреслені у заліковій книжці. Врешті такого предмету на третьому та четвертому курсах Колесса вже не мав. Через рік – у 1895–1896 останньому навчальному році Ф. Колесси в університеті – естафету його філологічної підготовки перейняв брат Олександр Колесса, який викладав на курсі, де вчився Філярет, історію української мови та літератури XI–XIX століть.

Як говорилося вище, «Семінари для руської фільольогії», які проводив професор Омелян Огоновський¹, вважалися одним з базових предметів для студентів-філологів. Сам О. Огоновський був дуже цікавою, різносторонньо освіченою людиною. Він писав поетичні, науково-граматичні, літературно-історичні, критичні, популярні твори, підручники для шкіл [Кокорудз 1895, с. 13]. Вагомий внесок вчений зробив у галузі літературознавства: зокрема, науково обґрунтував відрубність і самостійність української мови від московської та польської, спираючись на всі відомі тоді славістичні студії [Білецький 1950, с. 29-31]. Були у Огоновського дослідження і з поля української етнографії. Серед них – «Kleinrussen. Ethnographische, geschichtliche und literarhistorische Studien» [Ogonowski 1885]. Згодом ця праця була

¹Омелян Огоновський (1833–1894) – учений-філолог, педагог, письменник і громадсько-політичний діяч народовського напрямку. З 1867 року він очолював кафедру руської філології Львівського університету, а у 1877 році був обраний деканом філософського факультету.

перекладена та опублікована українською мовою – «Русини під взглядом етнографічним, історичним і літературно-історичним» [Огоновський 1886].

Загалом, О. Огоновський, як авторитетний і знаючий професор, мав чималий вплив на своїх студентів, на вибір їхніх подальших життєвих зацікавлень. Зокрема, він «став одним із тих, хто мав безпосередній вплив на формування власне народознавчих зацікавлень» [Довгалюк 2001, с. 15] студента Львівської Богословської академії, а згодом видатного фольклориста, музичного етнографа Осипа Роздольського.

Отож на «Семінарах» студенти під керівництвом досвідченого вченого писали наукові роботи, а потім на заняттях виступали з доповідями. Такі свої перші наукові праці вже у перший рік навчання в університеті готував і Ф. Колесса. Загалом за рік проходження курсу він написав щонайменше два реферати. Темами для свого дослідження він обрав обрядову пісенну творчість українців. Зокрема у першому півріччі він спробував проаналізувати ритмічну та строфічну будову українських народних пісень загалом, і колядок зокрема, у другому – ритмічну та строфічну будову весільних пісень [Колесса 1894б, 1894а]¹. Ф. Колесса так згадував в автобіографії про свої перші наукові спроби: у «1894 р[оці] читав на семінарійних вправах проф. Ом[еляна] Огоновського свої дуже старанно оброблені розправи про строфічну і ритмічну будову народних пісень» [Колесса Ф. б. д.].

Вибір саме народознавчих тем був вочевидь не випадковим. Вже на той час Колесса мав певний досвід народознавчої експедиційної роботи. Такою його першою пробою фіксації фольклорного матеріалу стала збирацька діяльність під час літніх канікул у батьківському селі Ходовичі на Львівщині (сьогодні Стрийського району Львівської області) у період його навчання у Стрийській гімназії. Свідченням цьому є два невеликі збірники текстів пісень, які сьогодні зберігаються у його Приватному архіві у Львові. Очевидно, у той період Філярет записував і мелодії народних пісень. Адже будучи спочатку просто хористом, а згодом і диригентом гімназійного хору, він для поповнення репертуару колективу робив під опікою Остапа Нижанківського спроби гармонізації народних пісень, призбираних у батьківському селі Ходовичах.

У цей же період, десь наприкінці 1880-х років до активної народознавчої збирацької праці залучав Філярета його брат Іван Колесса,

¹Серед семінарських праць Ф. Колесси були також такі як: Провідні ідеї в «Народних оповіданнях Марка Вовчка». 1894; Провідні ідеї в «Приказках» Є. Гребінки.

який розпочав всебічне дослідження історії, побуту та народної культури їхнього рідного села¹. Вже у 1890 році в авторитетному галицькому часописі «Народ» вийшла народознавча публікація Філярета: це була зафіксована Філяретом казка «Старий вовчище» [Колесса 1890]. Тож досвід народознавчої дослідницької праці став в пригоді Ф. Колесі при підготовці семінарського дослідження.

Либонь О. Огоновському були відомі перші здобутки його вихованця на цьому поприщі. Знаний філолог і педагог Остап Макарушка згодом писав, що «Др. Огоновский, знаючи гаразд нашу літературу, вибирав часто саме такі теми, що не оброблені доси, або спірні» [Макарушка 1895, с. 2]. Можна припустити, що Колесса, ймовірно і з підказки професора, взявся за непросту тему – досліджувати народну ритміку. Це було сміливо, адже музика (ані клясична, ані народна) не була у фокусі наукових зацікавлень викладача.

Загальна характеристика реферату

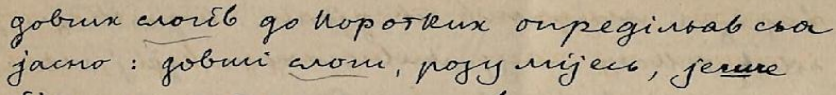
Рукопис реферату, написаного в рамках «Семінарів» у першому півріччі навчального 1893/1894 року, зберігається у Приватному архіві академіка Філярета Колесси у Львові [Колесса 1894a]. Зошит має 66 аркушів. Наприкінці стоїть дата – 12 лютого 1894 року.

Реферат складається із вступного слова і двох частин. Перша частина – без назви, має чотири розділи, які містять загальні відомості про розвиток ритмічних форм українських народних пісень. Колесса простежує розвиток ритмічних форм від найдавніших часів до новітніх пісенних форм, перехід від паратактичного зіставлення речень до складної строфічної будови, розглядає роль музичного наголосу у формуванні вірша та ін. У другій частині – «Колядки» – дослідник на прикладі колядок простежує процес кристалізації вірша, звертає увагу на важливість «припівів» і повторів на вирівнювання кількості складів у рядках і т. і.

Окрім самого тексту, написаного чорнилом, у рукописі зустрічаються позначки олівцем різного характеру: підкреслення слів (наприклад, «слоги», «стосунок», «полагаюче») чи виправлення граматичних помилок, які, ймовірно, робив О. Огоновський (Див. *Приклади 1-2*).

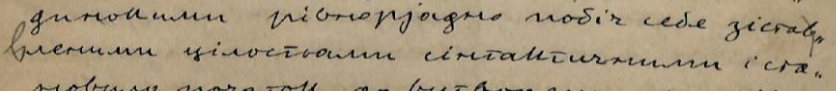
¹Зібрані Іваном матеріали після його смерті підготували до друку брати Філярет та Олександр. Результатом стала збірка «Народні пісні з мелодіями з села Ходовичі», видана НТШ у 1902 р. [Колесса, І. 1902].

Приклад 1. Фрагмент рукопису реферату Ф. Колесси



довши слогів до коротких опреділяв ясно: довші слогі, розу мійєсь, жєше

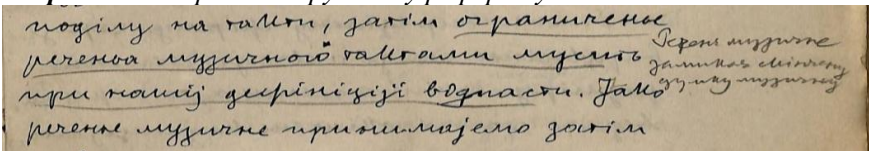
Приклад 2. Фрагмент рукопису реферату Ф. Колесси.



дипломним рівноярядно побіж себе зістає
времим цілостями синтактичними і ста

Іншого роду позначки олівцем зроблені самим Колессою, що можна легко зрозуміти за графічними ознаками письма. Це підкреслені в самому тексті якісь ключові слова/фрази, а також окремо виписане на полях змістове ядро виділеного абзацу (Див. *Приклад 3*).

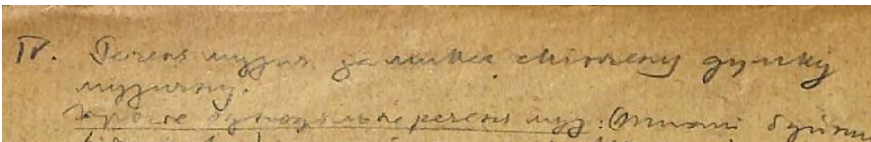
Приклад 3. Фрагмент рукопису реферату Ф. Колесси.



поділу на таланти, затім ограничене регенна музичноя таланти музико при нашій дєрніцізі вознасти. Таланти регенна музична пришимаємо затім'

Ці ж змістові ядра виписано і структуровано на чотирьох окремих аркушах – своєрідного змісту реферату, долученого до зошита, про який йшлося вище (Див. *Приклад 4*).

Приклад 4. Фрагмент змісту реферату.



17. Регенна музична таланти шірокою думкою музичноя.
Таланти регенна музична таланти музичноя

У п'ятому томі Записок НТШ, приуроченому пам'яті Огоновського, Остап Макарушка писав у Причинку до свого «Словаря українських виразів, перенятих з мов туркських» про важливість семінарів д-ра Огоновського для формування фахових філологів. За його словами, «ліпші вироби, відчитувані в семінари д-ра Огоновського, були нераз завязком поважних праць наукових, що по части вже появились, по части же появлять ся небавом напечатані» [Макарушка 1895, с. 1]. Студії О. Колесси, О. Маковея, І. Копача, О. Колодницького, а також і Ф. Колесси про ритмику в наших піснях «(доси ще в рукописах) мають

свої завязки в працях семінарійних (виділення мос. – Л. Г.)» [Макарушка 1895, с. 1–2].

Очевидно, семінарські праці під керівництвом Огоновського справді стали важливим імпульсом для Колесси (напевно не лише для нього) у написанні його першої наукової праці. Підтвердженням тяглости ідей Колесси, викладених у семінарському дослідженні, можуть слугувати цілі абзаци, які він написав 1894 року і згодом переніс до «Ритміки», яку опублікував у 1906. Таких самоцитат є чимало: це абзаци як із першої частини (довідка про розвиток ритмоформ), так і цілі текстові блоки, що стосуються самих колядок (Див. *Додатки 1–4*). Прослідковується і використання окремих думок, переформульованих або розширених, або ж поданих в іншому контексті і т. д.

Цікаво, що згодом Колесса неодноразово повертався до своїх студентських напрацювань. Проаналізувавши пізніші дослідження вченого впадає у вічі, що думки, прописані у семінарському рефераті (інколи у такому ж викладі) зустрічаються не лише у його «Ритміці» [Колесса 1906], а також в «Українській усній словесності» [Колесса 1938], лекціях для студентів університету [Колесса 2022].

Викладаючи свої думки, Колесса опирався на численні авторитетні опубліковані джерела, часто посилався на них в тексті семінарської праці. Майбутній вчений розвинув ідеї корифеїв української науки – зокрема, Миколи Лисенка [Лисенко 1873б] та Олександра Потебні [Потебня 1887]. Його міждисциплінарний підхід поєднав здобутки теорії музики, клясичної філології та слов'янознавства. Колесса звернувся до античних витоків ритміки (трактат Діонісія Галікарнаського), використав європейські підручники з гармонії та музичної форми, а також залучив закордонні студії з теорії віршування та ритму [Kawczyński 1887, Wollner 1886].

Свої теоретичні роздуми Колесса ілюстрував народними мелодіями. Окрім власних записів колядок із с. Струтин Нижній, для прикладів він використовував зразки із різних рукописних, зокрема О. Нижанківського, та опублікованих пісенних збірок української народної музики того часу – М. Лисенка [Лисенко 1873а], О. Кольберга [Kolberg 1882, 1889], І. Колесси [Kolessa, J. 1879].

Врешті, навчання у Львівському університеті та участь у семінарах професора О. Огоновського стали важливою сторінкою наукової біографії Колесси. Його семінарські студії не були марними: на відміну від однокурсників, чії роботи так і залишилися в рукописах, Філярет розвинув свої перші наукові спостереження у наступних етномузикознавчих дослідженнях, які стали клясичними.

Список використаних джерел

Білецький, Л. (1950). Омелян Огоновський. Українська Вільна Академія Наук. Серія: Українські вчені ч. 2. Київ.

Ганушевська, Л. (2025). Ранній період музично-етнографічної діяльності Філарета Колесси: дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр» студентки 4 курсу денної форми навчання зі профілізації «Етномузикознавство». Львів.

Довгалюк, І. (2000). Осип Роздольський: Музично-етнографічний доробок. 154 с. Львів.

Довгалюк, І. (2024). Ранній період життєпису Філарета Колесси: становлення народознавчих зацікавлень. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. № 26. С. 156–174. Дніпро.

Качмар, В. (2021). Львівський університет у 1784–1918 роках: організаційні, освітньо-наукові та національні трансформації. 531 с. Львів.

Кокорудз, І. (1895). Професор др. Омелян Огоновський. Огляд його життя і наукової та літературної діяльності. *Записки НТШ. Том V*. С. 1–34. Львів.

Колесса, І. (1902). Галицько-руські народні пісні з мелодіями, зібрав в селі Ходовичах д-р Іван Колесса. XXXVI +303 с. (Етнографічний збірник НТШ; т. XI). Львів.

Колесса, Ф. (1890). Старий вовчище: (Народна казка) / записав Філарет Колесса від Олекси Бабія в Ходовичах у Стрийськiм п. *Народ*. № 12, 12 червня. С. 185–186.

Колесса, Ф. (1894а). Про ритмічну і строфічну будову наших пісень народних. «Часть перша. Загальні відомості». «Часть друга. Колядки». *Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові*. Папка 4 (Науково-педагогічний доробок). Од. зб. 4. 65 арк.

Колесса, Ф. (1894б). Про ритмічну і строфічну будову наших пісень весільних. *Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові*. Папка 1 (Науково-педагогічний доробок). Од. зб. 2. 48 арк.

Колесса, Ф. (1906). Ритміка українських народних пісень. 254 с. Львів.

Колесса, Ф. (1938). Українська усна словесність. 646 с.

Колесса, Ф. (2022). Університетські виклади про український фольклор і фольклористику: у 13 зошитах. Зошити VIII-IX: групи, зв'язані з народним календарем і господарськими сезонами / Упоряд., підгот. тексту, вступ. зауваги, коментарі Ірини Довгалюк. 144 с. Львів.

Колесса, Ф. Автобіографія (б. д.) *Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові*. Папка 97 (Біографічні матеріали). Од. зб. 6. 3 арк.).

Лисенко, М. (1873а). Ноти къ думамаь и пѣснямаь исполняемамаь О. Вересаемаь. Зап. Юг. Зап. Отд. Т. I.

Лисенко, М. (1873б). Характеристика музыкальных особенностей малорусскихъ думъ и пѣсень, исполняемыхъ кобзаремаь Вересаемаь // *Записки Юго-Западного Отдѣла Имп. Рус. Геогр. Общества*. Т. I.

Макарушка, О. (1895). Словарь украинськихъ виразивъ, перенятыхъ з мов туркскихъ. Причинок до професорскої діяльности дра Ом. Огоновского. *Записки Наукового товариства імени Шевченка*. Том V. С. 1–14. Львів.

Огоновський, О. (1886). Русини під взглядом етнографічним, історичним і літературно-історичним. *Діло*. 15 (27) лютого. С. 1–2; 18 лютого (2 марта). С. 1–2; 20 лютого (4 марта). С. 1–2.

Потебня, О. (1887). Объясненія малорусскихъ и сродныхъ пѣсень. Том II.

Kawczyński, M. (1887). Porównawcze badania nad rytmem i rytmami. *Pamiętnik Akademii Umiejętności w Krakowie*. Т. VI. S. 42–86. Kraków.

Kolberg, O. (1882). Pokucie. Т. I. 360 s. Kraków.

Kolberg, O. (1889). Pokucie. Т. IV. 328 s. Kraków.

Kolessa, J. (1879). Narodziny i chrzciny, wesele i pogrzeb u ludu ruskiego we wsi Chodowicach... *Zbiór wiadomości do Antropologii Krajowej, Dział III, T. XIII, Akademia Umiejętności w Krakowie*. S. 117–150. Kraków.

Ogonowski, E. (1885). Kleinrussen. *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste von Ersch und Gruber (Section 2, H - N ; Theil 37)*. S. 16–34.


Wollner, W. (1886). Untersuchungen über den Versbau des Südslavischen Volksliedes. *Archiv für slavische Philologie* (Т. IX). S. 177–281.

Додатки

Додаток 1. Фрагмент рукопису реферату Ф. Колесси.

слуху музичного. Також первісний
спів мав зогім характер декламації
або рецитативу, при чім наголоє крапа,
гучний впливав на піднесення са або
опаджуване галосу, а короткість і довжиста
слів на протягуване або вкорочуван-
няє звуків, на їх розмір і треванє
вчасі. Примірив галосі первісної
сформи пісенної нема вте мого му-
каста в першій нашій поезії

парозній. Впасті ми може нам з'яси
зімусувати примір із заводу тінного,
го за гучною, котру безперечно єсть
осанком найдавнійшої поезії рити,
алогої, і в ділній або меншій млі чдер-
мує са шкє крізь по цілім просторі
Руси - України, аотє форма єго далє,
но вте не первісна, особливо шкє до тєв,
пості інтервалів, та виробленєа столює
самі мольової.



Моя ти дитинко солодка моя! Кудаж ти їси від мене муда?
Ти - дорко! Волу дорко! Вернись ти верни!...

(Кривини і сміху, веселє і розгєв и людє рускєго
не вєи Чодовісач, повісєє Стружєвим опісат
Jan Kolessa" в Zбір wia tom. do Antrop. kraj.
Dr. III. T. XIII Mag. Umiej. w Krakowie. ¶

Додаток 2. Фрагмент «Ритміки» Ф. Колесси

Такий спів мав затим характер речитативу, причім хроматичний наголос впливав на підшопене або понижуване голосу, а довгість і короткість складів на протяжність тонів, їх розмір і тривале в часі²⁾.

Примірів такої первісної форми нема вже що й шукати в теперішній укр. нар. поезії; в часті лиш пригадує її похоронний завіт, що й сечь безперечно останком найдавнішої поезії ригульної, а чотиритоновна гама, в якій обертає ся мелодія заводу, вказує також на її старинність:

42 ФІЛІЯРЕТ КОЛЕССА

A. 1)

Мо-я ти ди-тин-ко со-лод-ка мо-я! Куд-а-ж ти й-де-ш
від ме-не ку-да? Ри-боч-ко! Ле-бі-доч-ко!
Вер-ни-ж ти сі вер-ни!

B. 2)

Ой га-здо мій га-здо! я-ку-ж ти ми-ні ра-ду да-є-ш?
Як я ма-ю га-зду-ва-ти, с-ким я ма-ю дріб-ні ді-ти
го-ду-ва-ти?

Дарина Шумлянська

*студентка IV курсу
кафедри української фольклористики
імені академіка Ф. Колесси
Львівського національного
університету імені Івана Франка
(науковий керівник – Ірина Довгалюк,
доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач КМФ)*



ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИЙ ДОРОБОК МИКОЛИ ЗАКРЕВСЬКОГО

У XVIII–XIX століттях українська народна культура вікувала серед заручників загарбницького прагматизму. Російські та австро-угорські окупанти публічно знецінювали її найкращі здобутки, таємно ж – привласнювали народні патерни та зводили їх до примітивного колоніального фольклоризму. Розвиток народознавства відбувався у двох взаємно нетотожних напрямках: з одного боку, національно зорієнтована інтелігенція, натхненна ідеями романтизму, прагнула фіксувати народну творчість як вияв духовної ідентичності. З іншого – дослідження фольклору та етнографії надавало імперським інституціям інформацію, необхідну для контролю і впровадження культурної політики.

Попри двоякість тогочасного процесу вивчення народної спадщини, саме у другій половині XIX століття на противагу безсистемній подачі народних пісень у фольклорних пісенних збірниках починає зароджуватися науковий та аналітичний підхід до їх класифікації. Так, наприклад, у збірнику «Южно-руські пісні: з голосами» (1857) його упорядник, Микола Маркевич, розділив дібрані пісні за жанровими групами «Пісні жіночі», «Пісні до танцю», «Пісні козацькі», «Пісні бурлацькі», «Пісні чумацькі», «Пісні мужицькі» та «Думи» [Маркевич 1857]. У збірнику «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії» (1862) А. Я. Коціпінський вказує жанровий вид кожного фольклорного зразка: «пісня весняна», «шумка», «дума» чи

«думка», «пісня з танцем», «подвійна пісня», «коломийка», «хорова пісня», «пісня козацька» та «пісня гуляцька» [Коціпінський 1862].

Серед видань цього часу варто відзначити народознавчу спадщину історика, топографіста, фольклориста, письменника та етнографа Миколи Закревського, зокрема його працю «Старосвітський бандурист».

Микола Закревський (1805–1871), уродженець Києва, левову частку свого життя провів за межами України: з 1825 року працював приватним вчителем та канцеляристом у Санкт-Петербурзі; з 1829 року подорожував з метою навчання та працевлаштування Естонією, де у 1836 році у місті Ревель (нині Таллінн) опублікував свою першу історико-дослідницьку монографію «Нарис Історії міста Києва»; у 1859 році оселився у Москві [Погорілий 2011]. Незважаючи на тривале перебування поза Батьківщиною, свої праці він здебільшого підписував «Київлянин Микола Закревський», а на титульній сторінці однієї зі своїх праць залишив присвяту: *«Тебе, мила Україно, повік не забуду»*. Виразна національна ідентичність та любов до української культури визначили подальшу діяльність Закревського як збирача фольклору та здійснилися у тритомному виданні «Старосвітський бандурист», яке й стало об'єктом нашого дослідження.

Незважаючи на відсутність фахової філологічної освіти, Микола Закревський прагнув створити ґрунтовне мово- та народознавче дослідження, яке б містило п'ять тематичних томів. Назва видання, «Старосвітський бандурист», натхненна першим томом «Вибрані малоросійські і галицькі пісні та думи», є доволі символічною – вона концентрує традиційний український символ носія національної пам'яті та популярний літературний образ співця у добу романтизму, а слово «старосвітський» слугує ніби запорукою автентичності зібраних та опублікованих народнопісенних творів. Загалом перший том містив 190 українських пісень, народних та авторських, та 32 мелодії, які були надруковані на спеціальній картці, вклеєній наприкінці видання до його обкладинки. Друга частина монументальної праці М. Закревського, «Малоросійські прислів'я, приказки і загадки та галицькі приповідки», налічує 3878 народних паремій та фразеологічних одиниць, дібраних з фольклорного доробку самого киянина-фольклориста та зібрань, що вийшли друком раніше. У третьому томі, який називається «Словник малоросійських ідіом», зібрано 11 127 семантичних сполучень, які демонструють відмінності між українською та російською мовами. Микола Закревський у передмові до цього глосарію обґрунтовує історичні витоки української та білоруської мов, описує специфіку

самоназви «Україна», демографію українців, територіальне поширення народу та його етнографічні групи. Літературно-історичний четвертий том (уривки українських літературних творів, статті з історичної періодики) та присвячений граматиці «малоросійського наречія» п'ятий том не вийшли у світ, залишившись лише планами у «Передмові».

У вступній статті «Вибраних малоросійських і галицьких пісень та дум» Микола Закревський зауважує, що створив цю збірку для «любителів і знавців малоросійського слова». Він звертається до дилеми досконалості народної поезії, відстоюючи ідею, що розгледіти цінність та красу творів нелітературного походження здатен лише носій культурних та мовних традицій тієї нації, якій ці твори належать. Дослідник підкреслює власну методологічну позицію: він поєднує особисті спогади з систематичним аналізом попередніх видань, визначаючи принципи відбору матеріалу, жанрову класифікацію пісень; вважає за необхідне окреслити засади відтворення українського звукового ладу та власні правописні рішення.

Позатим, М. Закревський постає досвідченим фольклористом, який добре орієнтується у доробку попередників. У передмові до збірника він наводить й аналізує українські пісенники, які вийшли у світ до публікації «Старосвітського бандуриста» («*Малоросійские песни*» Миколи Максимовича (1827), «*Pieśni Polskie i Ruskie ludu Galicyjskiego z tu-zyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego*» Вацлава Залеського (1833), *пісенник у виданні «Чтеніяхъ ва Обществъ исторіи и древностей Россійскихъ» Петра Кирчевського (1848)*) [Закревський 1860а, т.1, с. 9].

М. Закревський у своїй праці порушив злободенні на той час проблеми. Серед найважливіших – класифікація пісень. Проаналізувавши опубліковані пісенні зібрання, простудіювавши наявні дослідження, він зауважив, що інші етнологи та фольклористи поділяють пісні здебільшого на колискові, любовні, весільні, поминальні, обрядові, повчальні, козацькі, історичні, бойові, чумацькі та жартівливі пісенні твори. Утім дослідник запропонував свою класифікацію призьбраних пісень і здійснив їх характеристику. М. Закревський виокремив такі чотири групи українських народних пісень: 1) пісні військові та козацькі; 2) жіночі пісні; 3) пісні веселого і жартівливого змісту; 4) обрядові (обрядні) пісні.

У перших двох групах дослідник окреслив ще й основні мотиви пісень. Так, серед військових та козацьких пісень він, зокрема, виділив такі мотиви, як *від'їзд на чужину, туга за Батьківщиною, туга за матір'ю, відтворення набігів, лицарства, бойових сутичок чи згадок*

про них, оспівування смерті козаків у диких, усамітнених місцях, туга матері за сином чи сестри за братом, поодинокю – батьківська любов. Наголосив фольклорист також і на ліричності цього жанру та епічних варіантах, в яких сюжет побудовано навколо історичних переказів про війни з поляками та татарами. Серед мотивів жіночих (у звичній нам термінології – ліричних) пісень фольклорист назвав такі: *туга за милим, Батьківщиною та рідними, обман козака чи татарського полоненого, гноблення долі, зрада козака та допомога чарівниці у любовних справах.* М. Закревський акцентував на емоційності та великій кількості художніх порівнянь, притаманним любовним пісням.

Важливо відзначити, що М. Закревський, вочевидь опираючись на праці попередників (найпаче на міркування, викладені у збірнику «Українські пісні» Миколи Максимовича [Максимович 1827]) виділив у спеціальному розділі обрядові жанри, до яких відніс весільні, веснянки, троїцькі, купальні, на обжинки, заживні, колядки, щедрівки і посипальні. [Закревський, Т.1, 1860, с. 6].

Спостеріг М. Закревський і регіональні відміни серед призьбраних пісень. Він визнавав доцільним розрізняти українські народні пісні також і з огляду на їх територіальне походження: «Малоросійські (Українські)» в Росії і «Галицькі або Карпато-Руські чи Червоно-Руські» в Австрії. Дослідник здійснив своєрідний заклик до етноестетичного аналізу, спостерігши ідеали зовнішності, які відрізняються залежно від етнографічного регіону, зокрема за кольором очей (у Наддніпрянській Україні – чорні, Наддністрянській – карі), як і популярність того чи іншого пісенного жанру [Закревський 1860а, т. 1, с. 7].

М. Закревський у передмові припускав, що «южно-руські» пісні мають порівняно недавнє походження – вони датовані XVII–XVIII ст., а то й XIX ст. Ймовірно, це пов'язано з тим, що у XIX столітті, коли працював фольклорист, дослідники фіксували здебільшого популярні серед освіченої громади пісенні твори. Найчастіше – дворацькі, ліричні та танцювальні пісні, народні романси тощо, які дійсно з'явилися впродовж кількох останніх століть.

У своїй вступній теоретичній розвідці М. Закревський звернув увагу на важливість точного відтворення на письмі проспіваних пісень. Відтак у примітці він залишив тлумачення знаків, які використав для передачі природної м'якості вимови звуків української мови [Закревський 1860а, т. 1, с. 10].

Збірник має алфавітний покажчик, що значно спрощує пошук пісень. Поряд з назвою пісенної одиниці укладач вказав сторінки та їх

порядковий номер. Незважаючи на те, що М. Закревський усвідомлював проблему жанрового поділу і пропонував власну класифікацію, пісні у «Старосвітському бандуристі» подані не за жанровою логікою – послідовність творів є довільною (після думи «Козак Сава Чалий» у збірнику представлені родинно-побутові пісні «В огороді хмелинонька» та «Ой під вишнею, під черешнею», далі розміщена троїцька пісня «Зав'ю вінці – та на святки» [Закревський 1860а, т. 1, с. 13–18]). М. Закревський надає жанрові відомості лише до окремих пісень, як правило – дум («*Лемерівна*» [Закревський, Т.1, 1860а, с. 45–46], «*Дума гетьмана Мазепи*» [Закревський, Т.1, 1860а, с. 49–51]), веснянок («*Розлилися води на чотири броди*» [Закревський, Т.1, 1860а, с. 35]), купальських («*А в тому борку на клинку*» [Закревський, Т.1, 1860а, с. 20], «*Торох, торох при дорозі*» [Закревський, Т.1, 1860а, с. 41]) та троїцьких («*Ой хто біжить – та дівчина*» [Закревський, Т.1, 1860а, с. 32–33]), весільної («*Заковала зозуленька – у садочку*» [Закревський, Т.1, 1860а, с. 12]). Інші типи пісень, згадані у передмові – жіночі, веселого та жартівливого змісту, військові тощо – поряд із пісенними зразками не позначені, хоч вони також включені у збірник.

Кожен рядок пісень у збірці М. Закревський послідовно нумерував.

Часто упорядник дає детальні примітки до пісень, щодо походження твору, змістової варіативності, історичного контексту. Зокрема, до пісні «Ой на морі, на морі синенькому» він залишив коментар до рядка «*Якъ у томъ мѣсьцѣ у Кистринь, Та бѣється Орда уже три дий*», пояснюючи обставини битви при Цюрндорфі, вживання в пісні топоніма Кистрин (або Кюстрин) та політичну алегорію лебідки та орла (України та росії) [Закревський, Т.1, 1860а, с. 30–31]. В етнографічній примітці до купальської пісні «Ой Іване, Івашеньку, не переходь дороженьку» укладач «Старосвітського бандуриста» описав особливості святкування дня Івана Купала в Україні, розповів про першу документальну фіксацію свята в Синописі Інокентія Гізеля 1674 року, забобони та вірування, приурочені до цієї події, а також провів паралель між святкуванням наддніпрянців, галичан, буковинців та німців [Закревський 1860а, т.1, с. 25–26].

Серед популярних тогочасних пісень до «Вибраних малоросійських галицьких пісень і дум» увійшли: «Віють вітри, віють буйні», «Журилася попадя своєю бідою», «Ой біда, біда, чайці небозі», «Та внадився журавель», «Їхав козак за Дунай» та багато інших. Репертуар збірника є доволі різноманітним – від колискових до народних дум, від календарно-обрядових пісень до балад.

Збірник містить нотний додаток з мелодіями 32-х пісень, які, як зазначив М. Закревський, він відтворив з власної пам'яті [Закревський 1860а, т. 1, с. 136]. Їх впорядкування в додатку відповідає почерговості поданих пісенних текстів у збірнику. Під нотними записами вказані лише перші строфи вибраних пісень. Номери-індекси, проставлені біля них, підказують, де у збірнику можна відшукати повні тексти творів. Записи подані без будь-якої обробки, із збереженням автентичного звучання. Додаток містить мелодії до таких пісенних зразків, як «Сім днів молотила», «Журилася попадя», «У сусіда хата біла», «Ой не ходи, Грицю» тощо, а також обрядової весільної пісні, яку виконували хлопці під час комори – «Та внадився журавель».

Прикінцева заувага фольклориста «Декілька слів про рух мелодії малоросійських пісень» («Несколько словъ о движенія мелодіи (modus, modulation) малоросійскихъ пѣсень») розкриває специфіку виконання вибраних пісень, містить пояснення про те, як західноєвропейські музичні тенденції вилинули на виконання галицьких пісень [Закревський 1860а, т.1, с. 133].

На жаль, авторові першого наукового історико-географічного опису Києва не вдалося позбутися меншовартісного нарративу про «малоросійское наречіє». Українську мову Микола Закревський вважає непридатною для надання освітніх послуг чи створення наукових текстів [Закревський 1860а, т.1, с. 2–3], а українську літературу чи народну творчість вважає продуктом лише розважальної потреби талановитих індивідів, що описує у вступному слові до свого збірника українських пісень та дум 1860 року: «*Не вживане в колі людей освічених, воно [наріччя – прим. Д.Ш.] ніколи не піднесеться до ступеня мови обробленої, облагородженої класичною літературою [тут і надалі переклад наш – Д.Ш.]*» [Закревський 1860а, т.1, с. 2]. Сучасний читач із скептицизмом сприйматиме нібито добре прагнення київського фольклориста відстояти право на існування та вічність українського народнопісенного мистецтва перед «високими» російськими поціновувачами, які не здатні «зрівнитися» з «хохлацькими віршами». І все ж, попри не завжди вдало дібрані слова та сенси, Микола Закревський вдало обґрунтовує тези про мову як живий організм та носія культурної спадщини народу: «*При всіх переворотах це є невід'ємне надбання, що переходить від одного покоління до іншого. У мові зберігається спосіб мислення і спосіб життя народу, його дух, думки і правила, словом, весь його вирізняльний характер. Це є відбиток помислів і чуттів, радощів і жалів*» [Закревський 1860а, т.1, с. 2]. А також про унікальність («є твори істинно геніальні, які

неповторним гумором, і народністю (національністю) укріпили собі безсмертя») [Закревський 1860а, т.1, с. 3], неперекладність («всякий переклад, хоч би який він був хороший, буде лише блідавим наслідуванням оригіналу») [Закревський 1860а, т.1, с. 4] і неперервність та селективність українського фольклору («свої добрі народні пісні і вірші, наперекір вашим вигукам, ніколи не забудуть; вони передадуть їх з роду в рід; а погані вірші вони так само легко забудуть, як і ваші критики») [Закревський 1860а, т.1, с. 4].

Другою книгою видання «Старосвітського бандуриста» став збірник народних паремій «Малоросійські прислів'я, приказки і загадки та галицькі приповідки». Праця є зведенням вибраних прислів'їв та загадок з мовознавчих та фольклорних напрацювань ХІХ століття, зокрема «Малоросійськія пословицы и поговорки, собранныя В. Н. С», «Грамматика» І. Левицького, «Грамматика» Павловського, «Вжипокъ» Н. Куцога, та з пам'яті самого Миколи Васильовича. Натхненням для цієї збірки стали, очевидно, «Галицькі приповідки и загадки» Г. Ількевича, в передмові до яких обґрунтовується необхідність збереження народної мудрости у слові, адже «в приповідках проявляється правдиве життя, моральне здоров'я народу» [Закревський 1860б, т. 2, с. 139].

Усі 3878 зразків малих фольклорних жанрів укладач розташував в алфавітному порядку. Тематичного розподілу, на жаль, не було здійснено. Найбільше народних паремій є на літеру Н (530 одиниць):

Най го злыдни побьютъ. Г. [Закревський 1860б, т. 2, с. 181];

Найдеться купецъ и на дыравый горнецъ. [Закревський 1860б, т. 2, с. 181];

Най жаба голову здѣйме, то и Царъ не поставитъ. Г. [Закревський 1860б, т.2, с. 181]

Найменше (1) – на літеру Ю:

Юльця (Улиця), охотниця, та до слезъ доводить. [Закревський 1860б, т. 2, с. 226]

Позначкою «Г» відмічені приповідки, що побутували переважно на Галичині.

Загадки ж, окрім тих, що їх зібрав сам М. Закревський, запозичені із збірок «Галицькія приповідки и загадки» Г. Ількевича, «Ластівка» Є. Гребінки, «Загадки» Л. Боровиковського, «Малоруссія и Галицкія загадки» А. Сементовського. Всього у «Старосвітському бандуристі» є 194 загадки (з варіантами – 442). Ключі до них Микола Закревський подає наприкінці збірника. Усі загадки розташовані відповідно до списку їх ключів, який організовано в алфавітному порядку:

Дѣти батька родили. (Стіг сіна) [Закревський 1860б, т. 2, с. 241];
Двичи родиться, а разъ помера. (Птаха) [Закревський 1860б, т. 2, с. 238];

Що бѣжить безъ повода? (або): Бѣжить чечотка въ нови воротка; выйшовъ чечикъ, давъ ей мечикъ, вона й стала. (або): Бѣгли чечоточки скрозь нови вороточки; хто знае, той припинить. (або): Швидка, прудка, куды йдешь? А тобѣ, стрижене, мижене, на що? (Вода) [Закревський 1860б, т. 2, с. 232].

Отож, значення перших двох книг збірника Миколи Закревського «Старосвітського бандуриста» полягає у ретроспективній оцінці етномузичних здобутків попередніх років, поєднанні у першій книзі «Вибрані малоросійські галицькі пісні і думи» систематизованого відбору пісень та новітнього на той час підходу до їх фіксації. Доволі цінними для вивчення української культури є детальні (наскільки може вмістити у собі примітка) історико-етнографічні коментарі упорядника до поданих пісень. Окремо слід відзначити наявність музичного додатку. Відтак «Старосвітський бандурист» постає не лише як архів текстів українських народних пісень і джерело вивчення народного побуту, але як і хроніка становлення української фольклористики як науки. Велика кількість малих фольклорних творів, поміщених у другій книзі видання, їх варіантність та територіальна зумовленість засвідчують масштабність і скрупульозність праці фольклориста. Загалом «Старосвітський бандурист» є вагомим джерелом для вивчення народної культури XIX, адже містить цінні мовознавчі, історичні та етнографічні коментарі Миколи Закревського, який також відстоює жанрове багатство, мовну своєрідність і тяглість фольклорної спадщини українців.

Список використаних джерел

- Максимович, М. (1827). Малороссийские песни. 343 с. Москва.
- Закревский, Н. (1860а). Старосветский бандуриста: [в 3 кн.] Кн. 1: Избранные малороссийские и галицкие песни и думы. VI, VIII. С. 11–136. Москва.
- Закревский, Н. (1860б). Старосветский бандуриста: [в 3 кн.] Кн. 2: Малороссийские пословицы, поговорки и загадки и галицкия приповѣдки. VI, VIII. С. 137–244. Москва.
- Маркевич, М. (1857). Южно-руські пісні: з голосами: [для голосу з фп.] [худ.] М. Б. [Михайло Башилов]. 97 с. Київ.

Коціпінський А. (спис. і перелож. підь музику) (1862). Пісьні, думкі і шумкі руського народа на Подолі, Україні і въ Малороссійі. [Передм. А. Г. Коціпінського в пер. з пол. Гулака-Артемовського]. XIII, 306 с.: ноти; Київ – Кам'янець-Подільський.

Погорілий, В. (2011). М. В. Закревський – автор першої енциклопедії пам'яток історії Києва / Праці Центру пам'яткознавства: Зб. наук. пр. Вип. 19. С. 159–165.

Софія Мамчур

*студентка II курсу
кафедри музичної фольклористики
Львівської національної музичної
академії імені М. В. Лисенка
(науковий керівник – Юрій Рибак,
кандидат мистецтвознавства,
доцент КМФ, завідувач ПНДЛМЕ)*



ПІСЕННІ МАТЕРІАЛИ СЕЛА БОРЩІВКА НА ЛАНОВЕЧЧИНІ У ДІАХРОННОМУ ЗРІЗІ: ДОРОБОК НАЗАРА ДИМНИЧА ТА СУЧАСНІ ЗАПИСИ

З-поміж нечисленних досліджень пісенної культури етнографічної Волині на особливу увагу заслуговує доробок маловідомого науковця, музиканта та педагога Назара Яковича Димнича (1908–1970). Активний період його діяльності припадає на 1930-ті роки – надскладні для історії України, однак ще багаті на живу фольклорну традицію. Саме тому такі поодинокі матеріали важливо залучати до етнологічної науки, а також продовжувати на їхній основі здійснювати порівняльні дослідження з урахуванням динаміки народномузичної культури.

Значну частину записів Н. Димнич здійснив у своєму рідному селі Борщівка нині Кременецького району Тернопільської області. Зроблено це було, згодом, на початку 1930-х років, бо вже 1934-го року пісні з Борщівки він надіслав для Конкурсу на збирання волинських народних пісень, організованому у 1934/35 роках Рівненським Відділом позашкільної освіти кураторії луцького шкільного округу [Луканюк, 2015]. Молодий етнограф надіслав рукопис із 33-ма піснями різних жанрів – мелодіями і текстами, які були високо оцінені кваліфікованим журі на чолі з академіком Філаретом Колесою, а три пісні увійшли до числа призових. Нещодавно усі ці матеріали були опубліковані у збірці «Волинські народні пісні з архіву Філарета Колесси», виданої завдяки зусиллям співробітників Лабораторії музичної етнології (далі ЛМЕ) при Львівській музичній академії [Ярмола – Рибак, 2021].

Трохи раніше від Конкурсу етнографічні матеріали з Борщівки Н. Димнич використав у своїх статтях, опублікованих у поважному

науковому збірнику Rocznik Wołyński, що в 1930-х роках за редакцією Якуба Гофмана виходили польською мовою у Рівному. У перших трьох випусках цього збірника були вміщені його етнографічні студії, присвячені календарній обрядовості: «Народні обряди і вірування в періоді Різдва» [Димнич, 1930], «Народні обряди та вірування в періоді Великодніх свят» [Димнич, 1931], «Свято Івана Купала на Волині» [Димнич, 1934]. У кожній із цих публікацій автор використав окремі тексти календарно-обрядових пісень з Борщівки, а в останній, присвяченій купальським звичаям, подав кілька нотних транскрипцій.

У 2003-му році спеціальну експедицію на Лановеччині, а саме в Борщівці та її околицях провели співробітники ЛМЕ [Архів, 2003: ЕК 223]. Зокрема, у Борщівці працювала Ірина Федун, а в сусідніх селах Борсуки та Нападівка – Юрій Рибак і Ліна Добрянська. На жаль, на той час доробок Н. Димнича ще не був відомим для загалу, а тому львівські збирачі не працювали за методикою «слідами попередників». Однак їм вдалося зафіксувати фактично увесь жанровий набір питомого пісенного репертуару у типологічному розмаїтті, наскільки це було збережено в пам'яті місцевих носіїв. Загалом в цьому осередку етномузикологи записали 116 народнопісенних творів, а також чимало супровідної музично-етнографічної та культурологічної інформації.

Мета цього невеличкого дослідження – на основі різночасових записів, із дистанцією у 70 років, визначити основні зміни у пісенній традиції села Борщівка та його околиць, а також охарактеризувати доробок Н. Димнича як збирача і дослідника фольклору та визначити його внесок у вивчення народнопісенної культури Волині.

За кілька десятиліть жанрова картина суттєво не змінилася. Це доводиться констатувати лише на основі календарно-обрядового циклу, оскільки весільні пісні у записах Н. Димнича відсутні – це було продиктовано вимогами згаданого вище конкурсу. Завдяки сучасним польовим записам вдалося заповнити цю жанрову прогалину, зафіксувавши добре збережений у пам'яті місцевих інформантів весільний репертуар, що дозволяє сформуванню більш повну й репрезентативну картину місцевої музичної традиції.

У результаті порівняння різночасових записів спостережено такі основні відмінності. Часто у Н. Димнича занотовано партію верхнього голосу – терцієву втору, рідше вивід, що, вірогідно, зумовлено залученням до записів ведучих та технічно вправних виконавиць – своєрідних «лідерів співу», молодших за віком. Натомість сучасні записи частіше містять основну мелодію – нижній голос, виконуваний старшими жінками. У деяких піснях присутні незначні мелодичні

відмінності, що закономірно для варіантних відповідників. У колодчаній пісні «Чорна курочка чорна» виявлено цікаву типологічну розбіжність: записаний Н. Димничем зразок (*приклад 1*) [Ярмола – Рибак, 2021] має ямбічну ритмоорганізацію у межах модельного 6-складника, натомість сучасний варіант (*приклад 2*) [Архів, 2003: ЕК 223] цього тексту заспівано на чотиримірну за ритмічним складом мелодію, ідентичну до ще одного зразка колодчаної пісні з Борщівки, що давніше виконувався на приспівкову мелодію з акцентно-динамічним ритмом. Варто принагідно зауважити, що в цьому осередку колодчана обрядовість відзначається особливим розвитком.

У записах Н. Димнича пісенні тексти містять більшу кількість куплетів та іноді різняться з сюжетами сучасних матеріалів. Це може бути пов'язано з певним відходом від традиції, руйнацією пісенної культури та невпинним наближенням до її остаточної втрати.

Важливо відзначити, що при записі пісенного матеріалу Н. Димнич строго дотримувався умов конкурсу: він ретельно відбирав різні за жанрами та властиві саме для цієї місцевості пісні, точно їх паспортизував, зокрема вказуючи вік виконавиць, що, вочевидь, підвищує документальну достовірність записів та їхню наукову цінність. Хоча виклад поетичних текстів здійснено за польським правописом, дослідник точно відтворив специфіку локальної говірки, не спотворюючи фонетичних та діалектичних особливостей.

Судячи з наявних рукописних матеріалів та самих нотних транскрипцій, можна констатувати, що Н. Димнич мав високий рівень музичної підготовки, добре знав і відчував специфіку народного співу. Напевно, це було зумовлено близькістю збирача до рідної йому традиції, бо записував і своїх однофамільців – можливо, близьких родичів. Пісні транскрибовані на реальній звуковисотній лінії, неодноразово в нотах зазначено ритмічні та мелодичні варіанти, а також використовувано фермати у місцях подовження базових тривалостей. Крім того, він застосовував перемінні розміри, що свідчить про намагання точно передати ритмічно розмаїтий за природою інтонування традиційний спів, не вдаючись до штучних вирівнювань та спрощень, як це неодноразово робили його сучасники та й послідовники (*приклад 3*).

Отже, невеликий але вельми цінний музично-етнографічний спадок волинського етнографа Н. Димнича повинен прислужитися для нашої науки та лягти в основу подальших порівняльних досліджень етнографічної Волині як важливого регіону розвитку слов'янської народномузичної культури та історії.

Список використаних джерел

Архів ПНДЛМЕ. Фонд ЕК-223.

Луканюк, Б. (ред.) (2015). Конкурс на волинські народні пісні в 1934/35 навчальному році: Вибране. Рівне.

Ярмола, В. – Рибак, Ю. (упор.) (2021). *Волинські народні пісні з архіву Філарета Колесси*. 272 с. Львів.

Dymnycz, N. (1930). Obrzędy i wierzenia ludowe w czasie świąt Bożego Narodzenia / J. Hoffman. (red.), *Rocznik Wołyński* (T. 1.). Nakład Wołyńskiego Zarządu okręgowego związku polskiego nauczycielstwa szkół powszechnych. S. 94-106. Równe.

Dymnycz, N. (1931). Obrzędy i wierzenia ludowe w okresie świąt Wielkiej Nocy / J. Hoffman. (red.), *Rocznik Wołyński* (T. 2.). Nakład Wołyńskiego Zarządu okręgowego związku polskiego nauczycielstwa szkół powszechnych. S. 456-462. Równe.

Dymnycz, N. (1934). Święto “Iwana Kupajła” na Wołyniu / J. Hoffman. (red.). *Rocznik Wołyński* (T. 3.). Nakład Zarządu Wołyńskiego okręgu związku nauczycielstwa polskiego. S. 456-462. Równe.

Додатки



Назар Димнич (1908-1970)

Приклад 1

Чор_на ку_роч_ка, чор_на, ви_ле_ті_ла на жор_на.
Як ста_ла со_ко_та_ти, не да_ла ме_ні спа_ти.

Приклад 2

Чо_рна ку_ро_чка чо_рна ви_ско_чи_ла на жо_рна
Ста_ла со_бі со_ко_та_ти не дасть ко_лод_ча_нам спа_ти.

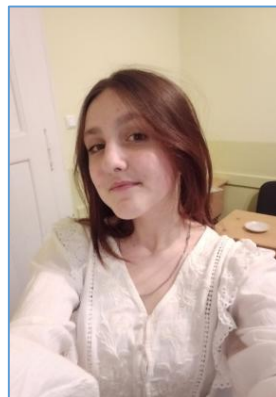
Приклад 3

№. 25. "Ој, рјана ја кај налива" (2. Котокви)
1. Ој, рјана ја кај налива. Ој, рјана ја кај налива.
Му до до - ме кај ко - јува.

Rad. Jevickija Dymnich 1. 30
Rad. Jevickija Dymnich 1. 29.
Kotokvi
pov. Kromenice...

Вікторія Мот

*студентка I курсу
кафедри музичної фольклористики
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка
(науковий керівник – Ліна Добрянська,
кандидат мистецтвознавства,
доцент КМФ)*



НАРОДНОМУЗИЧНІ МАТЕРІАЛИ СЕЛА ЛАГОДІВ НА ЛЬВІВЩИНІ В АРХІВІ ПРОБЛЕМНОЇ НАУКОВО ДОСЛІДНОЇ ЛАБОРАТОРІЇ МУЗИЧНОЇ ЕТНОЛОГІЇ ЛНМА ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА

Пропонована розвідка продовжує дві попередні студії авторки про народномузичну традицію села Лагодів Львівського (у минулому – Перемишлянського) району Львівської області, підготовлені для попередніх конференцій Молодих дослідників народної музики. У них було розглянуто окремі сторони весільного та зимового обрядів цього села [Мот 2023; 2024].

Після вступу авторки на Кафедру музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка у процесі навчання нею була одержана інформація про наявні в архіві ПНДЛМЕ (далі – Лабораторія) народномузичні матеріали села Лагодів. Метою даного повідомлення є цілісно охарактеризувати ці матеріали на рівні збирацьких сеансів.

Загалом в Архіві зберігаються матеріали з Лагодова, здобуті у **три** різні **часові періоди**: (1) записи Михайла Мишанича початку 1970-х років; (2) студентські записи початку 1990-х та (3) новітні матеріали, задепоновані авторкою цього повідомлення. Таким чином, хронологія згромаджених в Архіві матеріалів охоплює понад півстоліття.

Лагодів не даремно потрапив у поле зору збирачів. Як вже згадувалося у попередніх повідомленнях авторки, це село відрізняється розвинутою культурою, у тому числі народномузичною. Зокрема, до недавнього часу там ще водили гаївки на Великдень, досі молодь та

дорослі колядують та щедрують, діти ходять посівати, робили Вертеп. Також, за інформацією Петра Тивонюка, дослідника історії села Лагодів, в 1950-х-90-х роках у селі були народноінструментальні гурти [Тивонюк 2018, с. 72–75]¹, також діяли оркестри духових інструментів, драматичні гуртки (від 1920-х до 2010-х років), церковний хор «Аксіос», фольклорний колектив «Лагодівчани» тощо.

Причини та обставини проведення кожного із записів були різними.

(1). Як було сказано, першим у Лагодіві записував М. Мишанич – відомий український етномузиколог, один із найпродуктивніших транскрипторів народної вокальної музики, багатолітній співробітник ЛНМА імені М. В. Лисенка. На початку 1970-х років він працював викладачем Львівського музично-педагогічного училища ім. Ф. Колесси, вів клас домри [Коваль 2011, с. 10]. Хоча він не був викладачем музичного фольклору, він на той час вже мав експедиційний досвід, здобутий під керівництвом Володимира Гошовського у Львівській консерваторії [Добрянська 2017, с. 54–55]. М. Мишанич вболівав за те, що на Львівщині від 1939 року по суті припинили записувати народну музику і хотів виправити цю ситуацію – рівномірно обстежити цю територію [Мишанич 2021, с. 104-105].

За збігом обставин, обстеження Львівщини почалося для М. Мишанича саме із Лагодів. На початку 1972 року його колега Зеновій Мина – викладач класу баяну, запропонував записати його маму – Ганну Мину, яка проживала в селі Лагодів. За спогадами збирача, Мина Ганна була відома в селі як добра співачка, без якої не обходилося жодне весілля, а також була дуже доброзичливою, співала із задоволенням. Запис робився на бобинний магнітофон, який був доволі важким і М. Мишаничу довелося навіть пошити для нього спеціальну «торбу», яку він носив на плечі [Інтерв'ю 2025].

Всього М. Мишанич провів у Лагодіві 5 збирацьких сеансів – всі протягом 1972 року. 2 лютого він провів два сеанси – перший із Миною Ганною (1910 р.н.), а другий – із Тихович Катериною (1914 р.н.) та Матвіїв Ольгою (1926 р.н.). Рівно за місяць, 2 березня, він знову фіксував пісні від Мيني Ганни, але вже разом із її односельчанкою Теклею Гац (1935 р.н.). Того ж дня відбувся четвертий сеанс М. Мишанича із співачками, яких він вже записував раніше (Тихович К. та Матвіїв О.), але на цей раз разом із Тихович Ганною (1942 р.н.) – можливо, родичкою Тихович Катерини. Нарешті останній, п'ятий сеанс відбувся із трьома

¹ Серед лагодівських архівних матеріалів записів інструментальної музики, на жаль, немає, однак ця тема варта окремого дослідження.

згаданими співачками (Матвіїв О., Тихович К. та Тихович Г.), також одну пісню збирач записав від учениці 2 класу Матвіїв Надії (1964), імовірно, родичкою Матвіїв Ольги. Таким чином, всього було записано шість інформантів які виконували твори як сольо, так і разом, вдвох або втрох.

Згодом зібрані на Львівщині матеріали, у тому числі і лагодівські, М. Мишанич опрацював, транскрибував значну частину творів та уклав із них у співавторстві із Богданом Луканюком машинописну збірку [Львівщина 1985, 1987], примірник якої зберігається в архіві Лабораторії. Отже, архів містить не лише аудіозаписи із Лагодова, але й нотні та словесні транскрипції.

Загалом М. Мишанич, як показує документація архіву (Листки збирача), записав 108 пісень різних жанрів (див. Таблицю 1 у додатку)¹. Більше третини записів (43 твори) складають обрядові – календарні, сімейні та жнивні. З поміж понад 65 звичайних пісень практично не траплялися напливові новіші твори. Такий добрий результат на самому початку збирацької роботи на Львівщині став наслідком спеціально виробленої методики опитування. Ось як її описує сам збирач: «Методика роботи з інформантами не була пасивною («Заспівайте що небудь»), а завжди активною – їх цілеспрямовано випитувано про локальний пісенний репертуар у таких трьох аспектах: а) обрядові пісні, пов'язані із перебігом календарного року; б) пісні, що лучаться з приватним життям... включно з весіллям; в) пісні громадянської, суспільної тематики» [Мишанич 2021, с. 105].

Треба зауважити, що до збірки «Львівщина» увійшло 56 лагодівських творів – 5 зимових, 9 весняних, 2 жнивні, 6 весільні та 34 звичайних [Мишанич 2021, с. 110 (таблиця)], а до опублікованої 2017 року версії збірки – ще трішки менше, 48 пісень.

(2) На початку 1990-х років студенти перших курсів навчання практично всіх спеціальностей Львівської державної консерваторії (та Вищого державного музичного інституту, наступна назва вишу) імені М. В. Лисенка у рамках вивчення предмету «Музичний фольклор» повинні були провести індивідуальну експедицію. Згодом такі студентські записи утворили окремий архівних підрозділ – фонд НЗ (надходжень зовнішніх) [Добрянська 2017, с. 74, 78].

У фонді НЗ зберігається три студентські експедиції із Лагодова із архівними номерами 92, 115 та 407. Аудіо було записано вже на касетні магнітофони. Завданням студентів було також опрацювати свої

¹ Типологія творів із Лагодова буде розглянута у наступних дослідженнях.

матеріали, тому їхні нотні та текстові транскрипції згодом також поповнили графоархів Лабораторії.

Перший запис (НЗ 92) зробила 25 березня 1990 року студентка струнного відділу Христина Дуда, науковий керівник Богдан Котюк. Їй співали дві жінки: Стрембіцька Катерина (1912 р. н.) та Катерина Тихович – найімовірніше, та ж сама співачка, яку майже 20 років тому записував М. Мишанич і якій на момент нового запису було вже 84 роки. Вони наспівали 14 пісень, з-поміж яких більша половина календарно-обрядових (колядки та гаївки).

Другий запис (НЗ 115) 24 січня 1991 року зробили студентки оркестрового факультету скрипалька Жанна Гевська (Швед), альтистка Ярина Горбачевська та скрипалька Наталія Ханас¹, науковий керівник також Б. Котюк. Найімовірніше, що ініціатором запису виступила Жанна Гевська, родом із села Біле, яке знаходиться відносно неподалік Лагодова. Всі три співачки мали прізвище Тихович, причому, новою інформанткою була, імовірно, тільки Тихович Марія (1920-ті р.н.)², тоді як Тихович Ганну записував М. Мишанич, а Тихович Катерину – і М. Мишанич, і Х. Дуда³. На відміну від попередніх сеансів тут звучали лише звичайні пісні, більшість із яких – новішого походження.

Третю експедицію (НЗ 407) 4 травня 1994 року провів першокурсник-духовик Петро Коваль, науковий керівник Любомир Кушлик. Інформантка – Цимбала Катерина (1916 р.н.) заспівала 6 творів, переважно звичайних й одну похоронну пісню.

Загалом студентські записи початку 1990-х років принесли ще майже чотири десятка творів, переважна більшість яких (29 із 39) – звичайні (часто новіші) пісні (див. Таблицю 1). Такий результат є закономірним, зважаючи на недосвідченість молодих збирачів, які, все ж, змогли записати і цінний обрядовий матеріал.

(3). Новітні записи Вікторії Мот. Безпосередньою причиною зацікавлення музичним фольклором Лагодова стало те, що це родинне село автора цієї розвідки. Перший аудіозапис було зроблено 8 жовтня 2023 року ще під час навчання у Львівському музичному коледжі імені Станіслава Людкевича. Подібно до студентів 1990-х, особиста

¹ У Листку збирача зазначено, що перші студентки виконували, відповідно, функції збирача та опитувача, а третя була фонотехніком.

² Так подано у Листку збирача, точний вік або рік народження не вказано.

³ На жаль, окремі дані років народження у Листках збирача дещо різняться, тому не можна стовідсотково стверджувати, що це були ті ж самі виконавиці, а не однофамільці з однаковими іменами.

експедиція проводилася в рамках навчання, за дорученням викладача дисципліни «Розшифрування музичного фольклору» Романа Скобала. Дячиха місцевої греко-католицької церкви Мишолівська Катерина (1957 р.н.) виконала 12 пісень (із них лише одна звичайна, решта – обрядові) та розповіла про лагодівський весільний обряд – найдетальніше про вінкоплетіння [Мот 2023]. Наступний сеанс відбувся 27 жовтня 2024 року із Ганною Тихович – найімовірніше, тою ж самою інформанткою, яку колись записували М. Мишанич та трійко студенток (НЗ-115). Аудіозапис містить одну колядку та одну звичайну пісню, а також півторагодинну розповідь про лагодівські звичаї – зимові [Мот 2024], весільні, проводи до війська та інш.

Якщо узагальнити інформацію про всі лагодівські записи в Архіві ПНДЛМЕ, можна констатувати наступне. **Кількість творів:** 161 пісня. **Час тривання фонограм:** понад 7 годин аудіозапису (із них 3'40'' – М. Мишанича, приблизно по 1'40'' – записи інших двох періодів)¹. **Жанри:** 14 зимових пісень (колядки та шедрівки), 18 весняних (гаївки), 3 жнивні, 29 весільних (обрядових та необрядових), 1 похоронна та майже сотню – 96 – звичайних творів. **Інформанти:** всього записано 10 інформанток (див. Таблицю 2). Найбільше творів наспівала Тихович Катерина, у 1970-х та 1990-х роках. Цікаво, що Тихович Ганну записували взагалі у **всі** часові періоди – на час першого запису їй було 30 років і вона ще й нині пам'ятає народні пісні.

Можна підсумувати, що архів Лабораторії містить значну кількість якісного народномузичного матеріалу із Лагодова, здобутого протягом тривалого періоду часу. Найбільший внесок – і аудіо, і транскрипції – належить М. Мишаничу, але студентські матеріали також є цінними. Перспектив для подальших досліджень є чимало. Насамперед, необхідно (1) зробити транскрипції тих записів М. Мишанича, які не увійшли збірку «Львівщина»; (2) впорядкувати цифровий аудіоархів лагодівських записів; (3) створити базу даних лагодівських записів на рівні творів; (4) здійснити типологічне дослідження наявних матеріалів; (5) зробити порівняння різночасових записів та ін.

¹ Більшість аналогових аудіозаписів вже оцифрована, матеріал зберігається на жорстких дисках ПНДЛМЕ та в хмарному середовищі (туди ж скопійовані і новітні цифрові матеріали).

Список використаних джерел

Добрянська, Л. (2017). Історія формування Музично-етнографічного архіву Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 66. С. 47–105.

Коваль, В. (2011). Михайло Мишанич – транскриптор // Етномузика. Число 8 / упоряд. Юрій Рибак. Львів. С. 9–19.

Мишанич, М. – Луканюк, Б. (упоряд.). (1985, 1987). Народна музична вокальна творчість Львівщини: у 2 ч. і 2 кн. // Рукопис депоновано в бібліотеці ПНДЛМЕ.

Мишанич, М. (2021). Моя збирацька робота на Львівщині в 70-х роках // Михайло Мишанич. Зібрання праць. Львів. С. 104–111.

Мот, В. – Добрянська, Л. (2025). Інтерв'ю із Михайлом Мишаничем (2025). Аудіо, 30 '15''. 18 листопада 2025 року.

Мот, В. (2023). Обряд вінкоплетин села Лагодів на Львівщині // Шоста конференція молодих дослідників народної музики. Львів, 2 грудня 2023 р. С. 10–12.

Мот, В. (2024). Зимова обрядовість села Лагодів на Львівщині // Сьома конференція молодих дослідників народної музики. Львів, 7 грудня 2023 р. С. 8–12.

Народна вокальна творчість Львівщини: у 2 т. / збір і транскрибування М. Мишанича. Львів: Вид-во «ГАЛИЧ-ПРЕС», 2017. 376 с.+424 с.

Тивонюк, Петро (2013). Лагодівський літопис: Нариси з історії села Лагодова. Спогади і роздуми. Львів. 484 с.

Таблиця 1: Хронологія, збирачі, жанровий склад матеріалу.

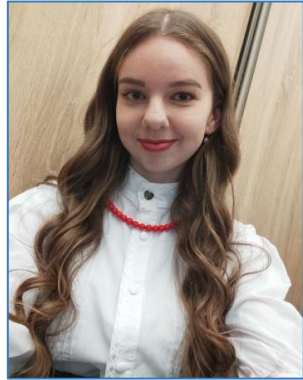
Дата	Збирачі	Шифр	зимовий	весняний	живий	весільний	похоронний	звичайний	Разом
1972.02.02	Мишанич М.	НІ-8/1			2				2
1972.02.02	Мишанич М.	НІ-8/2	4	5	1			5	15
1972.03.02	Мишанич М.	НІ-8/3		4		6		10	20
1972.03.02	Мишанич М.	НІ-8/4				19		7	26
1972.04.08	Мишанич М.	НІ-8/5	2					43	45
1990.03.25	Дуда Х.	НЗ 92	4	4				6	14
1991.01.24	Гевська Ж., Горбачевська Я., Ханас Н.	НЗ 115						19	19
1994.05.04	Коваль П.	НЗ 407	1				1	4	6
2023.10.08	Мот В.	НЗ ВМ/1	2	5		4		1	12
2024.10.27	Мот В.	НЗ ВМ/2	1					1	2
Разом			14	18	3	29	1	96	161

Таблиця 2: Інформанти

Інформантки	Р. н.	Шифр та вік на момент запису
Мина Ганна	1910	НІ-8 (62 роки)
Стрембітська Катерина	1912	НЗ-92 (78)
Тихович Катерина	1914	НІ-8 (58 років), НЗ-92 (84 роки), НЗ-115 (85 рік)
Цимбала Катерина	1916	НЗ-407 (78 років)
Тихович Марія	1920-ті	НЗ-115 (пр. 70 років)
Матвіїв Ольга	1926	НІ-8 (46 років)
Гац Текля	1935	НІ-8 (37 років)
Тихович Ганна	1942	НІ-8 (30 років), НЗ-115 (49 років), НЗ-ВМ/2 (81)
Мишолівська Катерина	1957	НЗ-ВМ/1 (66)
Матвіїв Надія	1964	НІ-8 (8)

Ольга Мічуда

*магістрантка I курсу
кафедри музичної фольклористики
Львівської національної музичної
академії імені М. В. Лисенка
(науковий керівник –
Лариса Лукашенко,
кандидат мистецтвознавства,
доцент КМФ)*



ФОЛЬКЛОРНІ МАТЕРІАЛИ СЕРЕДНЬОЇ ВОЛИНИ В ДАВНІХ ДРУКОВАНИХ ДЖЕРЕЛАХ

Фольклорна традиція Середньої Волині посідає помітне місце серед об'єктів української етномузикології, вирізняючись самобутністю та водночас недостатнім ступенем наукового опрацювання. Для відтворення найдавніших етапів становлення цього фольклорного середовища сучасних експедиційних матеріалів недостатньо. Відтак особливого значення набувають писемні джерела, насамперед надруковані давніше, які зафіксували та зберегли давні елементи музичної традиції Волині.

Упродовж тривалого часу пісенна традиція Середньої Волині неодноразово ставала предметом зацікавлення різних дослідників. У XIX – першій половині XX століття було здійснено значний обсяг фіксацій, частину яких опублікували практично відразу після запису. Водночас низка матеріалів побачила світ лише через багато десятиліть. Таким чином, давні фольклорні записи можна умовно поділити на дві групи: видання, опубліковані одразу після збору матеріалу (Павло Чубинський, Оскар Кольберг) та записи, які були віднайдені в архівах і опубліковані значно пізніше. У дослідженні акцент зроблено саме на першій групі.

У 1869–1870 роках експедиції під керівництвом Павла Чубинського зібрали значний обсяг фольклорно-етнографічних матеріалів Волинського краю, опублікованих згодом у семитомному виданні «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» протягом 1872–1878 років.

Четвертий випуск багатотомника був виданий у 1877 році і присвячений опису обрядових традицій, що охоплюють родинні церемонії, обряд хрестин, весільні та похоронні практики [Чубинский

1877]. У межах Середньої Волині увагу зосереджено на весільному обряді, зафіксованому у Млинові на Рівненщині. Структура публікації поєднує загальний опис послідовності весільних дій, тексти весільних пісень, нотні записи мелодій, розгорнутий сценарій обряду, що демонструє логіку чергування дійових та пісенних елементів.

Усього вміщено 1943 весільні твори, з яких 73 зразки (4%) походять із Середньої Волині. Жанрово матеріал представлений весільними піснями та ладканками, що виконуються відповідно до змісту обрядових дій. Найбільш представленим є передвесільний етап, до якого відносяться обряди першого відвідування сватів (13 творів) та випікання короваю (12 творів). Меншу кількість зразків (1–8 творів) складають обряди власне весільного етапу: вінчання, зустріч молодих з церкви, весільний поїзд молодого, розплітання коси, поділ короваю, виїзд молодих із дому батьків нареченої. Окремий блок вміщених пісень представляють перезв'язанські пісні (8 зразків), які виконують в період від понеділка і до часу, поки не закінчиться весілля.

П'ятий том пропонованого видання датується 1874 роком, присвячений необрядовим творам, які були зібрані на різних теренах Західно-Руського краю, зокрема і Волинської губернії [Чубинский 1874]. Однак, точних відомостей про конкретні населені пункти, де саме були здійснені записи, не подано, через що неможливо визначити, з яких саме сіл походять пісні.

Структура видання побудована за жанровою ознакою і складається з чотирьох частин. Перша частина вміщує любовні пісні (30 творів, зафіксовані у Волинській губернії). Найбільш чисельною є друга частина – 45 волинських пісенних зразків, поетичні тексти яких мають форму монологу або короткого діалогу, доповненого описовими елементами. Третій розділ представлений 4 побутовими піснями із досліджуваної території, пов'язані із домашніми заняттями, сільською працею та громадськими відносинами. Останній розділ складають жартівливі пісні, однак на території Волинської губернії був зафіксований лише один такий зразок.

Одним із ключових джерел вивчення традиційної культури Волині є фольклорно-етнографічна монографія «Волинь. Обряди, мелодії, пісні» польського етнографа та фольклориста Оскара Кольберга, що вийшла друком лише через 27 років після смерті дослідника. Видання складається з двох розділів. Перший розділ охоплює три детальні описи весільного обряду (зі села Туличів поблизу Ковеля, а також із сіл Висоцьк і Турчин), а також містить корпус із 627 різножанрових пісень із нотними матеріалами, серед яких подано п'ять мелодій, записаних

самим О. Кольбергом. До другого розділу увійшло 25 українських народних казок, зібраних дослідником на Волині у 1835 році [Збір 2013, с. 55].

Середньоволинські матеріали представлені фрагментарно: зафіксовано лише дві купальські пісні («Ой у городі крокос порос» та «Посеред села там сиділа удова») та одну щедрівку («Щедрий вечор, добрий вечор») з околиць Дубенського району [Серко 2015, с. 17].

У дослідженні етнографії території Середньої Волині варто згадати восьмитомне видання «Рочніка Волинського», що містить значний масив етнографічних свідчень про обряди, вірування та календарні звичаї Волині. Так, в другому томі, що був виданий в 1931 році, вміщена стаття Назара Димнича «Obrzędy i wierzenia ludowe w okresie świąt Wielkiej Nasy» («Народні обряди та вірування під час Великодніх свят»), матеріал якої описує основні обрядодії, пов'язані з великоднім циклом.

У третьому томі «Рочніка Волинського», опублікованому 1934 року, представлена ще одна стаття дослідника – «Święto 'Iwana Kupajla' na Wołyniu» («Свято Івана Купала на Волині»), в якій автор подає інформацію про купальські ритуали, зокрема особливості розпалювання вогнищ, обряди очищення, звичаї, пов'язані з водою та рослинами, а також ігрові та співочі практики за участі молоді [Думнucz 1934].

Отже, давня література є одним із найважливіших джерел інформації для вивчення фольклору Середньої Волині. Вона дає можливість зібрати усі наявні свідчення про жанрове розмаїття, комплекс обрядів та простежити їх відтворення в сучасний період. Сукупність цих джерел формує підґрунтя для подальших наукових студій і сприяє глибшому розумінню культурної спадщини Волині.

Список використаних джерел

Збір, І. (2013). Історія написання збірника «Волинь. Обряди, мелодії, пісні» Оскара Кольберга. *Мандрівець*. №3. С. 54–58.

Мічуда, О. (2025). Традиційний вокальний обрядовий репертуар села Клинци Дубенського району Рівненської області: жанри та мелотипи: бакалаврська робота. 79 с. Львів.

Ошуркевич, О. (упор.) (1970). Пісні з Волині. 336 с. Київ.

Серко, О. (2015). Календарно- та сезонно-обрядові наспіви Середньої Волині: магістерська робота. 88 с. Львів.

Чубинский, П. (1874). Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским

Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования: [в 7 т.] / собрал П. П. Чубинский. – Санкт-Петербург: [б. и.], 1872–1878. Т. 5: Песни любовные, семейные, бытовые и шуточные / изд. под наблюдением Н. И. Костомарова.. XXV, 1209 с. Санкт-Петербург.

Чубинский, П. (1877). Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования: [в 7 т.] / собрал П. П. Чубинский. Санкт-Петербург: [б. и.], 1872–1878. Т.4: Обряды: родины, крестины, свадьба, похороны / изд. под наблюдением Н. И. Костомарова. XXX, 713, 45 с.: ноты. Санкт-Петербург.

Dymnycz, N. (1931) Obrzędy i wierzenia ludowe w okresie świąt Wielkiej Nocy. W: Rocznik Wołyński, t. 2. P. 456–461. Równe

Dymnycz, N. (1934). Zwyczaje i obrzędy święta Jana Kupala na Wołyniu. W: Rocznik Wołyński, t. 3. P. 435–442. Równe.

Kolberg, O. (1907). Volyn: rites, melodies, songs from the posthumous notes, through a partnership of St. Fisher and F. Shopsyky, edited by J. Tretyak. 450 p. Krakov.

Rocznik Wołyński (1931): wydawany staraniem Wołyńskiego Zarządu Okręgowego Związku Polskiego Nauczycielstwa Szkół Powszechnych Powszechnych / pod red. J. Hoffmana. T. 2. 584 s. Równe.

Rocznik Wołyński (1934): wydawany staraniem Wołyńskiego Zarządu Okręgowego Związku Polskiego Nauczycielstwa Szkół Powszechnych Powszechnych / pod red. J. Hoffmana. T. 3. 678 s. Równe.

Кафедра музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка – єдина в Західній Україні, де здійснюється підготовка фахівців-етномузикологів – дослідників народної музики – на рівні «бакалавра», «магістра» та «доктора філософії».

Студенти беруть активну участь в експедиційній, науковій і популяризаторській роботі, фіксуючи, вивчаючи і пропагуючи рідний фольклор. Крім основної етномузикознавчої кваліфікації, випускники отримують фах викладача музично-теоретичних або музично-історичних дисциплін, а отже, можуть надалі працювати у різноманітних культурно-освітніх і мистецьких закладах та установах.

Одночасно з кафедрою на базі кабінету народної творчості було створено **Проблемну науково-дослідну лабораторію музичної етнології**, основна діяльність якої пов'язана з поглибленим вивченням музичного фольклору західноукраїнських земель. На сьогодні у лабораторії зберігається найбільша в Україні аудіоколекція зразків народної музики (понад 150 тисяч одиниць), а також об'ємні фонди цінних книг, рукописів тощо. Увесь цей ресурс служить потужною джерельною базою не лише для студентів кафедри та всієї Академії, але й для багатьох дослідників і любителів народної музики України та зарубіжжя.

Засновник кафедри та лабораторії – видатний етномузиколог сучасності, професор Богдан Луканюк. У 2025 році колектив співробітників складають: Ірина Довгалюк (зав. кафедри, проф., д. мист.), Надія Супрун-Яремко (проф., д. мист.), Богдан Луканюк (проф., к. мист., провідний наук. співр.), Юрій Рибак (зав. лабораторії, доц., к. мист.), Ліна Добрянська (ст. наук. співр., к. мист.), Лариса Лукашенко (наук. співр. к. мист.), Михайло Мишанич (доц., мол. наук. співр.), Вікторія Ярмола (доц., к. мист., мол. наук. співр.), Ярема Павлів (доктор філософії, технік II катег.), Ярослав Добрянський (технік III катег.), Ольга Мічуда та Лілія Ганушевська (техніки III катег.).

Запрошуємо до навчання на нашій кафедрі всіх, хто бажає долучитися до благородної і цікавої справи поглибленого вивчення народної музики!

Щодо інформації про вступні випробування, слідкуйте за новинами на сайті Академії: <https://lnma.edu.ua/vstup/>

Для нотаток

Наукове видання

**ВОСЬМА КОНФЕРЕНЦІЯ МОЛОДИХ
ДОСЛІДНИКІВ НАРОДНОЇ МУЗИКИ
(Львів, 6 грудня 2025 року)**

Матеріали

Редактор-упорядник
Вікторія Ярмола

Макетування
Вікторія Ярмола

Адреса редакції:

Проблемна науково–дослідна лабораторія музичної етнології
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка,
вул. О. Нижанківського 5, 79005 м. Львів,
e-mail: pndlme@ukr.net

Підписано до друку 26.12.2025 р.
Гарнітура TimesNewRoman. Формат 60x84/16.
Обл. вид. арк. 4,5.
Наклад 100 прим.