



**ДРУГА КОНФЕРЕНЦІЯ
МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ
НАРОДНОЇ МУЗИКИ**

МАТЕРІАЛИ

23 листопада 2019 року, Львів

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. Лисенка
Кафедра музичної фольклористики
Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології

*До 175-ліття
Львівської національної
музичної академії імені М. В. Лисенка*

ДРУГА КОНФЕРЕНЦІЯ МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ НАРОДНОЇ МУЗИКИ

(23 листопада 2019 року, Львів)

Матеріали

Львів – 2019

ББК 784.4 (Укр)

П 26

*Ухвалено до друку Кафедрою музичної фольклористики та ПНДЛМЕ
ЛНМА імені М. В. Лисенка 13 листопада 2019 року, протокол № 9*

Друга конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 23 листопада 2019 року): матеріали / редактор-упорядник Ірина Довгалюк. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; кафедра музичної фольклористики; Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. Львів, 2019. 104 с.

До збірки вміщено матеріали доповідей студентів музичних училищ і ЗВО – учасників Другої 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:
професор **Ірина Довгалюк**

Редколегія:
професор **Ігор Пилатюк** (голова)
професор **Віктор Камінський**
доцент **Юрій Рибак**

- © ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2019
- © Кафедра музичної фольклористики, 2019
- © Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології, 2019

ЗМІСТ

Дарина Токар	
Музично-етнографічний архів Михайла Мишанича.....	5
Галина Найдюх	
Невідомі записи Філарета Колесси із села Ходовичі на Львівщині	9
Юлія Йосипенко	
Фольклористичні студії Лесі Турянської	12
Вікторія Голубова	
Творчий портрет сучасного дослідника українського фольклору Людмили Єфремової	17
Аліна Сибілева	
Експедиційна діяльність Володимира Матвієнка на території Чернігівщини: на прикладі весняних пісень	21
Анастасія Савсуненко	
Здобутки кафедри музичного фольклору РДГУ: до 40-літнього ювілею.....	23
Юлія Філюк	
Музичний фольклор Рівненського Полісся у збірках останніх десятиліть.....	26
Діана Рухова, Аліса Соцька	
Просвітницька та дослідницька діяльність народного театру фольклорної пісні „Дивина”	31
Дар’я Цвігунова	
Марія Осаковська – остання хранителька давньої співочої традиції села Зелені Курилівці Новоушицького району Хмельницької області.....	33
Сніжана Довгань	
Творчий доробок Зої Чорної та фольклорно-етнографічного ансамблю „Росава” села Стіна Томашпільського району Вінницької області.....	36
Настя Тарновецька	
Гуцульське колядування у Криворівні (за свідченням учасника гурту Миколи Цвілинюка).....	39
Марина Гордієнко	
Українська колядка-кант „Радуйся”: від фольклорних витоків до популярності новітніх часів	44
Альона Кріпак	
До питання інтерпретації фольклору в концертній діяльності Каті Чілі та сучасних етно-гуртів Очеретяний Кіт, ДахаБраха і YUKO ...	47
Ангеліна Сіренко	
Сучасні вияви традиційної української музики на прикладі творчості етно-рок гурту „The Dooh”	50

<i>Анастасія Баде</i>	
Гурт „Правиця” як яскравий представник українського етно-джазу (до питання жанрової взаємодії)	56
<i>Анна Рясько</i>	
Пісні зимового календаря у циклі Ігоря Соневицького „Пори року”	58
<i>Олександра Малярова</i>	
Пісенний фольклор села Петрушин Чернігівського району: жанрові та стилістичні особливості	60
<i>Катерина Александрова</i>	
Народнопісенна традиція села Петропавлівка Городищенського району Черкаської області: жанровий склад та динаміка побутування	66
<i>Тетяна Біланюк</i>	
Жанрова та типологічна характеристика пісень Борзнянсько-Бахмацького Подесення	71
<i>Станіслав Лучан</i>	
Музичні різновиди колядок і щедрівок за концепцією Станіслава Людкевича (на фольклорних матеріалах Закарпатської області)	73
<i>Надія Ханіс</i>	
Зимові обрядові наспіви східного Полісся	77
<i>Мар’яна Мазур</i>	
Обряд „Волочіння колодки” у селі Борщівка Лановецького району Тернопільської області	79
<i>Марія Ліпінська</i>	
Гаївки північно-східної смуги Жидачівсько-Рогатинського Опілля: компаративна студія на прикладі сіл Грусятичі та Черче	84
<i>Катерина Сениук</i>	
Весільні обрядові наспіви села Стіна Томашпільського району Вінницької області	88
<i>Євгенія Кромпотиц</i>	
Типологія весільної обрядової музики гуцулів Закарпаття: до постановки питання (на матеріалах фольклористичних експедицій у села Верхньотисянської долини)	90
<i>Катерина Кундуш</i>	
Музично-етнографічні особливості весільного обряду села Острів Дубенського району Рівненської області	95
<i>Наталія Мотрук</i>	
Сучасна весільна обрядова традиція на Коломийському Попругті: мелотипологічні та порівняльні студії	100

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



Музично-етнографічний архів Михайла Мишанича

У фондах Львівської музичної академії та Львівської наукової бібліотеки імені Стефаника зберігаються машинописні збірки під назвою Музично-етнографічний архів Михайла Мишанича (далі – МЕАМ) [2]. Цей особистий архів започаткований видатним транскриптором 1983 року. Понад 95% записів у збірках походять із західних областей України. Всього налічується 3 книги, які складаються із 91 зошита. Кожен зошит – це записи з одного населеного пункту. Кількість творів може варіювати від одного – до кількох десятків. На початку кожної книги М. Мишанич докладно пояснює походження записів, а в кожному із зошитів міститься найнеобхідніша паспортна інформація, а також важливі коментарі щодо виконання і самих транскрипцій. Твори пронумеровані наскрізно, а всього у трьох книгах їх налічується 1600 пісень.

Більшість записів (800 одиниць) здійснили студенти Львівського музично-педагогічного училища, в основному випускники 1976–77 років. Це відбувалося під час проходження курсу „Народної творчості”. Студенти отримували від М. Мишанича у користування магнітофон та касети. У себе вдома вони фіксували народні пісні, приблизно в межах одного десятка. Географія цих записів в основному покриває територію історико-етнографічної Галичини (у т.ч. і Підляшшя). Згодом пісні транскрибувалося під ретельним контролем викладача, а касети, на жаль, підлягали повторному використанню. Тому майже ніяких аудіозаписів із тих матеріалів не збереглося.

Друга частина музично-етнографічних матеріалів МЕАМ-у належить видатним збирачам – Михайлові Глушку, Олексі Ошуркевичу, Роману Кирчіву та Григорію Дем’яну. Перша книга складається із записів Михайла Глушка, здійснених 1980 року в Івано-Франківській та Львівській областях. Він же транскрибував поетичні тексти і підготував копію своїх магнітофонних стрічок для нотування мелодій.

До другої книги ввійшли записи у селах, пов'язаних із Лесею Українкою. Усього тут налічується понад 440 пісень, зібраних Олексою Ошуркевичем протягом 1963–1983 років у 8-ми населених пунктах Волинської, Житомирської і Рівненської областей. Також у другій книзі викладено детальний опис весільного обряду із села Скулин Волинської області.

У третій книзі містяться бойківські матеріали у записах Романа Кирчіва, а також записи студентів та різних збирачів фольклору, зокрема й самого Михайла Мишанича. Роман Кирчів, на той час завідувач відділу етнографії Львівського відділення ІМФЕ, протягом 1975–1977 років у 29 селах Бойківщини записав понад 300 пісень. Словесні тексти транскрибував Григорій Дем'ян. Тоді планувалося видати це окремих збірником, але й досі цей задум не реалізовано.

Інші пісні третьої книги представляють собою різноманітні матеріали, які протягом 1973–1981 років були зібрані у 14 селах Львівської та Тернопільської областей. Це і записи Юрія Пашковського, знову ж студентські матеріали, а також особисті записи Михайла Мишанича.

Жанрова палітра пісенного репертуару МЕАМ-у дуже різноманітна. Тут присутні календарно-обрядові пісні: веснянки, весняні походи (приспівки), петрівчані, косарські, купальські, жниварські, колядки та щедрівки. Родинна-обрядовість представлена в основному весільними наспівами. Хоча трапляються і рідкісні жанри, зокрема царинна пісня, про яку йтиметься нижче.

Загальна концепція упорядкування МЕАМ-у, як це зазначає сам автор, полягає в кількох наступних принципових позиціях: (1) М. Мишанич самостійно визначав, який матеріал і в якій послідовності викладати; (2) кожна книга, а в ній і зошит супроводжуються детальним поясненням походження записів та найнеобхіднішою паспортною інформацією; (3) твори викладені в такому порядку, як вони знаходилися на аудіоплівках; (4) чимало транскрипцій виконані наскрізно або ж доповнюються додатковими позначеннями в самому нотному тексті для отримання цілісного уявлення про виконані твори (це особливо цінно, оскільки відповідні аудіозразки відсутні); (5) чимало творів доповнені детальним описом манери, характеру співу та інших деталей, які неможливо передати нотами; (6) М. Мишанич не обмежений видавничими стандартами, які зазвичай не передбачають деталізованих описів біля самих транскрипцій (як і взагалі фонологічних тонкощів транскрибування). Він переслідує ціль максимально повно відтворити на письмі звуковий матеріал. Для полегшення відчитання в окремих випадках подаються коментарі, а загалом – таблиці зі спеціальними знаками музичної транскрипції. Можна зробити висновок, що через хронічні затягування публікації деталізованих транс-

крипцій та системні купюри й технічні обмеження друку, Михайло Васильович постановив публікувати те, що на його думку потребує прискіпливий читач і, що не менш важливо, зафіксувати музично-етнографічний матеріал так, як цього вимагає сучасна наука, а не заангажовані чи й недовідчені редактори та видавці.

Окремо слід згадати про додаткові матеріали кожного тому. В кінці кожної книги подано жанрово-тематичний та географічний покажчики. Це є дуже помічним з огляду на довільний порядок викладу пісень – як на плівці, а ще в такий спосіб виявлено добрий рівень аналітичного осмислення пісенного репертуару укладачем. Щодо географії вміщених у МЕАМ-і матеріалів, кожен із зошитів супроводжується детальним описом місця та обставин запису: населений пункт, сільрада, район, центр, область.

Наскільки цінні рукописні записи МЕАМ-у для нашої науки можна зробити висновки лише на основі одного пісенного зразка – царинної пісні, що походить із Перемишльщини [1]. Цей твір міститься у 1-й книзі та єдиним зразком представляє зошит 10в. Через особливу значимість царинної пісні М. Мишанич опублікував її у матеріалах Дев'ятої Конференції дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Автор детально аналізує походження запису та виконавські особливості цієї раритетної у вітчизняному етномузикознавстві пісні. Магнітофонний запис здійснила студентка з міста Хирів Старосамбірського району Львівської області Ольга Ролько від своєї родички, віком біля 80 років. Інформантка – із села Волиця колишнього Добромільського повіту Польської Народної республіки. Автор статті скрупульозно оцінює виконання, звертаючи особливу увагу на ритміку та темп, все що відповідає ладканковому характеру. Транскрипція мелодії є морфологічна, узагальнююча, без зазначення частоти та послідовності появи варіантних проявів.

Щодо публікації матеріалів МЕАМ-у, на жаль, станом на сьогодні видруковано лише частину пісенних творів і то в надто спрощеному вигляді. Зокрема, можна навести приклад фольклористичного збірника Олекси Ошуркевича – „Пісні з Колодяжна” [3]. Це лише частина творів, які містяться у згаданій вище 2-й книзі Музично-етнографічного архіву та названі як „Пісні Лесиноного краю”. На відміну від 8 населених пунктів із машинописного варіанту, опубліковано було лише пісні з одного села – Колодяжне, де знаходився маєток Косачів і де тривалий час перебувала Леся Українка. На превеликий жаль, далеко не всі колодяженські пісні з МЕАМ-у увійшли до друкованого збірника і не всі зроблені М. Мишаничем. Його транскрипції становлять більшу частину книги,

але відредаговані вони Мирославом Стефанишином до значно спрощеного вигляду. Той самий М. Стефанишин, а також Ліна Добрянська виконали транскрипції іншої частини пісень. Очевидно, що внаслідок різного рівня компетентності транскрипторів, а також відмінних підходів в опрацюванні музичного матеріалу, зокрема, з одного боку – музиканта академічного рівня М. Стефанишина та, з іншого – представників львівської школи М. Мишанича та Л. Добрянської, матеріал книги постає далеко в неоднорідному вигляді, що применшує вартість наукового видання.

На основі вище викладеного можна зробити такі висновки. МЕАМ має велике значення для етномузикології, адже це взірцевий приклад документування народнопісенних мелодій, що походять із різних регіонів Західної України. Тут представлена велика кількість унікальних зразків народних пісень, які потрібно популяризувати та поширювати не лише для науки, але й для широкого загалу. Матеріали подані у всіх деталях музично-етнографічної транскрипції, що не становить проблем для публікації засобами сучасної поліграфії, а для науки дасть надзвичайно цінний порівняльний матеріал.

Список використаної літератури

1. *Мишанич Михайло*. Царинна пісня з Перемишльщини // Дев'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / редактори-упорядники Б. Луканюк та Ю. Рибак. Львів, 2010. С. 104–106.
2. Музично-етнографічний архів Мишанича М. В.: в 3 кн. Львів, 1983; 1984; 1988 // Львівська національна наукова бібліотека України імені Василя Стефаника: Відділ мистецтв, од. збер. 33217/1-3 (муз.). Кн. 1. Львів, 1983. С. 1–395. Кн. 2. Львів, 1984. С. 396-693. Кн. 3. Львів, 1988. С. 694–1195. На правах рукопису; *те ж саме* // Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; ПНДЛІМЕ. На правах рукопису.
3. Пісні з Колодяжна: [фольклор. зб.] / записи, упоряд. і прим. О. Ошуркевича. Луцьк, 1998. 152 с.



*Галина Найдух,
студентка IV курсу
кафедри музичної фольклористики
ЛНМА імені М. В. Лисенка
(науковий керівник – Ірина Довгалоук,
доктор мистецтвознавства,
завідувач КМФ)*

Невідомі записи Філарета Колесси із села Ходовичі на Львівщині

Філарет Колесса (1871–1947) – один з найвидатніших українських фольклористів, етнографів, літературознавців, композиторів кінця XIX–першої половини XX століття. Його наукові дослідження спричинилися до початку нового етапу у вивченні музичного фольклору та разом із науковими здобутками Станіслава Людкевича і Климента Квітки, а також музично-етнографічними Осипа Роздольського, дали початок фаховій українській музичній фольклористиці.

Проте, попри наявність низки праць, присвячених біографії та творчій спадщині Філарета Колесси, сьогодні немає досліджень, у яких би були проаналізовані перші кроки майбутнього вченого і його становлення як фольклориста [4; 7; 2; 3]. А саме до таких невідомих сторінок біографії академіка належить одне з перших його музично-етнографічних досліджень, проведене в батьківському селі Ходовичах на Стрийщині (сьогодні Львівської області).

Загалом, друга половина XIX століття в Україні стала періодом національно-культурного відродження, що проявилось у посиленому зацікавленні освіченої громади своєю історією, культурою, зверненні до творів народного мистецтва як основи творення чогось нового. Окрім того, багато галицьких народолюбців захопилося етнографічною діяльністю, призбиравши чимало фольклорного матеріалу. Велику участь у цьому процесі займало і студентство. Серед тих, хто взяв активну участь у цьому процесі були Іван Франко, Остап Нижанківський, Порфирій Бажанський, а також брати Філарета Колесси – Іван та Олександр.

Старші брати Філарета мали значний вплив на формування його фольклорних зацікавлень, залучили до народознавчих студій. Одним із доленосних прикладів для Філарета як майбутнього дослідника народної музики вочевидь стала праця Івана над великим проектом ґрунтовного, монографічного вивчення рідного села Ходович: його історії,

геології, господарства, громадського укладу, мови тощо, а також і духовної культури. Як відомо, Іван згромадив велику збірку пісень, робив записи приповідок і казок. Раптова смерть так і не дала йому завершити задумане, однак дещо із зібраних матеріалів було все ж опубліковано ще за життя І. Колесси [8]. Його фольклорні записи, але лише пісні, підготували та видали 1902 року у видавництві НТШ за сприяння Івана Франка його брата – Олександр і Філарет [1].

Правдоподібно, Іван Колесса, який служив військовим лікарем, приїжджаючи додому у відпустку і запропонував молодшому брату долучитися до його проєкту. Вочевидь, саме під враженням музично-етнографічної праці Івана влітку 1897 року Філарет і зробив свої записи в Ходовичах.

Як свідчить інформація у рукописах, Філарет Колесса записав у Ходовичах 41 пісню. Біля кожної з них позначено „Ходовичі, п. Стрий”. Загалом це твори різних жанрів, з них – 26 обрядових, зокрема 4 весільні, гагілки, коломийки, звичайні пісні. Пісні збирач фіксував безпосередньо від виконавців без використання звукозаписувальної техніки.

З рукописів також відомо, що інформантами Ф. Колесси були Михайло Сидориків, від якого збирач записав щонайменше дві пісні, та Павліна Білінська, від якої було схоплено 18 пісень. Від цих виконавців також фіксував народні пісні й Іван Колесса.

Аналіз зібраного матеріалу й зіставлення його з опублікованими творами у збірці „Галицько-руські народні пісні з мелодіями” [1] дають змогу стверджувати, що Ф. Колесса нотував ті мелодії, які не увійшли до збірки брата. Віднайдені матеріали свідчать і про те, що до опублікованого збірника були включені лише записи Івана. Очевидно, зафіксовані Філаретом матеріали могли бути однією зі складових частин великої монографії про цей край. Проте не судилося...

Втім, праця Ф. Колесси частково була все ж оприлюднена. Його етнографічні записи з рідного краю були опубліковані І. Франком. „Людові вірування на Підгір’ї / В с. Ходовичах Стрийського повіту списав Філарет Колесса” вийшли у Львові 1898 року у п’ятому томі Етнографічного збірника НТШ [5].

Рукописні матеріали збирацької праці Ф. Колесси в Ходовичах зберігаються у Приватному архіві академіка Філарета Колесси у Львові. На папці, де містяться автографи, є власноручний напис академіка: „Музично-етнографічні матеріали, зібрав Філ. Колесса, том другий Б. Часть І. Народні пісні – тексти й мелодії зап[исані] безпосередньо від народ[них] співців села Ходовичі Стрийського пов[іту]” [6].

Серед документів – польові записи і переписані з чернеток нотні та текстові матеріали із ремаркою дослідника: „Мелодії майже всі списані на чисто”. Належить також зазначити, що не всі переписані збирачем мелодії підтекстовані. Коло 20 із них зазначені виконавці – уже згадані Михайло Сидориків і Павліна Білінська. Поміж чернеток Ф. Колесси є також його записи фольклорної прози.

Складність опрацювання та ідентифікація рукописів пов'язана насамперед із прочитанням текстів. Транскрипції збирача виконані здебільшого олівцем і в окремих місцях затерті. У дослідницькій праці з їх відтворення істотно допомогли повторні експедиції до Ходович, які були здійснені авторкою цих рядків у вересні 2017 року. Помічними стали також матеріали, які призбирали інші дослідники народної музики цього села, зокрема Євстахій Дюдюк та Ірина Слуцька-Мартинів.

Отже, збірник народних мелодій, які записав Філарет Колесса у селі Ходовичах, є суттєвим внеском у дослідження цього краю. Зважаючи на коментарі вченого на папках, де зберігаються фольклорні записи, можна стверджувати, що дослідник, упорядковуючи рукописи, сам готував ці матеріали до друку. Збірник Ф. Колесси є важливим з огляду і на те, що фольклорні матеріали ХІХ століття дуже „скупо” висвітлені в публікаціях. З того періоду з даної місцевості записів є обмаль. Тим-то ходовицька збірка Ф. Колесси стане важливим історичним музично-етнографічним документом, додасть нових штрихів до збирацької біографії академіка та доповнить картину тогочасного життя і побуту українців на Стрийщині.

Список використаної літератури

1. Галицько-руські народні пісні з мелодіями, зібрав в селі Ходовичах д-р Іван Колесса. Львів, 1902. XXXVI, 303 с. Етнографічний збірник НТШ; т. XI.
2. *Грица Софія*. Ф. М. Колесса. Київ, 1962. 112 с.
3. *Довгалюк Ірина*. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції. Львів, 2016. 650 с.
4. *Квітка Климент*. Філарет Колесса. Музика. Київ, 1925. № 11–12. С. 408–417.
5. Людові вірування на Підгір'ї / В с. Ходовичах Стрийського повіту списав Філарет Колесса // Етнографічний збірник. Видає Етнографічна комісія НТШ. Львів, 1898. Т. 5. С. 76 – 98.
6. Фольклорні записи. „Музично-етнографічні матеріали: зібрав Філарет Колесса: Том другий Б. Часть I”. Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові. Папка 55.
7. *Шуст Ярослав*. Ф. М. Колесса. Київ, 1955. 60 с.
8. *Kolessa Iwan*. Narodziny, chrzciny, wesele i pogrzeb u ludu ruskiego we wsi Chodowiczach, w powiecie Stryjskim. Kraków, 1889. Zbiór wiadomości do antropologii krajowej; T. 13.

*Юлія Йосипенко,
студентка III курсу
теоретичного відділу
Івано-Франківського музичного училища
імені Дениса Січинського
(науковий керівник – Ігор Глібовицький,
кандидат мистецтвознавства)*



Фольклористичні студії Лесі Турянської

Одним із пріоритетних напрямків розвитку національної культури є дослідження музичного фольклору як безцінної скарбниці народної творчості. Запис і розшифрування народнопісенних зразків; ґрунтовне опрацювання, типологізація та наукове осмислення отриманої інформації; порівняльний аналіз, що проводиться на різних рівнях вивчення музичного матеріалу; популяризація народної музики шляхом впровадження її в освітній процес; врешті-решт, активна концертно-просвітницька діяльність фольклорних гуртів, спрямована на відтворення елементів традиційної музичної культури – ось далеко не повний перелік завдань, що стоять перед етномузикознавством сьогодні. У цьому контексті особливої уваги заслуговує непересічна постать Лесі Турянської, яка залишила вагомий слід на мистецькій ниві. І не тільки як фольклорист, а й талановитий педагог, музикознавець, публіцист, активний громадський діяч.

Олександра (Леся) Турянська (1940–2018) народилася на батьківщині Олекси Довбуша, в селі Печеніжин Коломийського району на Прикарпатті (нині Івано-Франківська область). Легендарна постать ватажка карпатських опришків з дитинства хвилювала її уяву, а згодом знайшла відгук у фундаментальному дослідженні пісні-балади „Ой попід гай зелененький”. Як особистість дівчинка формувалась у родинному колі, виростала в інтелігентній, патріотичній учительській сім’ї, і в їхньому домі завжди шанували мистецтво та звучала музика. Батько – Мар’ян Степаняк – викладав хімію, фізику, біологію у сільській школі, проте з великим задоволенням займався хоровою справою. Зокрема, створений ним печеніжинський хор взяв участь та отримав першу премію на конкурсі, присвяченому 100-річчю з дня народження М. Лисенка, який відбувся у Львові в серпні 1942 року.

Дитинство Лесі також пов’язане з іншим селом – Корнич, що також славиться багатими народними традиціями й обрядами. Як згадує

О. Турянська у своїх численних інтерв'ю на радіо, телебаченні, у пресі, вона виростала серед народних пісень, багато з яких сягали ще язичницької доби. Згодом етномузикознавець записала та розшифрувала більше ста зразків автентичного фольклору, що походять із села, в якому пройшли її юні роки. Серед улюблених пісень дослідниця виділила старовинну покутську колядку „Ой по горі, горі там пави літають”. „Я дуже щаслива, що мені вдалося зберегти цей безцінний матеріал” – зазначає дослідниця [6].

О. Турянська є випускницею Коломийської дитячої музичної школи імені А. Кос-Анатольського, Львівського музичного училища імені С. Людкевича та Львівської консерваторії ім. М. Лисенка. Навчаючись на історико-теоретичному факультеті, вона отримала відповідні знання, зокрема й з етномузикознавства, за що безмежно вдячна своїм вчителям – Володимирі Гошовському та Зеновії Штундер-Людкевич.

Після здобуття вищої музичної освіти О. Турянська працювала як теоретик, лектор-музикознавець, фольклорист у різних навчально-мистецьких закладах спочатку в Луцьку, а згодом – в Івано-Франківську. Особливо значним періодом її життя, що тривав понад двадцять років, стала невтомна праця в стінах Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського. Окрім музичної літератури, О. Турянська викладала також предмет „Українська народна музична творчість”. Її розповіді про національні традиції, вірування, обряди, що органічно поєднували язичницькі та християнські джерела, народну музику як віддзеркалення художнього мислення та світогляду народу, своєрідний „духовний код”, що передається з покоління в покоління, оригінальні записи та ілюстрації народнопісенних зразків власним голосом – все це викликало значний інтерес з боку студентів. Чимало випускників навчального закладу і сьогодні з теплотою та вдячністю згадують О. Турянську, яка вміла зацікавити та пробудити інтерес до надбань національної та світової культури. Згадаймо, хоча б, слова лауреата Шевченківської премії, засновника та власника видавництва „А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА” Івана Малковича, який на зустрічі з іванофранківцями в актовій залі Прикарпатського університету імені В. Стефаника, в березні 2017 року подякував улюбленій Вчительці за „музичний катарсис” на її уроках [3].

Зі студентами училища О. Турянська неодноразово здійснювала фольклористичні експедиції в різні куточки Прикарпаття. За непідтвердженою інформацією, зібраний та опрацьований матеріал вона передавала до музично-етнографічного архіву Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській музичній академії. До речі, науковим співробітником ПНДІМЕ деякий час працювала її донька – Ярина (Олександра) Турянська-Мельє, яка записала

чимало фольклорних зразків, свого часу виступала на конференції в Мінську з доповіддю „Особливий тип рубатних мелодій на Покутті”.

Протягом 1992–1996 років Я. Турянська здійснила ретельне польове музично-етнографічне обстеження народномузичних культур історико-географічного регіону „Покутське Підгір’я” за цільовою програмою „Передкарпаття”. Її ім’я як керівника студентських фольклористичних експедицій та збирача народної музики згадується поряд з провідними етномузикознавцями, серед яких – Ірина Федун, Василь Коваль, Юрій Рибак, Лариса Лукашенко, Антоній Поточняк та Юрій Сливинський [2, с. 78]. Ярина Турянська є одним з „лідерів” за кількістю музичного матеріалу, переданого до згаданого архіву, а саме – 2492 зразків народнопісенної творчості різних жанрів [2, с. 100]. Разом із мамою вона долучилася до унікального проекту „Етнічна музика України”, започаткованого 2002 року київською аудіокомпанією „Atlantic” та Всеукраїнським об’єднанням „Просвіта” імені Тараса Шевченка. Це – двадцять сім альбомів, що ілюструють характерні особливості традиційної народної музики того чи іншого регіону України. Олександра та Ярина Турянські працювали над релізом п’яти з них під такими назвами: „Бервін бервінковії”, „Кольорові села”, „Космацькі музики”, „Карпатія” та „Троїсті музики Прикарпаття та Буковини”. Сьогодні Ярина Турянська-Мельє мешкає у Франції, займається вокалом, час від часу бере участь у різноманітних мистецьких акціях та фестивалях, зокрема в Україні. Наприклад, цього року вона виступила на XXV Міжнародному фестивалі сучасної музики „Контрасти” у Львові з виконанням творів Святослава Луньова для голосу й органу.

Великою мрією О. Турянської в останні роки її життя був випуск мультимедійного проекту про „легінську коляду” в Криворівні у співпраці з мистецьким агентством „Арт Велес”, яким керує Тарас Грималюк. Захоплення самобутнім гуцульським обрядом і різдвяними співами з’явилося в етномузикознавця ще наприкінці 1980-их років під час перебування на Гуцульщині з фольклористичною експедицією Академії наук України. Також незабутніми стали зустрічі з родиною прославлених народних музикантів Тафійчуків з села Буковець Верховинського району. У прагненні прищепити молоді любов до народної пісні, О. Турянська організувала в Івано-Франківському музичному училищі фольклорний ансамбль „Калинова сопілка” [4, с. 172–173]. Зі справжнім завзяттям студенти, разом з досвідченим керівником, взяли за відродження традицій колядування, вертепного дійства, обряду „Маланки”, водіння гаївок. У 1993 році фольклорний ансамбль брав участь у конкурсі-огляді самодіяльних колективів навчальних закладів мистецького спрямування з програмою, що відтворювала окремі фрагменти гуцульської коляди у

Криворівні. Олександра Мар'янівна виконувала роль старенької бабусі-гуцулки, яка передавала молоді життєву мудрість такими словами: „Аби сте знали, дітоньки, і ви, добрі люди, доки ходе по світі колядники, доки будуть на Великдень писати писанки, доти стояти цей світ буде”. Колектив не тільки переміг в обласному та регіональному конкурсах (м. Рівне), а й отримав перше місце на всеукраїнському рівні в столиці України та по-справжньому вразив усіх членів журі. „Етномузикознавці сиділи із роззявленими ротами, бо вони не могли повірити, що ще десь зберіглося таке” – згодом згадувала О. Турянська [5].

У 1994 році, під час перебування в США, О. Турянська познайомилася з американським театральним режисером, письменницею, перекладачем, керівником мистецької групи „Яра” при театрі „Ля-МАМА” в Нью-Йорку Вірляною Ткач і захопила її розповіддю про гуцульську коляду. Згодом В. Ткач неодноразово відвідувала Криворівню, вивчала народну творчість і здійснила декілька цікавих сценічних постановок з використанням фольклорних мотивів. О. Турянська допомагала їй у модерній виставі за творами Олега Лишеги і, навіть, виконувала там епізодичну роль: таємничим голосом з гуцульським діалектом читала текст з праці Філарета Колесси про походження карпатських співанок. Згадуючи новаторські постановки американки українського походження, О. Турянська назвала ще одну свою цікаву роль, прообразом якої була криворівнянська мисткиня Параска Плитка-Горищвіт [5]. І, мабуть, не без впливу івано-франківської етномузикознавиці В. Ткач здійснила переклад колядок, щоб познайомити англомовного читача з багатством українського фольклору.

У 1998 році під час перебування в канадському Торонто, О. Турянська ще раз, тепер вже з українцями діаспори, відновила елементи обряду „легінська коляда”. Також дослідниця прочитала курс лекцій під назвою „Життя в пісні від колиски до могили” в Інституті Святого Володимира, що є відомим канадським центром українознавчих досліджень. Упродовж свого життя О. Турянська сотні разів виступала перед численною аудиторією з лекціями про народну музику та творчість українських композиторів, зокрема М. Лисенка, Д. Січинського, М. Леонтовича, брала участь у наукових семінарах і презентаціях. Її часто можна було почути та побачити на радіо, телебаченні, прочитати її дописи на сторінках друкованої преси.

Своєрідним підсумком етномузикознавчих студій О. Турянської стала вже згадана праця, присвячена етногенезу, поширенню та варіантам пісні-баллади „Ой попід гай зелененький ходив Довбуш молоденький”. Це ґрунтовна наукова робота, що вийшла у 2000 році і приурочена до 300-річчя від дня народження легендарного гуцульського опришка. Якщо літературо-

знавчий аспект балади розглянутий у публікаціях академіка Володимира Грабовецького та професора Марії Козачок, то музикознавчий аналіз був здійснений Лесею Турянською [1, с. 15–25]. Автор справедливо зазначає, що часто збирачів фольклору цікавив тільки текст балади, хоча народна пісня існує в нерозривній єдності слова і мелодії. Також наводить приклади мелодичних варіантів пісні про Довбуша у записах М. Лисенка, О. Кольберга, С. Людкевича, В. Гошовського, власних польових досліджень, згадує один з найцікавіших зразків, записаний у 1965 році від 80-літнього мешканця села Корнич Федора Антонюка, який чув ще в дитинстві пісню про Довбуша у виконанні сліпих лірників у Коломиї. Цікаво, що саме цей варіант наводить у своїй фундаментальній праці „У истоков народной музыки славян” В. Гошовський як зразок лірико-епічного жанру. Услід за своїм вчителем, О. Турянська акцентує увагу на тому, що, на відміну від загальновідомої мелодії, близької до жанру „звичайних пісень”, давні зразки балади про відважного опришка містять всі ознаки епічності, зокрема речитативність, імпровізаційність, розвинену мелізматіку, манеру виконання *parlando-rubato*, пов’язану з традиціями лірницького виконавства.

Тож не випадково, зважаючи на вагомий внесок Лесі Турянської у розвиток національної культури, зокрема в галузі етномузикознавства, у 2008 році її обрали членом Національної спілки композиторів України.

Висвітлюючи фольклористичні студії О. Турянської, не можна оминати хоча б декількома словами її подвижницьку працю як просвітителя, мистецтвознавця, громадського діяча. Тут і дослідження постаті Роксолани в історичному та мистецькому аспекті, і пошук документів та матеріалів, пов’язаних з життям і творчістю Д. Січинського, що стали основою музею композитора в Івано-Франківському музичному училищі, й активна участь у багатьох політичних, культурно-просвітницьких та наукових об’єднаннях і товариствах, серед яких – „Народних рух України”, „Просвіта”, „Союз українок”, „Клуб української інтелігенції”, „Світовид”. Попри вроджену інтелігентність, скромність, стриманість у вираженні емоцій, О. Турянська завжди випромінювала невичерпну енергію, незламну волю, силу духу, особливо тоді, коли ставала на захист національної культури, відстоювала гідність українця у сутичках з компартійною номенклатурою. І як не згадати допомогу О. Турянської Івано-Франківським дитячим музичним школам, де були створені музеї М. Лисенка, В. Барвінського, А. Кос-Анатольського. І сьогодні всі початкові мистецькі навчальні заклади міста носять почесні імена цих композиторів.

Непересічна постать Лесі Турянської, її життя та невтомна праця – яскравий приклад вірного служіння своєму народові, спрямований на розвиток національної культури.

Список використаних джерел

1. *Грабовецький Володимир, Козачок Марія, Турянська Леся.* „Ой, попід гай зелененький ходить Довбуш молоденький”: Етногенез, поширення, варіанти. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2000. 96 с.
2. *Добрянська Ліна.* Історія формування Музично-етнографічного архіву Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології // Вісник Львівського університету. Львів, 2017. С. 44–105. Серія філологічна; вип. 66.
3. *Зьола Леся.* Малкович, котрого ми не знали // Українське Слово. 2017. URL: https://ukrslovo.net/doli-ludski/ludi_ta_rechi/28363.html (дата звернення: 04.11.2019).
4. Роки творення Високого музичного мистецтва. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2013. 264 с.
5. *Тугай Леся.* Магічна сила коляди // Життя Українських Карпат. 2013. URL: <http://carpathians.eu/statti/stattja/article/magichna-sila-koljadi.html> (дата звернення: 04.11.2019).
6. У Коломиї представили найдавніші автентичні зразки пісенної творчості села Корнич // ВІКНА. Новини Калуша і Прикарпаття. 2014. URL: <http://vikna.if.ua/news/category/863/2014/11/10/24820/view> (дата звернення: 04.11.2019).

***Вікторія Голубова,**
студентка III курсу
циклової комісії „Теорія музики”
Бахмутського коледжу мистецтв
імені Івана Карабиця
(науковий керівник – Людмила Шекіта,
викладач-методист,
Відмінник освіти України)*



Творчий портрет сучасного дослідника українського фольклору Людмили Єфремової

Список наукових праць Людмили Єфремової – доктора мистецтвознавства, провідного наукового співробітника Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України – включає сто десять позицій, сто вісім з яких присвячені виключно питанням фольклористики та етнології. У цьому списку є і невеличкі за обсягом статті, але й чимало наукових праць, кількість сторінок яких сягає понад семисот. За кожною друкованою сторінкою стоїть кропітка робота вченої-фольклористки, що працює не лише в тиші кабінету. Щоб черпати науко-

ве натхнення з чистого джерела, яким є українська пісня у виконанні народних співаків, дослідниця постійно мандрує селами різних областей України, вивчаючи регіональні особливості народних пісень.

Ми пишаємося, що Людмила Єфремова (дівооче прізвище Тестова) – випускниця Артемівського державного музичного училища (нині – Бахмутський коледж мистецтв імені І. Карабиця). Після закінчення училища Людмила вступила до Одеської державної консерваторії імені А.В. Нежданової. У 1976 році на другому курсі разом з трьома студентами-музикознавцями вона вперше побувала у фольклористичній експедиції, яку очолив її викладач з фаху Г. Вірановський. Краса та поезія української народної пісні відкрилася їй саме у спілкуванні з носіями фольклору – простими мешканцями сіл Балтського району Одеської області. Автентичне виконання народної пісні, обстановка сільської хати, гостинність господарів та мальовнича українська природа назавжди закохали молоду дівчину у народну пісню та народний обряд (Людмила, за її спогадами, була присутня тоді на обряді Івана Купала).

Ця подія юності перевернула не тільки світогляд студентки, бо Людмила досі жила у світі лише класичної музики, але й стала долею, роботою, сенсом її подальшого життя. Навчаючись в аспірантурі ІМФЕ імені М.Т. Рильського (науковий керівник – доктор мистецтвознавства Олександр Правдюк), Л. Єфремова у 1982 році захистила кандидатську дисертацію на тему „Генетична єдність та регіональна специфіка мелодики українських весільних пісень”. У ці роки Людмила почала активно, незважаючи на фізичний стан (вона інвалід дитинства), здійснювати фольклористичні експедиції до Житомирської, Харківської, Донецької, Одеської областей. Ці подорожі продовжуються десятки років, їх географія постійно розширюється. Загалом фольклористка побувала у чотирнадцяти областях України. Остання за часом експедиція була здійснена у серпні 2019 року у село Студенок Глухівського району Сумської області, звідки вчена привезла сорок три пісні.

За сорок років плідної праці Л. Єфремова особисто збрала та транскрибувала понад півтори тисячі пісень, ще стільки ж народномузичних творів Людмила Олександрівна розшифрувала з фондів ІМФЕ імені М. Т. Рильського.

Відомо, що Микола Лисенко записав майже півтори тисячі народних мелодій, багато з яких, зберігаючись як рукописи у різних архівних фондах Києва, досі були не друковані. Людмила Єфремова опрацювала архів М.В. Лисенка, і 1990 року опублікувала першу частину видання „Українські пісні в записах М.В. Лисенка”.

У 2011 році вчена захистила докторську дисертацію на тему „Теоретичні засади систематизації українського пісенного фольклору. Частотний

каталог” (науковий консультант – доктор мистецтвознавства Анатолій Іваницький). При підготовці дисертації Л.Єфремова опрацювала понад тридцять тисяч пісенних творів з фондів ІМФЕ імені М.Т. Рильського, у тому числі рукописних, і створила їх картотеку. Ця унікальна у своєму роді робота із систематизації українських пісень є першою в Україні і в світі.

Починаючи з 2012 року, Людмила Єфремова започаткувала видання тематичної серії народних пісень різних областей України – з колекцій збирачів фольклору. Вже вийшло сім томів цього наукового видання під егідою Національної академії наук України та Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського: „Народні пісні Житомирщини” (2012), „Народні пісні Хмельниччини” (2014), „Народні пісні Чернігівщини” (2015), „Народні пісні Полтавщини” (2016), „Народні пісні Київщини” (2017), „Народні пісні Волині” (2018), „Народні пісні Вінниччини” (2019).

На прикладі пісенної монографії „Народні пісні Чернігівщини” познайомимося з особливостями дослідницької праці Л.Єфремової. Це наукове видання містить тисячу нотних зразків народних пісень з повними текстами, інформацією про записувачів та виконавців, час і місце запису, код за частотним каталогом. Матеріал збірника систематизовано за основними жанрами українського пісенного фольклору: колискові та дитячі пісні; новорічно-різдвяні співи, весняно-літні календарно-обрядові пісні, родинно-обрядові пісні, балади тощо.

Вступна стаття від упорядника включає історичні, географічні, культурологічні відомості про Чернігово-Сіверщину, з неї ми також дізнаємося, що народні пісні цього краю записували „такі видатні діячі культури та мистецтва, як М. В. Лисенко, Б. Д. Грінченко, Марко Вовчок та Опанас Маркович, Г. Г. Верьовка, П. Г. Тичина, Д. М. Ревуцький, фольклористи А. М. Конощенко-Грабенко, К. В. Квітка, М. П. Гайдай, В. Й. Харків, О. І. Дей, О. А. Правдюк та інші” [5, с. 8]. Видання присвячено пам’яті Дмитра Ревуцького (1881–1941) – брата композитора Левка Ревуцького, який записав чимало пісень, що увійшли в цю збірку.

Книга „Народні пісні Чернігівщини” містить записи народних пісень з кінця ХІХ століття до 2010 року, коли „відбулася комплексна фольклорно-етнографічна експедиція ІМФЕ імені М. Т. Рильського на Чернігівщину з метою зафіксувати сучасний стан народно-пісенної творчості для порівняння його з записами інших фольклористів, переважно ХХ століття” [5, с. 22].

Під час перебування у селах Козелецького та Чернігівського районів було записано багато пісень різних жанрів: дитячі, колядки та щедрівки, псалми, веснянки, купальські, весільні обрядові пісні, балади, необрядова лірика, жаргівливі та танцювальні пісні, сучасні народні та авторські пісні.

Понад сто народних пісень особисто зафіксувала саме Людмила Єфремова. Вона також є транскриптором більше ста тридцяти пісень цієї збірки. Якщо додати, що Людмила Олександрівна є не тільки упорядником, ініціатором цього видання, але й здійснила комп'ютерний набір, верстку та ще й надрукувала кожне видання по сто примірників за особисті кошти, то варто вклонитися нашій сучасній вченій фольклористці за її титанічну працю.

З метою популяризації та збереження народних пісень Людмила Єфремова готує до видання українські народні пісні для різних груп населення України: пісні для дітей (видання „Щедрий вечір”, збірка „Ой на Івана та Купала” та інші), пісні для широкого кола любителів фольклору („Народні пісні. Записи Людмили Єфремової”, сім випусків українських народних пісень із різних областей України), збірники науково-спеціалізованих видань.

Людмила Єфремова займається не тільки науково-дослідницькою роботою, але й передає свій досвід молодшому поколінню дослідників. У кінці 2019 року здобути ступінь кандидата мистецтвознавства готуються її аспірантки, що працюють над темами „Стильові особливості рекрутських та солдатських пісень” та „Традиційний фольклор Слобожанської України”.

У своїй роботі ми були раді пізнати подвизницьку творчість сучасного дослідника та збирача українського фольклору Людмили Єфремової, яка є, на наш погляд, справжньою берегинею української народної пісні і своєю плідною працею продовжує її життя.

Список використаної літератури

1. *Єфремова Людмила*. Каталог українського пісенного фольклору. Сюжетно-тематичний покажчик (любовна, родинно-побутова лірика та епіка) // Народознавство. Спецвипуск. № 2, 1994. 8 с.
2. Українські народні пісні в записах М.В. Лисенка / упорядкування, вступ, стаття та примітки Людмили Єфремової. Київ: Музична Україна, 1990. 350 с.
3. *Єфремова Людмила*. Наспиви українських весільних пісень. Київ: Наукова думка, 2006. 191 с.
4. *Єфремова Людмила*. Теоретичні засади систематизації українського пісенного фольклору. Частотний каталог: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. Київ, 2011. 40 с.
5. Народні пісні Чернігівщини (з колекцій збирачів фольклору) / упор. та вступні статті Л. Єфремової; НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ, 2015. 752 с.: ноти, карти.
6. „Щедрий вечір” / передмова та упорядкування Людмили Єфремової, Київ, 1992. 8 с.

*Сибілева Аліна,
студентка II курсу
історико-теоретичного факультету
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
(Науковий керівник – Євген Єфремов,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри історії української
музики і музичної фольклористики
НМАУ імені П. І. Чайковського)*



Експедиційна діяльність Володимира Матвієнка на території Чернігівщини: на прикладі весняних пісень

Перші фольклористичні студентські експедиції київської консерваторії відбулися на початку або в середині 1960-х років. Їх керівником був призначений Володимир Матвієнко. У другій половині 1970-х років до цієї роботи підключилася й Олена Мурзина.

Вперше В. Матвієнко побував в експедиції наприкінці 1950 років, працюючи молодшим науковим співробітником ІМФЕ імені М. Рильського. Географія його експедиційних поїздок дуже широка – вона охоплює Волинь, Донбас, Закарпаття, Івано-Франківськ, Рівненщину, Київщину, Полтавщину, Сумщину, Чернігівщину. Це було пов'язано, насамперед, з низьким на той час рівнем фольклористичної дослідженості території України.

На жаль, не всі звукові записи, що збереглися в оцифрованому аудіоархіві В. Матвієнка, виявилися достатньо високої технічної якості. Ще більше проблем з паспортизацією матеріалів архіву.

Територію Чернігівської області В. Матвієнко відвідував неодноразово. В архіві міститься інформація про 12 сіл з 8 районів Чернігівщини, де записано 282 пісні 20-ти різних жанрів.

У цій доповіді мова піде про чернігівські веснянки. Їх вибрано з архіву на основі реєстру, складеного працівниками київської мистецької агенції „АртВелес”, які спиралися у своїй роботі на паперові записи самого збирача, а за їх відсутності – на власний досвід.

В архіві В. Матвієнка знайшлося 9 зразків, котрі визначені укладачами реєстру як веснянки. Нами виокремлені веснянки-заклички – 5 зразків, і 2 хороводні пісні – „Стрела” та „Козел”. Заклички та хороводна „Стрела” близькі за характером і способом виконання – їх співають жінки у високому регістрі з гуканням наприкінці строфи. Але за

структурою заклички належать до двох різних типів – 446 з двомірним ритмом (напр., з текстом „Чого Десна на низ пошла, за крутіє гори; Чого девка замуж пошла – що чорнії брови”) і тримірним 54 („Ой весна-весна, весняночка, Де твоя дочка Уляночка”). „Стрела” має типову композиційну форму 55R55 з ритмічною структурою: 11211/11211//. Наспів до хороводу „Козел” (у сольному виконанні) має таку саму композиційну форму: 55R55. Але його ритмічний малюнок базується на тримірній основі: 11121/11121//.

У реєстрі позначені як веснянки також пісні „Подоляночка” (с. Олишівка) та „Йди, йди, дощику” (с. Дроздовиця), хоча зараз їх не відносять до цього жанру: дитяча хороводна гра „Подоляночка”, як правило, не має сезонних обмежень, а приспівку-закличку до дощу вважають оказіональною обрядовою піснею, яку співали переважно влітку.

Щодо місця запису, то з реєстру відомо, що 3 веснянки (заклички і „Стрела”) зафіксовано у с. Дроздовиця Городнянського р-ну, 1 (закличку) – у с. Олишівка Чернігівського р-ну, 1 („Козел”) – у с. Лісконоги Новгород-Сіверського р-ну. Але про два пісенні зразки – обидва належать до закличок однорядкої форми – 446 така інформація відсутня. Їхнє аналітичне зіставлення (за формою, способом і характером виконання) з піснями аналогічної структури, записаними з тими самими текстами у Дроздовиці, довело, що вони записані в іншому селі, яке теж належить до поліської частини Чернігівської області. Більш точну локалізацію цих матеріалів можна спробувати визначити, порівнюючи їх із пізнішими експедиційними записами.

Аналіз виконавського втілення весняних зразків показав, що В. Матвієнко фіксував різні варіанти виконання фольклорних творів, навіть якщо це не було по-справжньому автентичне відтворення. Так, кілька зразків веснянок записані ним явно від самодіяльного колективу, який відтворює пісні, вивчені, найімовірніше, від керівника. А те, що збирач фіксував не тільки архаїку – „найцінніше” з нашого теперішнього погляду, але й практично все, що йому пропонували самі інформанти, часто не залежно від художньої якості виконання, в цілому надає записаним матеріалам певної культурологічної ваги. Вони грають роль своєрідного одномоментного „зрізу” місцевої народно-побутової музичної традиції.

Список використаної літератури

1. Ігри та пісні: Весняно-літня поезія трудового року. Київ, 1963. 670 с.
2. *Лащенко Андрій*. Академія музичної еліти України: історія та сучасність: до 90-річчя Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Київ, 2004. С. 508.

3. Народні пісні Чернігівщини (з колекцій збирачів фольклору) / упор. та вступні статті Л. Єфремової. Київ, 2015. С. 752.
4. Народні пісні Чернігівщини у запису Валентина Дубравіна / упор. В. Дубравіна. Чернігів, 2001. С. 347.
5. Проблеми етномузикології. Київ, 2008. Вип. 3. 154 с.

*Анастасія Савсуненко,
студентка III курсу
теоретичного відділу
Рівненського музичного училища РДГУ,
(науковий керівник – Віра Рибак,
викладач вищої категорії)*



Здобутки кафедри музичного фольклору РДГУ: до 40-літнього ювілею

У 2019-му році свій 40-річний ювілей святкує кафедра музичного фольклору (далі КМФ) Рівненського державного гуманітарного університету – провідний у Західній Україні освітній, науковий і навчально-методичний осередок дослідження і популяризації традиційної народної музичної культури. Метою пропонованого дослідження є висвітлення найяскравіших сторінок історії кафедри, її наукових та виконавських здобутків.

Свою сучасну назву КМФ отримала 1996-го року, а в 1979-му році, коли її власне і було засновано, вона мала назву „Кафедра народного хорового співу”. Створення такого структурного підрозділу в тогочасному Інституті культури було саме на часі, адже тут почали готувати професійних керівників народних хорів, які активно функціонували на підприємствах, в будинках культури, сільських клубах тощо. Очолив новостворену кафедру відомий на Рівненщині шанувальник народної пісні Василь Павлюк, а першими її викладачами були Феодосій Васечко, Ярослав Кульчинський, Василь Собоवेश, Володимир Гусарук, Людмила Бешенцева, Олександр Безсалов, згодом долучились Світлана Кітова і Микола Фенглер. Майбутні керівники самодіяльних хорів здобували практичний досвід на базі створеного тут студентського народного хору під керівництвом Богдана Дерев’янка. Ва-

силь Павлюк організував і фольклорний ансамбль „Горина”, який протягом майже 40 років був провідним колективом кафедри.

Репертуар фольклорних ансамблів тоді складався здебільшого з аранжованих викладачами кафедри народних пісень, а також оригінальних творів Анатолія Авдієвського, Олександра Білаша, Григорія Верьовки та ін. Майже відразу викладачі та студенти почали організовувати фольклористичні експедиції, опрацьовували зібраний матеріал та, в результаті, на основі цих здобутків проводили науково-теоретичні конференції, а також обласний конкурс на кращу народну мелодію. У 80-х роках, коли на КМФ починають працювати Богдан Яремко (сопілка) та В’ячеслава Логвін (цимбали), значно активізувалась науково-дослідна робота, спрямована на теоретичне осмислення різних аспектів народної музики з позиції етномузикознавства.

Новий підхід до репертуарної політики КМФ був пов’язаний з утворенням у 1986-му році ще одного провідного колективу – фольклорного ансамблю „Джерело”. Засновниками цього гурту були молоді на той час виконавці Раїса Цапун¹ та Іван Сінельников². За спогадами Раїси Цапун: „Усіх нас після першої ж фольклорної експедиції на Рівненське Полісся захопила жива стародавня традиція гуртового співу. Вивчаючи автентичні пісні, ми – недосвідчені, тоді ще молоді фольклорні виконавці – дбали і про автентичне вбрання, яке стало самобутнім відображенням традиційної культури регіону. На той час такий підхід був новим і опинитися на сцені в автентичному селянському вбранні та співати мовою поліської місцевої говірки було нечуваною сміливістю. За такі речі тоді не хвалили. У коридорах тодішнього Інституту культури між викладачами точилися невпинні суперечки, чи потрібне взагалі таке явище як фольклорний ансамбль, коли існує народний хор? Проте після першого ж успішного концерту, що намагався відтворити автентичні традиції народного співу, ми так закохалися в цей спів, що цілком присвятили себе дослідженню, реконструкції та відтворенню календарно-обрядового музичного фольклору поліського краю”.

Вже у 1988-му році „фольклорний ансамбль” як нова навчальна дисципліна був введений в навчальні плани. Провідні викладачі КМФ плакали у студентів інтерес до автентичного фольклору рідних теренів, і якщо студенти поліської зони, що поповнили фольклорні гурти „Горина” та „Джерело”, відтворювали автентичні традиції народного співу перш за все рідного краю, то для учасників навчально-творчого колективу „Маланка”, основний контингент якого становили дівчата та юнаки із Прикарпаття, основою репертуару був календарно-обрядовий фольклор саме цього

¹ Доцент Раїса Цапун і дотепер керує фольклорним ансамблем кафедри.

² Іван Сінельников – випускник кафедри 1989 року, професор Київського національного університету культури і мистецтв, завідувач секції фольклору кафедри музичного мистецтва, художній керівник фольклорного ансамблю „Кралиця”.

регіону. У 90-х роках фольклорні гурти стали основними навчально-творчими колективами кафедри. При КМФ починають функціонувати і нові ансамблі: „Волиняни” (керівник Людмила Гапон), ансамбль традиційної інструментальної музики „Хутірські музики” (керівник Богдан Столярчук), чоловічий вокально-інструментальний гурт „Краєни” (керівники – Василь Павлюк і Роман Дзвінка), створюються окремі секції – пісенної та інструментальної музики.

У 1996 році назву кафедри з „фольклору та народного співу” було змінено на „музичного фольклору”. Тоді ж утверджується нова концепція кафедри, спрямована на формування моделі спеціаліста фольклорної орієнтації. Очолюють її спочатку кандидат мистецтвознавства, доцент Богдан Яремко, а згодом – кандидат педагогічних наук, доцент Роман Дзвінка. З того ж часу затверджено нові навчальні плани та розроблено відповідні навчальні програми, а для посилення ефективності їхньої дії для викладання запрошуються висококваліфіковані фахівців у галузі народної музики з інших міст, зокрема Києва, Львова, Тернополя та Івано-Франківська.

У цей період поживалюється і науково-пошукова діяльність викладачів і студентів, розвиваються науково-творчі зв'язки з навчальними та науковими установами України і близького зарубіжжя. На КМФ ведеться робота над комплексною науковою темою „Етномузична культура Західної України” (науковий керівник проф. Богдан Луканюк), опубліковані в цих роках педагогами наукові роботи послужили вагомим внеском у розвиток українського етномузикознавства. З приходом на роботу молодого викладача Юрія Рибакі – вихованця львівської етномузикологічної школи – налагоджується процес систематичної збирацької роботи студентів, проводяться щотижневі кафедральні презентації фольклорних матеріалів, наукових та творчих здобутків колективу. Тоді ж значно підвищився рівень студентських випускних робіт, окремі з яких було видруковано як фольклорні збірники. Наукова та етнографічно-збирацька робота КМФ має настільки великі здобутки, що може бути темою окремого дослідження.

На шляху становлення і формування кафедри відбулося чимало подій та змін, пов'язаних з напрямком підготовки фахівців, удосконаленням навчального процесу, активізацією науково-дослідної і творчої роботи. Викладачі завжди гнучко реагували на зміни стильових орієнтирів сьогодення та потреби часу.

Сьогодні кафедра переживає непрості часи, пов'язані з реформою освіти, скороченням фінансування, відсутністю державного замовлення, скороченням навчальних планів і годин для читання фахових дисциплін, відтоком цінних науково-педагогічних кадрів. Попри те цей структурний підрозділ визнано в Україні як один з найкращих у напрямку підготовки виконавців і дослідників народної музики. Кращі випускники кафедри,

серед яких Ірина Сливчук, Лілія Молодцова, Людмила Вострікова, Юрій та Алла Ковальчуки, Яна і Галина Куришки та багато інших, своєю працею у найрізноманітніших фольклорних колективах як їхні керівники і учасники сьогодні забезпечують Рівному та області звання своєрідної „столиці” вторинного фольклорного виконавства. Збереження і примноження здобутків КМФ є вкрай необхідною справою, а досвід плідної роботи її викладачів може бути взятим за основу діяльності подібних навчальних установ, що сприятиме збереженню, примноженню і популяризації нашої унікальної народної культури.

Список використаної літератури

1. *Юрій Рибак*. Фольклорні матеріали у фондах кафедри музичного фольклору Рівненського Державного Гуманітарного університету // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2017. Випуск 66. С. 106–149.
2. *Юрій Рибак*. Комплексні експедиції на Рівненському Поліссі (дослідження Інституту мистецтв Рівненського гуманітарного університету) // Дослідження та збереження традиційної культури Полісся (1994–2014 рр.): здобутки й перспективи: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції.. Київ, 2015. С. 38–46.
3. Кафедри музичного фольклору – 30 років: нарис з історії (1979–2009 рр.) / упор. Р. Дзвінка. 2-е вид., розшир. та доп. Рівне, 2009. 148 с.



Юлія Філюк,
студентка III курсу
теоретичного відділу
Рівненського музичного училища РДГУ,
(науковий керівник – Віра Рибак,
викладач вищої категорії)

Музичний фольклор Рівненського Полісся у збірках останніх десятиліть

Метою пропонованого дослідження є огляд фольклорних друкованих видань (фольклорних збірок), здійснених за матеріалами експедицій останніх десятиліть на Рівненському Поліссі. Етнографічні дослідження в області, що тривають упродовж вже двохсот останніх років, на межі цього тисячоліття помітно активізувались. Зумовлено це різними факторами,

зокрема: заснуванням й активною діяльністю в обласному центрі нових народознавчих інституцій (кафедра музичного фольклору РДГУ, Етнокультурний центр ПДМ); активізацією народознавчих досліджень на цій території у зв'язку з Чорнобильською трагедією; розвитком нових форм вторинного виконавства (етнографічний фольклоризм), що привертає увагу все більшого кола фахівців до Рівненського Полісся як одного з найколеритніших етнічних регіонів. Сьогодні ці терени є джерельною базою для поглиблених етнографічних досліджень різних науковців, насамперед, Рівного, Києва та Львова.

Передові позиції з-поміж рівненських установ в етнографічній роботі наразі посідає Лабораторія поліського фольклору Етнокультурного центру (керівник Віктор Ковальчук) Рівненського міського палацу дітей і молоді [2]. Перші експедиції були здійснені фахівцями центру ще у 80-х роках минулого століття з метою поповнення репертуару колективів ЕКЦ¹. Сьогодні Лабораторія поліського фольклору ЕКЦ проводить значну роботу з дослідження історико-культурної спадщини, організації та проведення експедиційно-пошукової роботи і наукового опрацювання матеріалів польових знахідок. За роки наполегливої роботи керівниками та учасниками гуртів Центру комплексно обстежено понад сотню населених пунктів Зарічненського, Володимирецького, Дубровицького, Сарненського, Рокитнівського та Березнівського районів Рівненської області. У цьому центрі створено потужний архів польових матеріалів, що служить базою для наукових досліджень традиційної культури краю та основою репертуару творчих колективів.

Фонди Лабораторії ЕКЦ нараховують близько 200 аудіокасет, 30 відеокасет, 1300 фотографій, що оформлено у відповідні каталоги та майже повністю оцифровано. Опрацьовані в лабораторії експедиційні матеріали лягли в основу багатьох збірників і книг, виданих у Рівному: „Зірочка ясна на небі сяє. Колядки та щедрівки Рівненщини” (1993), „А вже весна скресла” (1993), „Календарно-обрядові пісні Рівненщини” (1994), „Співає ‘Веснянка’” (1995), „Ой дай, Боже, за рік Куста діждати” (1995); сім випусків наукових видань „Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся” (2001–2003) й „Етнокультурна спадщина Полісся” (2004–2006), „Етнокультура Рівненського Полісся” (2009) та невеличка антологія „Народна музика Рівненського Полісся. Обрядові пісні” (2008).

У минулому році до свого 60-літнього ювілею керівник ЕКЦ Віктор Ковальчук підготував фундаментальне видання „Народна музика Рівненського Полісся у записах Віктора Ковальчука”, у якому підсумував трива-

¹ У структурі ЕКЦ функціонує три творчі колективи: дитячий зразковий фольклорний гурт „Весняночка”, молодіжний народний фольклорний гурт „Веснянка” та народний етногурт „Сільська музика”.

лі попередні польові та наукові дослідження поліського музичного фольклору. У виданні представлено пісні сезонно-трудового, календарного та родинно-обрядового циклів, необрядові, а також інструментальні твори для дудки, скрипки і гармошки. Транскрипції музичних творів до цього збірника здійснила здебільшого Людмила Гапон, дещо менше – Юрій Рибак та Вікторія Ярмола (скрипковий репертуар).

Об'ємну книгу підготовлено спільними зусиллями ЕКЦ і Проблемною науково-дослідною лабораторією музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, редакторську роботу виконав завідувач ПНДЛМЕ, кандидат мистецтвознавства Юрій Рибак. Видання містить 316 сторінок основного тексту, де представлено 238 музичних зразків з різних районів півночі Рівненщини. До книги додано два компакт-диски із звуковими відповідниками друкованих творів. У додатках містяться фотоілюстрації, примітки до музичних творів, покажчики мелотипів, обстежених сіл і відповідних їм творів із збірника.

Як уже зазначалося, особливого значення проблема виявлення, фіксації та наукового осмислення традиційної народної культури Рівненщини набула після Чорнобильської катастрофи, адже північні райони області сповна відчули її руйнівну силу. Катастрофа на ЧАЕС значно пришвидшила процес руйнування етнокультурної спадщини поліщуків. Поряд з безпекою людського життя, захист архівних, історичних і культурних національних надбань від техногенних катастроф став пріоритетним напрямком державної політики, оскільки феномен національної культури й духовності, а також історичної пам'яті народу як основи відродження й самоствердження нації, має важливе суспільно-політичне значення².

У 1991-му році на базі Рівненського Інституту культури було засновано Лабораторію полісезнавства, основна мета діяльності якої полягала в збереженні багатой самобутньої місцевої культури від занепаду внаслідок Чорнобильської катастрофи³. Ініціатором заснування виступив Степан Шевчук, який того ж року захистив кандидатську дисертацію на тему „Розвиток фольклористики північно-західних областей України (1800–1987)” і змінив посаду завідувача кафедри фольклору та народного співу на посаду проректора з науково-творчої роботи інституту. Пізніше ця лабораторія майже десять років (власне до 2000 року) координувала студії

² Згідно з постановою Кабінету Міністрів у квітні 2006 року було створено Державний науковий центр захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (ДНЦЗКСТК).

³ Потрібно зауважити, що першими в Рівному, наступного після Чорнобильської трагедії 1987-го року, міні-комплексну експедицію на Поліссі здійснили співробітники Рівненського обласного краєзнавчого музею Алла Українець (народний одяг) та Олена Прищепя (історія) [9]. Також, водночас з Інститутом культури, активні польові студії на РП проводили члени Рівненського фольклорно-етнографічного товариства (пізніше ЕКЦ) під керівництвом В. Ковальчука.

поліського фольклору, здійснювані переважно викладачами кафедри музичного фольклору, а також інших структурних підрозділів університету та обласного краєзнавчого музею [3].

Відразу ж у 1991-му році Лабораторія почала організовувати систематичні комплексні експедиції на РП. Упродовж кількох перших років активно обстежували населені пункти Дубровицького, Зарічненського, Сарненського, Володимирецького та Костопільського районів, де фахівці різних галузей фіксували усно-поетичну та музичну творчість, а також вивчали матеріальні пам'ятки. За нетривалий час було зібрано понад одну тисячу зразків фольклорних творів різних жанрів⁴. З 1997-го року Лабораторія Поліссезнавства налагодила плідну співпрацю з Культурологічною експедицією (нині ДНЦЗКСТК) Міністерства з надзвичайних ситуацій, що забезпечило фінансову та технічну підтримку процесу фіксації фольклору. Було розроблено єдиний стандарт оформлення матеріалів і створено умови для їхнього опрацювання, а також подальшої публікації. Зокрема започатковано видання комплексних наукових матеріалів у двох збірниках „Етнокультура Волинського Полісся та Чорнобильська трагедія” (3 випуски) та „Поліссезнавство: польові записи та наукові студії фольклорно-етнографічних матеріалів” (2 випуски). Для ефективної збирацької роботи колектив фахівців різних напрямів уклав об'ємний питальник.

Нині рівненська Лабораторія поліссезнавства фактично не функціонує, проте фахівці Рівного продовжують співпрацю з ДНЦЗКСТК, який в останні десятиліття провів власні обстеження північних районів Рівненщини: 2006 рік – Рокитнівщина, 2008 рік – Сарненщина та Дубровиччина, 2010 рік – Зарічненщина, 2013 рік – Березнівщина. Від ІМ участь у цих комплексних експедиціях в різний час брали Раїса Цапун, Людмила Вострікова, Юрій Рибак, Алла Самохвалова, Василь Павлунь і Надія Ковальчук. Чи не єдиним друкованим результатом цих експедицій наразі є збірка пісень „Народні пісні Березнівщини: за матеріалами експедиції 2013 року”, підготована Юрієм Рибакком та видана у грудні 2016 року. У книзі вміщено 250 наспівів, які згруповані за жанровими циклами відповідно до етнографічних обставин, а в середині цих груп – за жанрами та музично-типологічними ознаками [1].

У дослідженні багатой та різноманітної народної творчості РП значущою є роль науковців і педагогів ІМ РДГУ. Викладачі заснованої тут у

⁴ Основними учасниками таких експедицій були Алла Сівець (керівник, етнографія), Іванна Токар (текстиль), Алла Самохвалова (хореографія), Людмила Гапон (пісенний фольклор), Степан Шевчук (етнографія), В'ячеслава Логвін (музичний фольклор), Олена Юзюк (пісенний фольклор), Віктор Томчук (відеооператор), Надія Ковальчук (етнографія, календарна обрядовість), Тетяна Черніговець (етнографія, традиційне обрядове дозвілля), Ярослава Підчерковна (етнографія, родинна обрядовість).

1979 році кафедри фольклору, (спочатку народного хорового співу) – Степан Шевчук, Богдан Столярчук, В'ячеслава Логвін, Василь Павлюк, Богдан Яремко, Роман Дзвінка, Юрій Рибак – фіксували народномузичну творчість та координували студентську збирацьку роботу. У фондах навчальної лабораторії кафедри дотепер зберігаються близько 30 тисяч одиниць фольклорних аудіозаписів, а також близько 500 унікальних студентських випускних робіт з описами пісенної та інструментальної творчості різних осередків Західної України та частково інших областей нашої держави [4].

На межі тисячоліть Кафедра музичного фольклору організувала дві групові експедиційні поїздки у межах літньої студентської практики: 1999 року – в район Шацьких озер (Волинська область) та 2001 року – на Північну Рокитнівщину (Рівненська область). Під керівництвом досвідчених викладачів студентам вдалось зафіксувати близько тисячі народномузичних зразків. За результатами другої поїздки у 2002-му році силами викладачів і студентів кафедри було видрукувано фольклорний збірник „Народна музика північної Рокитнівщини”. На жаль, через відсутність фінансування колективні поїздки кафедра вже не організовує і фіксація музичного фольклору відбувається лише під час індивідуальних експедицій студентів. Вагомим підсумком такої студентської роботи стало видання окремими збірниками кількох кращих випускних робіт, у чому посильну допомогу надавав Ю. Рибак. Таких збірників з початку 2000-х років за час навчання підготували шестеро студентів, ще чотири книги були видані випускниками кафедри невдовзі по завершенні навчання. Студентські матеріали лягли в основу ще одного видання, яке впорядкувала професор кафедри Надія Супрун-Яремко. Так у 2013 році вийшла об’ємна книга „Народні пісні Рівненщини: фонографічний збірник”, основу якої склали транскрипції різножанрових пісень із бакалаврських і дипломних робіт випускників кафедри.

Насамкінець слід відзначити, що весь матеріал фольклорних збірок РП, виданих за матеріалами експедицій останніх десятиліть – чи то студентське дослідження у межах одного села, чи об’ємне видання як результат багаторічної праці фахівців, – нотовані згідно з сучасними правилами музично-фольклористичної транскрипції та впорядковані за типологічним принципом. Таким чином, друковані видання можуть служити надійним підґрунтям для наукових розвідок, а також використовуватися у процесі різноманітних форм популяризації поліської музики.

Список використаної літератури

1. *Лукашенко Лариса*. Народні пісні Березнівщини: за матеріалами експедиції 2013 року / запис, транскрипції та впорядкування Юрія Рибак. Рівне, 2016. 208 с.

[Рецензія] // Етномузика: збірка статей та матеріалів з нагоди 25-річчя ПНДІМЕ ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2018. Число 14 / упоряд. Ю. Рибак. Львів, 2018. С. 224–227.

2. *Мельник Любов*. Діяльність Рівненського етнокультурного центру в контексті етнографічного фольклоризму // Перша конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 1 грудня 2018 року): матеріали. Львів, 2018. С. 71–74.
3. *Рибак Юрій*. Комплексні експедиції на Рівненському Поліссі (дослідження Інституту мистецтв Рівненського гуманітарного університету) // Дослідження та збереження традиційної культури Полісся (1994–2014 рр.): здобутки й перспективи: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2015. С. 38–46.
4. *Рибак Юрій*. Фольклорні матеріали у фондах кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету // Вісник Львівського університету. 2017. С. 106–149. Серія філологічна; випуск 66.



*Діана Рухова,
Аліса Соцька,
студентки I курсу
циклової комісії „Теорія музики”
Бахмутського коледжу мистецтв
імені Івана Карабиця
(науковий керівник –
Ірина Панасенко,
викладач-методист).*

Просвітницька та дослідницька діяльність народного театру фольклорної пісні „Дивина”

Фольклорний гурт „Дивина” був створений у Донецьку наприкінці 1998 року на базі філологічного факультету Донецького національного університету імені Василя Стуса. Витоки „Дивини” беруть початок з дитячого ансамблю народної пісні „Співаночки”, який впродовж майже десяти років існував при дитячій школі мистецтв № 2 м. Донецька.

Засновником театру фольклорної пісні є Олена Тюрікова, науковець, кандидат мистецтвознавства, фольклорист, етномузиколог. Фольклор – це її натхнення і захоплення, яке стало професією. Вона надихнула любов’ю і творчістю, випестила і випустила у світ розкішну, барвисту фольклорну групу, якою захоплювались і яку добре знали не тільки в індустріальному місті-мільйоннику, але й у всьому регіоні та далеко за його межами. „Дивина” гідно і потужно влилась у фольклорний рух Донеччини, стала його

яскравим вінцем. Цікаво, що Олена Віталіївна – росіянка, яка народилася в сибірському місті Томську. Навчалася спочатку на теоретичному відділі Донецького музичного училища, а потім – у Новосибірській консерваторії, де відкрила для себе надзвичайну барвистість і розкіш української народної пісні, тому і спеціалізувалась на вивченні саме українського фольклору.

Пані Олена, а також більшість учасників гурту „Дивина”, багато часу присвятили збиранню і вивченню української пісенної спадщини. Результатом їхніх численних експедицій є збірки українських народних пісень, які містять календарно-обрядові та родинно-обрядові, зокрема весільні пісні. Крім друкованих видань, на CD записано автентичні пісні, зафіксовані від народних виконавиць, які зберегли творчість предків. Варто відзначити й те, що фольклористичні експедиції здійснювались як регіонами України, так і в поселеннях української діаспори: в українських селах Західного Сибіру, чорноморських станицях Кубані, Алтайському краї.

З концертами народний театр фольклорної пісні подорожував містами та селами Донеччини, Луганщини, Слобожанщини, Полтавщини, брав участь у понад 50 міських, обласних, регіональних, всеукраїнських і міжнародних фольклорних фестивалях, таких, як Міжнародний фольклорний фестиваль „Балтика” (2019) та інші. Гурт запрошують до участі у численних виставах, він гастролював у Німеччині, Чехії, Словаччині, Латвії, Естонії, Данії, а нещодавно повернувся з Південно-Африканської республіки, де відкрив для себе надзвичайно потужну і співочу українську діаспору, яка налічує близько тисячі етнічних українців, має бандуристів, співаків, добре розвинений національний осередок у Кейптауні.

З 2014 року „Дивина” знаходиться у Києві. Дівчата співають переважно пісні Донбасу, виконують, популяризують своє мистецтво, щоб зберегти ідентичність рідної малої батьківщини – Донбасу – та знайомити слухачів з його своєрідною і цікавою мистецькою спадщиною. „Дивина” дає концерти у музеях і на мистецьких виставках, виступає на замовлення і просто на майданчиках під час різних свят, має свою аудиторію та прихильників. Якраз у цей час гурт концертами відзначає 21 рік з дня свого заснування. „Дивина” разом з Всеукраїнською асоціацією фольклористів України подорожує містами і селами Вінниччини, Рівненщини та Київщини.

Сьогодні учасниці гурту вже й самі створюють власні фольклорні ансамблі, реалізують проекти, влаштовують приватні телемости з друзями і знайомими з Донеччини, які сумують за українською піснею.

„Дивина” живе, „Дивина” творить і зберігає автентичну українську пісню Донбасу, Алтаю, Сибіру, Кубані – тих осередків, де є українці і де люблять і дбають про українську культуру.

Список використаних джерел

1. Театр фольклорної пісні „Дивина” – всі пісні гурту. URL: https://ipleer.fm/artist/8060141-Teatr_Folklornoj_Pesni_Divina/ (дата звернення: 07.09.2019).
2. Ансамбль фольклорної пісні „Дивина” з піснями Донбасу. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-pSk2rPqC0w> (дата звернення: 25.09.2019).
3. Національний центр народної культури „Музей Івана Гончара”. Виступ народного театру фольклорної пісні „Дивина”. URL: <https://honchar.org.ua/p/vystup-narodnoho-teatru-folklornoji-pisni-dyvyna/> (дата звернення: 14.09.2019).
4. Громадське радіо (сторінка в соціальній мережі Facebook) URL: <https://www.facebook.com/hromadske.radio/posts/1736427919742116> (дата звернення: 10.10.2019)
5. Виступ фольклорного гурту „Дивина” на відкритті Міжнародного фольклорного фестивалю „Балтика”, 11.09.2019, м. Таллінн, Естонія. Пісня „З-під каменя ой вода ллється” з села Єгорівка Волноваського району Донецької області. URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=472416570183236> (дата звернення: 21.10.2019).

*Дар'я Цвігунова,
студентка II курсу
відділу „Теорія музики”
Хмельницького музичного коледжу
імені В. І. Заремби
(науковий керівник – Любов Хлистул,
викладач-методист;
науковий консультант –
Ірина Телюх)*



Марія Осаковська – остання хранителька давньої співочої традиції села Зелені Курилівці Новоушицького району Хмельницької області

„Відродження і збереження традиційних форм фольклору може бути результативним лише завдяки глибокому вивченню регіональних пісенних традицій” [2]. Українці мають великий духовний потенціал, який сформовано на основі локально своєрідних народномузичних традицій. Щороку зменшується кількість носіїв, тобто виконавців, які зберігають автентичну народну культуру на певній території. З плином часу традиції зникають, виконавці помирають, а їхній спів відходить і забувається. Незважаючи на таку проблему, в Україні є вкрай мало спеціальних дослі-

джень, присвячених співочим манерам, тому така виконавиця, як Марія Осаковська є безцінним скарбом для всіх, хто цікавиться і вивчає пісенну культуру Хмельницького Поділля.

Марія Арсенівна Осаковська народилась 1933 року в селі Зелені Курилівці, яке знаходиться на півдні Хмельницької області. Село розташоване у південно-західній частині Поділля, а саме – на території Середньої Наддністрянщини. Зелені Курилівці розкинулися на узвишші та зі сходу це село обмежене великим ярмом. По його ложу протікає маленька річка Голова, яка є притокою Дністра.

Відомості про життя Марії Осаковської взято з її слів, зафіксованих під час фольклористичних експедицій у цю місцевість учасників гурту „Ладовиці”. На той час виконавиці було 65 років. Співачка не завжди жила в рідному селі: протягом 1956–1957 років вона перебувала на Донбасі з чоловіком, а після розлучення з ним поїхала на рік до двоюрідного брата в Карелофінськ. У цей період Марія Осаковська вела замкнутий спосіб життя, ні з ким не спілкувалась і тяжко працювала. Після смерті нерідної мами вона вирішила повернутись додому, аби не втратити своєї хати. Жила сама, без чоловіка і дітей, як кажуть – „ні роду, ні плоду”. Працювала у колгоспі, співала в церкві та покинула цей світ 2002 року.

Тяжко підібрати слова, щоб належно охарактеризувати тембр, красу, силу, ніжність, насиченість та колосальну варіативність співу Марії Арсенівни. Її голос міг однаково звучати як в грудному, головному, так і в мікстовому регістрах. Односельці, які співали разом з нею, говорили, що виконавиця співала так, як в давнину, і з нею ніхто не міг зрівнятися у виспівуванні мелізматика. Вона виробляла всілякі „кренделяси” і могла виступати не тільки як солістка, а й підібрати мелізматичні ходи до будь-якого голосу в гурті. Ось у чому був її особливий талант [3].

Подібний спів, але не такий майстерний, як у Марії Осаковської, ми спостерігали в декількох інших селах Наддністрянщини Хмельницької області, зокрема, у селах Березівка, Пиживка, Стара Ушиця, а також у Вінницькій області в селах Бернашівка, Липи, Жван.

Марія Осаковська могла співати годинами. Вона знала весь репертуар календарної та родинної обрядовості села, духовні пісенспіви, володіла знаннями про народні традиції Зелених Курилівців. Співачка детально описувала перебіг ритуалу ворожби на Андрія та новорічних посівань, маланкові та великодні звичаї. Танцювальні мелодії виконувала „під язик”, пам’ятаючи всі рухові елементи. Часто до неї приходили за порадою учасниці фольклорно-етнографічного гурту „Берегиня”, в якому вона співала на початку заснування колективу. Співачка задавала тон, надійно оберігала традицію. Коли колектив розпочав виступи на сцені, учасниці гурту стали спрощувати варіативні ходи на вимогу представників облас-

ної культури, які стверджували, що ці виспівування зайві. Гнівно реагуючи на такі „настанови”, Марія Осаковська не переставала повторювати: „У нас не співали так, це неправильно”, але ніхто не прислухався до її слів, після чого вона й покинула колектив [3].

Окрім обрядових пісень Марія Арсенівна також виконувала різні ліричні твори, не менш оригінальні за своєю співочою традицією. Такі мелодії виконуються сольо, мають вільну ритміку та глісандуючі розспіви, що складають дуже тонку мелізматичну фактуру і виконуються фальцетним або, як ще кажуть, „тонким голосом”. Це один із способів формування звука, про який мало хто чув, адже в народному співі більша увага приділена виконанню на повний голос, який базується на грудному резонаторі. „Тонкий голос” відключає грудний і використовує тільки головний резонатор. Завдяки цьому верхня частина діапазону виконавиці значно розширюється, а тембр нагадує академічне сопрано. Також є ще один унікальний спосіб, в якому спів звучить приглушено, іноді зовсім тихо (впівголоса); тут грудний і головний резонатори об’єднуються, особливо у верхній частині діапазону. Співочий звук цього типу має назву „мікст” [4]. Марія Арсенівна переважно співала в головному регістрі, вона принципово використовувала тонкий голос в сольному співі і грудний – в колективі.

Марія Осаковська – жінка з відкритою душею та унікальною манерою співу, в якому збереглась автентичність Наддністрянського сольного виконавства. Її неперевершений голос можна сьогодні почути в документально-науковому фільмі Дмитра Богданова „Хороспіви українців” [6], знятому за рік до смерті співачки. Без Марії Осаковської традиція в селі почала стрімко занепадати.

Із виконавськими традиціями села Зелені Курилівці я познайомилася завдяки Ірині Григорівні Телюх – засновниці Хмельницької громадської організації „Відродження традицій Поділля” та керівнику фольклорного гурту „Ладовиці”, в якому співаю дев’ять років. У своїх виступах ми намагась зберегти автентичну манеру кожного виконавця, яку складно передати засобами письма. При підготовці цієї статті були використані матеріали і нотні транскрипції з дипломної роботи „Пісенна традиція Середньої Наддністрянщини (за матеріалами села Зелені Курилівці Новоушицького району Хмельницької області)”, яку виконала Катерина Д’яконова – донька Ірини Телюх.

Список використаної літератури

1. *Баженов Л.В., Винокур І.С., Гуменюк С.К., Завальник О.М., Мамалига А.І., Рибак І.В.* Нариси історії Поділля. Хмельницький, 1990.

2. *Бенч-Шокало Ольга*. Автентичний гуртовий спів. Фольклорно-репродуктивний гуртовий спів / Український хорівий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навчальний посібник. Київ, 2002.
3. *Д'яконова Катерина*. Магістерська робота „Пісенна традиція Середньої Наддністрянщини (за матеріалами села Зелені Курилівці Новоушицького району Хмельницької області)”. Київ, 2015. Рукопис
4. *Ефремов Евгений*. „Тихое пение” и „Тонкий голос” в песенном фольклоре украинцев // Инструментоведческое наследие Е.В. Гиппиуса и современная наука: материалы Международного инструментоведческого симпозиума, посвященного 100-летию Евгения Владимировича Гиппиуса. Санкт-Петербург, 2003. С. 127–129.
5. *Симашкевич Митрофан*. Историко-географические и этнографические очерки Подолии. Каменец-Подольский, 1875.
6. „Хороспіви українців”. Науково-документальний фільм. Режисер Богданов Дмитро. Київ, 2001.

Сніжана Довгань,
*студентка II курсу
 теоретичного відділу
 Вінницького коледжу культури і мистецтв
 імені М.Д. Леонтовича,
 (науковий керівник – Ірина Журавкова,
 викладач-методист)*



Творчий доробок Зої Чорної та фольклорно-етнографічного ансамблю „Росава” села Стіна Томашпільського району Хмельницької області

„Нехай пісня має крила, нехай летить, нехай її співають...”
 Зоя Чорна [4, с. 6]

Пропонований матеріал покликаний охарактеризувати в загальних рисах творчу діяльність вінницьких виконавців Зої Чорної та фольклорно-етнографічного ансамблю „Русава”, послуговуючись літературними джерелами, архівними документами та також відео- й аудіоматеріалами.

Село Стіна – осередок унікальних традицій подільського краю. Серед усіх населених пунктів Томашпільського району воно вирізняється унікальною природою з гірськими краєвидами та простягається майже на 9 кілометрів. Уздовж села протікає мальовнича річка Русава. Село

Стіна розташоване в дуже глибокій низовині. Пагорби, що його оточують, утворюють ніби стіну, звідси, імовірно й походить назва. Археологічні розкопки свідчать про існування тут у давнину стародавнього трипільського городища, яке населяли слов'яни-землероби. Назва вперше згадується у XVI столітті. Під час визвольної боротьби українського народу 1648–1654 років його жителі були жорстоко знищені і село деякий час називали Чорним. З драматичною історією пов'язані й унікальні вишивки на сорочках з чорно-червоним орнаментом в пам'ять про трагічні події 1651 року [3, с. 47]. Але найголовніший скарб села – це все ж співучі та щирі люди. Вони гостинно зустріли учасників фольклористичної експедиції з Вінницького коледжу культури і мистецтв, яка відбулася 5 жовтня 2019 року. Окрім здобутого фольклорного матеріалу та вражень, які ми отримали під час експедиції, у нашій пам'яті закарбувалася розповідь про видатну співачку, фольклористку й етнографа, організатора та керівника місцевого фольклорно-етнографічного ансамблю – Зою Зосимівну Чорну. Тож метою дослідження і стало ознайомлення з її життєписом та творчою діяльністю.

Зоя Чорна: біографія та творчий шлях. Народилася народна співачка у селі Стіна на Вінниччині в багатодітній сім'ї, де було шестеро дітей. Її родину знали здавна, оскільки всі вирізнялися співом серед односельців. Змалечку Зоя співала, спочатку пастухуючи, потім у шкільному хорі, а коли навчалася у Сорокському бібліотечному технікумі, організовувала концерти та навіть створила театральний гурток у сільському клубі. Працювала З. Чорна завідувачем шкільної бібліотеки, вела уроки музики і співу. Згодом продовжила навчання в Інституті вдосконалення вчителів, де пройшла чотирирічні очно-заочні курси викладання співів. Наставниками З. Чорної були відомі мистці Вінниччини, що допомогли їй здобути музичну освіту: Василь Папаїка (викладач баяну), Олексій Зуєв (викладач музичної грамоти), Анатолій Мархлевський (викладач хорового класу), Радіон Скалецький (викладач народознавства) [4, с. 4]. Особливий вплив на формування творчої особистості Зої Чорної мав Радіон Скалецький (1899–1984) – український композитор, хоровий диригент, послідовник Миколи Леонтовича, який навчив збирати, записувати й аранжувати народні пісні.

Фольклорно-етнографічний ансамбль „Русава”. У 1970 році Зоя Чорна створила вокальний колектив, який відроджував давні традиції „стінянського” гуртового співу та пропагував кращі пісні села. У першому складі ансамблю були мама Антоніна Фоківна, тітки Клевда та Марія Гідрович, а також дві ланкових: Ганна Рябошапка і Ганна Гончар, три доярки: Ліда Гончаренко, Ніна Чорна та Ганна Пентюк, а також кульпрацівник Любов Кельбас. Ці прості, але талановиті жінки

показали високу виконавську майстерність: у 1978 році фольклорний ансамбль був удостоєний почесного звання „Народний”, яке з гідністю носить і сьогодні.

Гурт був учасником різноманітних концертів і фестивалів. Серед найбільш знакових – 1983 рік – м. Київ, вечір „Народної музики Поділля” в Будинку композиторів; 1985 – м. Москва, виступ на відкритті Всесоюзної майстерні фольклорних колективів; 1986 – м. Великий Устюг Волгоградської області, виступ на Всесоюзному фестивалі народної творчості; 1988 р. – м. Москва, виступ на Міжнародному фольклорному фестивалі; 1989 – м. Київ, виступ на Всесвітньому фестивалі молоді та студентів [4, с. 5], 2009–2010 – фестиваль „Одвічна Русава” в с. Стіна. За участю фольклорно-етнографічного ансамблю „Русава” було знято два документальні фільми: 1983 року – „Перлини душі народної”, а 1997 – „Подільське весілля”.

З 1970 року в селі існує дитячий колектив „Русавочка”, що дарує слухачам неперевершені емоції, душевні почуття, життєдайну силу народної пісні, молоду запальну енергію та зберігає самобутність стінянського співу.

Список використаної літератури

1. Архів Вінницького обласного центру народної творчості.
2. *Іваницький Анатолій*. Українська музична фольклористика. Київ: Заповіт, 1997. 392 с.
3. Одвічна Русава. Вінниця, 2003. 224 с.
4. Піснями Русава хлюпоче. Вінниця: Віндрук, 2010. 84 с.: нот.
5. *Смаль Кузьма*. Пісенний скарб „Русави”. Архів ОЦНТ м. Вінниці.
6. Характеристика на народний фольклорно-етнографічний ансамбль „Русава” Стінянського СБК.
7. *Цвігун Тетяна*. Стінянська подвижниця. Архів Обласного центру народної творчості м. Вінниці.
8. *Цвігун Тетяна*. Відомості про досягнення Чорної Зої Зосимівни. Архів ОЦНТ м. Вінниці.

*Настя Тарновецька,
студентка III курсу
теоретичного відділу
Івано-Франківського музичного училища
імені Дениса Січинського
(науковий керівник – Ігор Глібовицький,
кандидат мистецтвознавства)*



Гуцульське колядування у Криворівні (за свідченням учасника гурту Миколи Цвілинюка)

Криворівня – мальовниче село на Гуцульщині. Незрівняна краса карпатської природи та її цілюща сила, самобутні народні традиції і звичаї, ширі, працьовиті, горді та волелюбні мешканці краю – все це створювало особливу атмосферу, випромінювало потужну енергетику, що приваблювала багатьох діячів української історії, науки, культури. В різний час у Криворівні перебували Іван Франко, Леся Українка, Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Василь Стефаник, Гнат Хоткевич, Михайло Грушевський, Лесь Курбас. Як зазначав Володимир Гнатюк, Криворівня стала справжніми „гуцульськими Атенами”, важливим осередком національної культури і мистецтва, потужним вогнищем творчої та філософської думки. Не випадково саме в Криворівні народжувалась повість „Тіні забутих предків” М. Коцюбинського, згодом екранізована Сергієм Параджановим. Як відомо, прагнучи правдиво розповісти про життя та побут гуцулів, переконливо змалювати їхні обряди, глибоко розкрити тісний зв'язок з таємничо-фантастичним світом природи, кінорежисер проводив зйомки свого фільму саме в Криворівні.

Можна без перебільшення стверджувати, що Криворівня і сьогодні залишається „місцем паломництва” для багатьох людей. Зокрема в період різдвяно-новорічних свят сюди приїжджає велика кількість гостей не тільки з різних куточків України, а й з-за кордону, щоб стати свідком унікального явища – різдвяного колядування. Як зазначає криворівнянський священник церкви Різдва Пресвятої Богородиці отець Іван Рибарук, „є села, де колядує півсела, є – де чверть села, є – де тільки крихітка села. Але так, щоби повне село було зайняте колядою, то тільки в нас так є” [1]. І продовжує з сумом: „Ми залишились єдиним на

Гуцульщині селом з настільки збереженим місцевим різдвяним колоритом”.

Щоб відчутти самотність обряду колядування на Гуцульщині, зокрема в Криворівні, бажано особисто відвідати село в період різдвяно-новорічних свят і все побачити й почути, як кажуть, „власними очима”. Можна переглянути відповідні матеріали, наприклад, документальні фільми, що змальовують Різдво в Карпатах [2]. Проте не менш цінними є свідчення безпосередніх учасників обрядового дійства, справжніх „носіїв фольклору”, серед яких – випускник Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського Микола Цвілинюк. Хлопець народився у Криворівні, змалку захопився грою на скрипці та ще з дитячих років брав активну участь в мистецькому житті рідного краю. Маючи непересічні музичні здібності, він швидко заслужив повагу односельців та протягом багатьох років ходив з колядниками, підігруючи на улюбленому інструменті.

За словами М. Цвілинюка, вранці на Різдво (7 січня) колядники сходяться до церкви. Це дорослі чоловіки, які повинні бути добрими господарями та віруючими християнами. Колись колядників сприймали як „божих людей”, тобто монахів. Вони не мали права пити горілки та зберігали цноту як під час посту „пилипівки”, так і періоду колядування. Дехто навіть жив окремо від сім’ї, доки не обійде на свята всіх мешканців селища.

Колядничий гурт у Криворівні називається „партія” і складається з 10-15 чоловік. Дев’ять таких „партій” відповідають кількості присілків у селі. Отже загальна кількість учасників обрядового дійства може сягати півтори сотні учасників. Керівника гурту називають „березою”, тому що, за словами М. Цвілинюка, „це дерево найшвидше сіється і пускає коріння”. Бути „березою” – справа дуже почесна та відповідальна, адже саме керівник гурту заспіває у колядках. До того ж він отримує освячений хрест з церкви і, таким чином, виконує роль священника, який сповіщає про народження Сина Божого – Ісуса Христа. Функція „берези” колись передавалась з покоління в покоління – від батька до сина, як „майстрова наука”. У Криворівні „березували” цілі династії, як-от Івана Зеленчука, який наслідує свого батька уже понад тридцять років. Колядники ходять з музичними інструментами. Це скрипка, дзвіночки, одна або дві трембіти та роги, якими давали сигнал для газдів, щоб ті знали, де колядники, мали змогу підготуватися та гідно „приймати” гостей. Також в кожному колядничому гурті є „вибірця”. Це дорослий чоловік, який мав право обирати учасників обряду згідно їх статусу й авторитету на селі.

Після Служби Божої на Різдво відбувається обряд помазання вірян елеем – „мировання” та освячення їх водою. Отримавши від священника благословення, колядники формують біля церкви коло як універсальний символ сонця, а всередині його шикуються „берези” та скрипалі. Слід зазначити, що в гуцульських обрядах органічно поєдналися прадавні язичницькі джерела та християнські традиції. Тому, з одного боку, у колядничому дійстві присутні елементи вшанування духу предків, відзначення свята народження сонця, магічне замовляння добробуту, здоров’я, щастя-долі. А з іншого боку, це величний і неповторний християнський обряд, адже коляда, на думку гуцулів, уособлює модель церкви: розпочинаючись на її подвір’ї, вона, завдяки колядникам, здатна побувати в кожній хаті, в тому числі, на високогір’ї.

Про початок колядничого дійства у Криворівні сповіщають сигнали трембіт та рогів, які чути далеко за межами села. А далі багатоголосий хор виконує першу колядку, що називається „плес”, адже колядники не тільки співають, а й пританцьовують на місці. При цьому вони піднімають вгору свої невеликі сокирки-бартки та обертають їх другим боком відповідно ритму пісні:

- 1. В неділю рано сонце сходило,
Сади вишневі розвеселило.*
- 2. В саду вишневім цвіток біленький,
Ой народивси Христос маленький.*

Мальовничий природний ландшафт, яскраве національне вбрання, що вирає різнокольоровими барвами на зимовому сонці, незвична звукова хвиля, що відлунює горами – все це створює особливе відчуття єднання з людьми, світом, Богом. Знову тричі сурмлять трембіти та роги. А далі кожна колядничка вагага обходить навколо церкви, виконуючи власний „плес”. Отець Іван Рибарук ще раз благословляє колядників, які розходяться по присілках. При цьому, не перетинаючись, колядничі гурти повинні обійти всі хати і навіть ті, де ніхто не живе, „щоб пробудити там життя”, як каже М.Цвілинюк. Цікаво, але траплялись випадки, коли колядники ігнорували людей нечесних, лихих, і це був моральний осуд з боку громади села.

У кожній хаті колядують по-різному, хоча переважно дотримуються порядку, що виробився протягом багатьох століть. Наближаючись до обійстя, колядники дають сигнал, питаються у господарів дозволу заколядувати та співають спочатку надворі так звану „підстінну”:

- 1. Ой за горочки, з-за калиночки,
Ми коляднички з Україночки.*
- 2. Ми такі гості, що враз не ходим,
А лиш раз на рік до вас приходим.*

3. *До вас приходим та й Бога просим,
Ісуса Христа на руках носим.*
4. *Христос не хоче ні їсти, ні пити,
Лиш вашу хату розвеселити.*

При цьому колядники просять пустити їх до хати погрітись, адже морози на Гуцульщині бувають і під тридцять градусів. Як свідчить М. Цвілинюк, в пісні співається, що „столи у господаря багаті й пишні. А на столах – три збанки. В першому – ‘медок-солодок’ на Святий Вечір; в другім – ‘зеленеє вино’ на Святе Різдво; в третім – ‘багрове пиво’ Святому збору”. Наприкінці цієї колядки є такі слова: „Вам колядочка – нам пива бочка. Бочка, не бочка – хоч би ривочка. А з того смішку – та й по келішку”. Коли газда приймає колядників до хати, є спеціальна коляда для господарів, для старших людей, так звана „Христова коляда”, а також для дітей – хлопців і дівчат. „Береза” заспіває, а колядники підхоплюють приспів „В неділю рано зеленее вино, в неділю” або „Радуйси, радуйси, земле, Син народивси, радуйси” або „Дай, Боже, дай же вам, Боже, щестя, здоров’я, дай, Боже”. Таким чином, з одного боку у текстах пісень тісно переплітаються мотиви, що сягають язичницьких часів і розповідають про створення світу, возвеличують родину з використанням відповідної символіки. А з іншого боку – містять біблійну історію, сповіщають радісну новину про народження Христа.

Кожна колядка звучить приблизно 15–20 хвилин та складається в середньому з 40–60 строф. Спів супроводжується колоритним підігруванням на скрипці. При цьому скрипаль може спускати струни, щоб інструмент звучав у нижчому строї для зручності співу та гри на морозі. Гості, поки всім не поколядують – за столи не сідають. І тільки після того, коли вшанований кожен з членів родини, розпочинається застілля, веселощі, спілкування, особливо тих, хто взимку не має можливості стрічатись один з одним. Звучать колядницькі коломийки, які гуцули традиційно називають „співанками”.

М. Цвілинюк продовжує: „Після кількогодинного колядування та застілля, коли вже всі ‘набулися’ та ‘подекували столу’, тобто ще раз возвеличили господарів, побажали їм усіх гараздів, чоловіки встають та виконують колядку ‘умерла’. Таким чином, вони вшановують і всіх померлих з цього дому. Газда приносить калач, свічку та відповідний список. Обряд колядування до душі померлої людини виконується у темряві при запаленій свічці. Колядники сумно співають у супроводі скрипки на піаніссімо. Згадуючи покійника, його життя і смерть, кожен приспів завершують легким ударом дзвіночка”. Гуцульська колядка

„умерла” – унікальний зразок народнопісенної творчості, що сформувався в дохристиянську епоху та пов'язаний з „культром предків”.

Не менш цікавим явищем колядничого обряду, зокрема у Криворівні, є „круглякування”, тобто, „обтанцьовування” господарів. Як зазначає М. Цвілинюк, „після сумної ‘умерла’ вже не веселяться і не „круглякують”. Але якщо обходиться без колядки до померлого, то всі виходять надвір, стають в коло, музикант-скрипаль посередині, і виконують „круглек”, тримаючи у руках топірець-бартку. В пісні бажають газдам здоров'я, добробуту, щоб „велася господарка та роїлися бджоли”:

1. *Ой на горі, на вершечку
Молотили хлопці гречку,*
2. *То не гречка, не полова,
А в дівчини чорні брови.*
3. *Чорні брови намалюю,
Біле личко поцілюю.*
4. *Біле личко, білий стан,
Кучерявий нам Стефан.*
5. *Ми тут пили, ми тут їли,
'Би вам бджоли сі роїли.*

Колядники також могли йти на пасіку і там також „круглякували” до бджіл. У цьому обряді присутні елементи міфологічного світосприйняття, риси тотемізму – прадавньої віри у родинний зв'язок людини і тварини, неперервний ланцюг, що пов'язує людину з природою. Наприкінці обряду гості прощаються з господарями та виконують „подячну коляду”, отримують винагороду за свою працю, яку передають до церкви на благодійність.

Обряд колядування на Гуцульщині триває майже два тижні – від Різдва до Водохреща. У Криворівні він завершується „розколядою”, коли „береза” прощається зі своїми побратимами, щоб знову зійтися в обряді вже наступного року. Таким чином, гуцульська коляда – це яскраве обрядове дійство, яке, попри заборони, особливо в радянські часи, зберегло свою самобутність та засвідчило тяглість народних традицій. Це унікальне явище національної культури, що заслуговує вивчення та популяризації. У цьому контексті слід відзначити й значні заслуги таких „носіїв фольклору”, як Микола Цвілинюк.

Список використаних джерел

1. *Горбань Діана, Логвиненко Богдан.* Криворівня. Гуцульська коляда попри заборони [Електронний ресурс] // Ukrainer. 2019. URL: <https://ukrainer.net/kryvorivnia/>.
2. Гуцульська коляда [Електронний ресурс] // Автор відео Анатолій Глеб. 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ТТеТУмBUyH0>.



Марина Гордієнко,
студентка II курсу
історико-теоретичного факультету
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
(науковий керівник – Ірина Клименко,
кандидат мистецтвознавства, доцент, завіду-
вачка НДЛЕ)

Українська колядка-кант „Радуйся”: від фольклорних витоків до популярності новітніх часів

Пересічний українець на прохання заспівати чи хоча б назвати відому йому колядку з великою ймовірністю пригадуватиме текст: „Добрий вечір тобі, пане господарю, радуйся, ой радуйся, земле, син Божий народився...”.

Цей сюжет разом із популярним дво-триголосним наспівом типової кантової фактури надзвичайно поширений в Україні – він став своєрідним „зимовим шлягером”. Через усталеність меліки називатимемо його „канонічним наспівом” або „каноном”. Попри загальну розповсюдженість, спроба знайти йому місце у величезному мистецькому доробку українських колядок і щедрівок потягла за собою ціле історико-теоретичне „розслідування” (з застосуванням ще й соціологічного аспекту), яке окреслило певні віхи у поширенні цього твору, але наразі ще не дало відповіді на кілька ключових питань.

Назвемо вихідні позиції дослідження та прокоментуємо деякі результати пошуків.

1. Мелодія-кант мала би народитися разом з іншими християнськими колядками цього стилю у 17–18 віках. Велике число таких мелодій зафіксоване у письмових нотографічних джерелах того часу, зокрема, у Богогласниках та рукописних чи одиничних на той час друкованих збірниках. Перегляд Богогласника (1790), збірника світських кантів Л. Івченко (1986), кількох старших збірок (Миколи Львова – Івана Прача, Олександра Максимовича, Олександра Рубця), зібрання Павла Чубинського (1878), де з різних джерел зведено понад 200 текстів у супроводі одиничних нотацій, не дало позитивних результатів. Наразі найстаршим документованим зразком є використання рефрену „Радуйся” з відповідною мелодією в опері Миколи Лисенка „Різдвяна ніч” (I дія,

вихід II; 1872)¹. „Закриває” джерела 19 століття запис Кирила Стеценка від київських семінаристів у 1900 році, опублікований 1917 року в композиторському аранжуванні.

2. Відмінністю цього мелотипу від інших християнських кантів є його фольклорна ритмосилабічна основа V*443



Як і в народних зразках, в кантовій композиції використано асиметричний рефрен: двом силабогрупам змістового рядка (аб) відповідає 4 силабогрупи рефрену (рсту), при тому, що мелодія ділиться на два мелорядка по три силабогрупи у кожному (за систематикою І. Клименко, це тип <Зм04-2.31> [3, с. А5].

3. Утім, кантовий зразок має й значні особливості, що відрізняють його від фольклорних творів. Його характеризує усталена силабічна форма змістового рядка V66 та спеціальний варіант рефрену V3;634.

Ладова організація пісні свідчить про зародки функційно-гармонічного мислення: тут присутні відхилення у паралельний мажор, у кадансах з'являється підвищений VII шабель. Специфічна мелотематична форма <αβ';βαγ>, що суперечить синтаксичній, також є його індивідуальною ознакою канону. Фактура пісень типова кантова: традиційне триголосся, перелицьоване народною традицією у двоголосся з паралельним рухом голосів і поодинокую появою третього голосу – басу з чіткими автентичними зворотами. З фольклорною стилістикою канон єднає сольний заспів. Присутні у мелодії тривалі розспіви характерні для церковного співу і духовного канту зокрема. Через уніфікацію канон майже втратив ознаки фольклорних творів. Цим пояснюється неухвненне ставлення до нього збирачів фольклору: під час експедицій його воліли не записувати як нецікавий або ж записували тільки перший куплет, аби впевнитися, що це канонічний наспів.

4. Ірина Клименко, зібравши базу з близько 450 записів, окреслила ареал поширення мелодій ритмосилабічної моделі <44p3;P433>. [2, с. А11, карта 7]. Два ключових висновки карти:

- мелодії цієї моделі обмежуються ареалом розселення українців (факти його побутування у білорусів та поляків одиничні);
- ядро ареалу фольклорних мелодій зосереджене в Галичині;
- більшість записів кантового типу зроблені в центральній Україні.

Для потреб цієї розвідки з фонду мелодій було відібрано близько 70 зразків (аудіозаписів або нотаций), які мали рефрен, що розпочинався звертанням „Радуйся...”. Це звертання вживається початково у євангельських текстах: саме так архангел Гавриїл звертається до Богородиці у

¹ Щоправда, гармонізація цього наспіву відрізняється від тієї, що є загальновідомою нині.

день Благовіщення. У VII ст. воно увійшло до жанру акафісту й стало настільки популярним, що у візантійській традиції виник окремий термін на позначення цього звертання – „хайретизм”. В Україні хайретизм поширився разом із перекладами візантійських текстів. Згодом від богослужбових наспівів це звертання перейшло й у паралітургічні жанри, зокрема – в духовні канти міської культури, які влилися й у сільські традиції колядування/щедрування.

Аналіз сюжетів та мелодій з таким рефреном показав, що, окрім канонічних зразків, у фольклорній традиції існують ще й інші версії подібного типу. Їх можна розділити на 4 групи:

1) канонічні зразки з чітким дотриманням мелодичного контуру, але різними фактурними варіантами;

2) канонічні зразки з варіантними видозмінами заспівної частини, але рефрен утримує канонічний вигляд;

3) зразки кантової стилістики, але з іншою, неканонічною мелікою – нерідко з сюжетом „Пресвята Варвара церкву будувала” або іншими християнської тематики;

4) суто фольклорні зразки, які мають лише спільний тип словесного рефрену, або ж тільки його початок „Радуйся” з іншим продовженням.

Ці групи мають бути розглянуті також у контексті інших типологічних підгруп ритмомоделі «443²».

Поки не знайдено чітких відповідей на питання, до якого часу треба відносити канонізацію мелодії та її поширення саме в такому виді. Згадувана обробка Стеценка увійшла до репертуару багатьох хорів – фахових та любительських. Є відомості про виконання такої пісні у побуті галицької інтелігенції передвоєнних років.

Однак радянська доба внесла суттєві корективи у традиції колядування, насадивши переосмислення рефрену („...Рік новий народився”) та повністю перекрутивши сюжет. Ця версія поширилася у другій половині XX ст., швидше за все, під впливом діяльності хору імені Г. Верьовки у 1943 році. Опитування кількох респондентів з різних регіонів України засвідчили, зокрема, факти її побутування з-поміж київського студентства 1950-х років, однак на практиці виконувалися лише пара початкових строф. У 1990-х сільські вчителі Ніжинського району Чернігівської області відтворювали саме ці куплети й рефрен, християнський текст був для них чужорідним.

Дослідження планується продовжити як у напрямку роботи з письмовими репертуарними джерелами XIX–XX століть, так і в порівняльних аспектах з творами сільської традиції.

Список використаних джерел

1. Богогласник [з нотами]. Почаїв: Друкарня Успенського монастиря. 1790.
2. *Клименко Ірина*. Українська зимова макроареалогія у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву (СБРМ). Частина 1 // Проблеми етномузикології. Київ, 2016. Вип. 11. С. 15–20 + карти А4–А8, А10–А12. Слов'янська мелогеографія; кн. 5.
3. *Клименко Ірина*. Українська зимова макроареалогія у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву (СБРМ). Частина 2: Індексований реєстр зимових мелоформ // Проблеми етномузикології. Київ, 2017. Вип. 12. С. 8–18 + карти на с. 134 та у кольоровій врізці на с. А1–А7, А14. Слов'янська мелогеографія; кн. 6. doi: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2017.12.132084>
4. *Стеценко Кирило*. Українські колядки і щедрівки: для мішаного і однорідного хору з супроводом фортепіана. Київ, [1917–1918].
5. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом: Юго-Западный отдел / сост. П. П. Чубинский; ред. Н. И. Костомаров. С.-Петербург: [Тип. В. Безобразова и Комп.], 1872. Т. 3
6. Український кант XVII–XVIII століть / упоряд., вст. стаття і примітки Л. Івченко. Київ, 1990.

*Альона Кріпак,
студентка II курсу
теоретичного відділу
Вінницького коледжу культури і мистецтв
імені М. Д. Леонтовича,
(науковий керівник – Ірина Журавкова,
викладач-методист)*



До питання інтерпретації фольклору в концертній діяльності Каті Чілі та сучасних етно-гуртів Очеретяний Кіт, ДахаБраха і YUKO

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття постала необхідність вивчення проблеми входження фольклору в сучасний культурний простір і його впливу на формування зацікавлень молодого покоління. Тож метою роботи і став огляд творчості етно-гуртів та виявлення особливостей виконавської манери, засобів аранжування фольклорного матеріалу, а також специфіки збереження мелодики пісні.

В Україні процес активних пошуків поєднання народного мелосу й елементів різних стилів – року, поп-музики, джазу, фанку й регі – розпо-

чався з середини 90-х років. Майданчиком для цих музичних експериментів у різні роки стали такі фестивалі як „Червона рута” (1989) у Чернівцях, „Мазепа-фест” (2003) у Полтаві, „Шешори” (2003) у с. Шешори на Івано-Франківщині, „Країна мрій” (2004) на Співочому полі в Києві, „Рок-екзистенція” (1996) у Києві, „Трипільське коло” (2008) на Київщині, „Арт-Поле” (2009) у с. Печера Немирівського району Вінницької області, „Рок-коляда” (1997) та „Рок Січ” (2006) у Києві, „Черемош-фест” у с. Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області (2013), „Млиноманія” (2007) та „Потяг до Яремче” (2008) у м. Яремче на Івано-Франківщині тощо. З розвитком фестивального руху музиканти стали частіше звертатися до народних джерел. З кожним роком формувалася тенденція до кількісного та якісного збільшення альтернативних фольк-музикантів, які „реінкарнували” автентичний фольклор.

Перші спроби створити сучасну музику з елементами етніки яскраво проявилися в творчості співачки **Каті Чілі**. Справою її життя стала не переробка – аранжування фольклору, а його відродження в автентичному вигляді, адаптація до нової музичної стилістики, в якій автентичний вокал поєднувався б з естрадною електронною музикою [2, с. 4]. „Катя Чілі демонструє збереження автентичного фундаменту народнопісенного виконавства, з його „модуляцією” в сучасну мовно-стилістичну музичну атмосферу. Співачка прагне репрезентувати фольклор як нерозривну цілісність часів і просторів культури. Єдність світів природи, людини та цивілізації” [2, с. 7–8]. Її дебютний альбом „Русалки in da house”, що вийшов 1998 року, яскраво відобразив естетичні погляди співачки. В пісні „Пливе вінок” передано діалог між русалкою та природою – лісом, полем, рікою. Образ природи охарактеризовано різноманітними електронними тембрами. Це окремі, витримані тони, пульсації, короткі мотиви, контраст мажорних і мінорних тризвуків, що викликають асоціації з нескінченним вселенським простором. Дивовижний і магічний образ русалки відтворено різними засобами: автентичним вокалом з вигуками „уа-ха-хо”, імітуванням кування зозулі, стрибками на октаву в високому регістрі зі сканзією (глісандо). В іншій пісні співачки – „У землі”, „піднімається актуальна філософська тема людського початку, дивовижної цілісності світу, яка здатна „розчинити” людину в природі, просторі й часі” [2, с. 6]. У ній гармонічно поєдналися образи давнини та сучасності. У цьому творі виконавиця використала нові стилістичні елементи. Так, солістка у супроводі гурту відтворила вокальну манеру народного багатоголосся, а ритм акомпанементу в стилі рок-музики та засоби комп’ютерної обробки голосу внесли сучасні елементи в аранжування пісні. Відтак творчість співачки можна назвати початком української фольк-електронік-сцени.

Новаторські пошуки Каті Чілі продовжили та розвинули сучасні українські етно-гурти. Серед найяскравіших – Очеретяний Кіт (заснований 1995 року, керівник та учасник гурту Констянтин Бушинський), ДахаБраха (заснований 2004 року, керівник Владислав Троїцький), YUKO (заснований 2017 року, організатор Іван Дорн).

Вінницький гурт „**Очеретяний кіт**” працює у музичному стилі фольк-рок. Музичний жанр концертного виконання учасники гурту називають „хата-маза рок”. Колектив постійно збирається у хаті-мазанці в селі Демидівці, що неподалік Вінниці, де творять свою музику, приймають друзів, слухачів і туристів. В основі жанру „хата-маза рок” синтез стилів і напрямків: блюз, джаз, рок, лаунж, багато етнічних елементів.

Учасники гурту стверджують, що „фольклор для них – це передовсім не зміст, а форма, місток між минулим і сьогоднішнім, на довгому шляху через який ліричний герой може запросто пересісти з чумацьких волів на приміську електричку, а блюз і хіп-хоп вигулькують із автентичної гушавини, неначе кіт з очерету” [3]. Вони пишуть композиції про життєві історії маленьких людей, подібно, як це оспівано в українських ліричних піснях.

Окремо належить спинитися і на творчості колективу **ДахаБраха**. Цей „надзвичайно талановитий квартет одним із перших загорнув автентичну українську музику у сучасну етно-хаос обгортку” [4]. Естетична платформа гурту – розхитати усталене, змістити звичні акценти, експериментувати з формою. У них є „гра” в різні музичні напрямки (мінімалізм, хіп-хоп, соул, блюз), театралізація дійства й експерименти з тембрами (африканський джембе). Гурт використовує українські народні пісні, зберігає їхню автентичність чим справляє надзвичайне враження на свою аудиторію.

Ще один цікавий колектив, який розвинув творчі експерименти Каті Чілі – новостворений дует **YUKO**. Колектив складається з солістки Юлії Юріної і мультиінструменталіста Стаса Корольова, резидентів музичного лейблу Івана Дорна „Masterskaya”. За два роки свого існування група випустила два альбоми та встигла виступити на топових українських, зарубіжних фестивалях і конкурсах. Жанр, в якому працює YUKO – фольктроніка. Це мікс електроніки і, власне, фольклору. В своїх авторських піснях дует піднімає важливі соціальні проблеми. Учасники гурту самі збирають фольклор різних жанрів з етнографічних регіонів, переосмислюють, а відтак використовують його у своїх композиціях.

Отож творчість Каті Чілі та згаданих етно-гуртів стрімко увірвалася в музичний простір України на рубежі ХХ та ХХІ століття та значною мірою вплинула на естрадне виконавство, звернене до національного коріння. Інтерпретація фольклору, зокрема мелодики народної пісні, здійснюється методами цитування (Катя Чілі, ДахаБраха) та стилізації (Очеретяний Кіт і YUKO). Елементи рок-музики, а саме ритмічне аранжування,

найпомітніше проявляються у творчості Каті Чілі та ДахиБрахи. Експерименти з новітніми технічними засобами відтворювання звуку проводить YUKO (семплер, вокодер, драм-машина).

Список використаних джерел

1. *Карчова Юлія*. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини XX – початку XXI століть: автореф. дис. ... канд. мист. Харків, 2016. 19 с. URL: <http://num.kharkiv.ua/share/pdf/%d0%90%d0%b2%d1%82%d0%be%d1%80%d0%b5%d1%84%d0%b5%d1%80%d0%b0%d1%82%20%d0%9a%d0%b0%d1%80%d1%87%d0%be%d0%b2%d0%be%d1%97.pdf> (дата звернення: 01.11.2019).
2. *Карчова Юлія*. Трансформації народнопісенного виконавства у творчості Каті Чілі (Катерини Кондратенко) // *Культура України*. 2018. С. 50–58. Серія: Мистецтвознавство; вип. 59. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2018_59_7 (дата звернення: 01.11.2019).
3. *Пухарєв Філ, Федоренко Марія, Кріль Роман*. „Очеретяний кіт”?: „Ми пишемо мемуари маленьких людей”. URL: <http://muzmapa.in.ua/ocheretkit-interview/> (дата звернення: 01.11.2019).
4. *Турлік'ян Тетяна*. ДахаБраха: про всевітню популярність, любов до української культури та позбавлення від „шароварних” комплексів. URL: <https://styler.rbc.ua/ukr/zvyozdy/dahabraha-1517491034.html> (дата звернення: 01.11.2019).

*Ангеліна Сіренко,
студентка IV курсу
відділу теорії музики
Черкаського музичного училища
імені С. С. Гулака-Артемовського,
(науковий керівник – Галина Пшенічкіна)*



Сучасні вияви традиційної української музики на прикладі творчості етно-рок гурту „The Doox”

Актуальність звернення до обраної теми полягає у недостатності музикознавчої уваги, приділеної одному з найпопулярніших в сучасному музичному просторі напрямку фольк-року. Під час роботи ми зіткнулись із недостатньо добре розробленим у сучасній музикознавчій науці інструментом для аналізу такого матеріалу, браком спеціальної термінології, яка

могла б допомогти описати ті чи інші явища, які є зрозумілими слухачеві на емоційному рівні. У пошуку необхідної теоретичної інформації стосовно обраної проблематики в першу чергу ми натрапляли на величезну кількість популярних текстів переважно рекламного характеру на різних інтернет-ресурсах, орієнтованих на широке коло читачів, або ж статті, присвячені вивченню суто рок-музики (здебільшого іноземними мовами). Аналіз синтетичного музичного жанру, яким є фолк-рок вимагає від дослідника доброї обізнаності в обох музичних напрямках. Серед вітчизняних дослідників рок-музики, етно-року, „World Music” слід відзначити праці Галини Бреславець [1], Андрія Горохова [2], Олександра Євтушенка [3], Яніни Литовки [4], Вероніки Тормахової [5; 6], Андрія Фурдичка [7]. Окрім того, ми ознайомились практично з усіма публікаціями стосовно творчості обраного нами колективу – анотаціями до записів, інтерв'ю з учасниками, статтями на різних інформаційних платформах тощо. Розібратися у деяких спірних моментах нам вельми допомогло особисте спілкування із фронтменом гурту – Максимом Бережноком, до якого ми звернулися вже після кількох тижнів самостійних наукових пошуків⁸.

Мета нашої наукової розвідки – дослідити розвиток етно-рок культури в Україні з погляду використання прадавніх українських пісенних текстів і мелодій; дати характеристику альтернативному відтворенню автентичного музичного матеріалу на прикладі творчості популярного гурту „The Doox”. Основою для дослідження стали відео- та аудіозаписи композицій, створених та виконуваних гуртом „The Doox” (Київ), які ми знайшли у відкритих джерелах.

Етно-рок (або фолк-рок)⁹ – це відносно новий напрям в сучасній музиці, цікавий як з точки зору трансформацій фольклорної музики, так і вивчення сучасних музичних стилів. Фолк-рокова музика є синтезом двох до певної міри несумісних речей: переданої усним шляхом від покоління до покоління словесно-музичної культури та сучасних електронних інструментів і технічних засобів.

Як напрямок музики етно-рок виник в США в середині 1960-х – 1970-ті роки. Розквіт фолк-року, як і інших напрямків року в Україні, відбувся у другій половині 1980-х років після перших знакових фестивалів „Червона рута” й „Тарас Бульба”, й остаточно утвердився вже в часи незалежності [3]. Нині це самодостатній музичний напрям, який породив величезну кількість стильових піджанрів: фолк-рок, фолк-метал, етно-джаз, інді-рок, фолк-панк, нео-фолк, дарк-фолк, індастріал-фолк тощо. Сьогодні

⁸ Розгорнене інтерв'ю з М. Бережноком буде опубліковане на сайті Черкаського музичного училища. URL: cherkasy-music-art.org.ua.

⁹ Терміни „фолк-рок” та „етно-рок” у нашій розвідці вживаємо як синоніми.

утворилася й субкультура шанувальників як фольклорної музики у її автентичному звучанні, так і в поєднанні її з роком, металом тощо.

Зупинимося детальніше на творчості етно-рок гурту з Києва „*The Doox*”. Колектив формує свої композиції на давньому українському фольклорі, а також етнічних мелодіях інших культур світу, додаючи до них сучасні електро- та рок-мотиви, міксує різні техніки автентичного співу, гри на традиційних духових інструментах, драйв гітари та басових „рифів”, звучання клавішних та ударних інструментів, що формують нове, інколи неочікуване, але дуже привабливе для прихильників та слухачів поєднання. Рок-аранжування, створені гуртом „*The Doox*”, залучають мелодії з різних регіонів України – Волині, Полісся (Рівненщини, Київщини, Чернігівщини), Карпат, Поділля (Вінниччини) та Полтавщини. Родзинкою музики гурту є наближене до автентичного звучання солюючих чоловічого та жіночого голосів, а також інструментальні награвання на етнічних інструментах. Ансамбль був створений навесні 2014 року¹⁰ бас-гітаристом Тарасом Перетятком спільно із клавішником Андрієм Заплотинським та фольклористом Максимом Бережноком. Надалі склад гурту кілька разів змінювався. Незмінним керівником є Т. Перетятко, з яким у нинішньому складі грають мультиінструменталіст та вокаліст М. Бережнюк, ударник – Сергій Яценко, гітарист Валентин Дудченко, етноспівачка Юлія Маляренко, яку нещодавно змінила Надія Боднарук. За час свого існування музиканти записали чимало треків, які стали відомими в Україні та світі. Щороку колектив бере участь у відомих етно-фестивалях: „Бандерштат”, „Країна мрій”, „Трипільське коло”, „Vedalife”, „ЕтноГолока”, „Етносвіт”, „Atlas Weekend” тощо.

Фронтменом гурту є М. Бережнюк – відомий в Україні та за її межами виконавець-віртуоз на понад 50 традиційних духових інструментах, етноспівак, співзасновник та учасник багатьох музичних проєктів („*Kyiv Ethno trio*”, „*BALAMUTY*”, „*Veseli vujky*”, „*Хорея Козацька*” тощо), який також веде активну концертно-просвітницьку діяльність серед молоді та дітей. Майстерність гри на народних інструментах Максим довершив у Київському національному університеті культури та мистецтв у класі проф. Раїси Гусак, а також у численних фольклорних експедиціях. Традиційний спів вивчав у класі Івана Синельнікова (фольклорний ансамбль „*Кралиця*”). Колекція М. Бережнюка налічує понад 150 відомих і рідкісних здебільшого народних духових інструментів (сопілка, денцівка, дводенцівка, окарина, телинка, пан-флейта, ріжок, дуда, дрімба, флюяра

¹⁰ Цього ж року був випущений перший альбом гурту без назви. Навесні 2017 року „*The Doox*” презентували свій дебютний акустичний альбом „*Derevo*” (він вийшов дуже малим тиражем, тому музиканти планують його перевидання), а у 2018 році гурт завершив роботу над альбомом „*Ліра*”.

[8; 9], вірменський дудук, балканський кавал, індійський бансурі, турецький ней, китайські хулусі і баву, галісійська гайта, шведська сакпіпа, старовинний цинк тощо), багато з яких залучаються ним до створення етнічного звучання у фольк-рок композиціях.

Для аналізу використання фольклорних засобів у творчості „The Doox” ми обрали три пісні, скомпоновані гуртом у різний час – „*Ой давно, давно*”, „*Під бором*” та „*Чумацьку*”. За основу першої¹¹ взято знаковий та впізнаваний поціновувачами української фольклорної пісенності твір – народну баладу з Полтавщини, характерною рисою регіональної традиції якої є підголоскове багатоголосся та розспівність. До аранжованої композиції увійшли 4 строфи пісні, які виконуються дуєтом чоловічого та жіночого голосів у автентичній манері та без суттєвих змін у мелодиці, із збереженням діалектних особливостей. Між другою та третьою строфою звучить інструментальне награвання на сопілці, наприкінці твору – імпровізований вокаліз у етнічному стилі та награвання на дуді. Рок-складову саунду утворюють електроклавішні інструменти, електрогітара, бас-гітара та ударні. Характерною рисою композиції є чіткий біт остинатного типу та гітарний бас, що нагадує мелодичний контур басового голосу у автентичному варіанті пісні.

В основі композиції „Під бором” (2016) лежить давня українська колядка, адресована хлопцю. Музиканти „The Doox” вирішили поєднати текст, записаний на Київщині із колядковою мелодією, що походить з Чернігівщини. При використанні фольклорного матеріалу тут застосовано прийом часткового переінтонування автентичної мелодії зі збереженням текстової та ритмічної складової. Ритмічна остинатність, притаманна дохристиянським обрядовим наспівам, в поєднанні з музичною статикою рок-супроводу та речитативними епізодами „Під бором, під бором, під зеленим явором” створюють ефект ритуально-магічної монотонності, навіювання й навіть „трансовості”. Етнічні музичні інструменти у цій композиції не застосовані.

Однією з найновіших композицій є „Чумацька” (2019). Текст автентичної української пісні, покладений на мелодію, запозичену з балканської музики, виконує у творі М. Бережнюк. За ладовими характеристиками та стилістикою загалом це аранжування також віддалено нагадує індійську (а ширше – східну) музику. У музичному полотні поєднано звучання українських та іноетнічних інструментів, й навіть класичних – ліри, сучасної бандури, дрімби, а також дарбуки, сопранового саксофону та кларнету з усією групою рок-інструментів (клавішні, ударні, бас-гітара та електрогітара). Композиція рясніє вокальними та інструментальними імпровізація-

¹¹ Створена 2015 року, а у 2019 році наново аранжована гуртом. Тут ми аналізуємо першу версію.

ми. У пісні „Чумацька” стиль музики гурту вже помітно тяжіє до інді-року та виходить на рівень „World Music”.

Спіраючись на класифікацію В. Тормахової, можемо прослідкувати наступні способи залучення музичного фольклору в етно-рок композиціях гурту „The Doox”: 1) *цитування поетичного тексту* (при створенні авторської мелодики й аранжування; виконання може зберігати автентичну вокальну манеру); 2) *цитування мелодії народної пісні в якості інструментальної теми* (аранжування, як правило, авторське); 3) *цитування народної мелодії разом із текстом* (найбільш точне цитування, при якому авторським матеріалом є аранжування і манера вокального виконання; однак може бути застосована й автентична манера для наслідування справжнього фольклорного звучання); 4) *цитування народної мелодії, що поєднується з авторським текстом* (аранжування може включати виконання в автентичній вокальній манері); 5) *цитування народної інструментальної музики* (повне цитування, практично завжди передбачає використання традиційних інструментів чи їхніх тембрів, прийомів гри на них). [6, с. 58]. Окрім різних прийомів цитування народної музики, у композиціях гурту „The Doox” активно використовуються імпровізаційні награвання та вокалізи, які чітко асоціюються у слухача із етнічною музикою. Проаналізувавши кілька композицій колективу, можемо відзначити еволюцію їхнього творчого стилю – від „накладення” на фольклорну основу інструментального супроводу в стилі рок – до синтезу різноетнічних компонентів у єдиному музичному полотні, яке визначають як „World Music”.

Підсумовуючи наше дослідження, слід зауважити, що:

1) метою залучення фольклорного матеріалу до сучасних різностильових музичних напрямків є передусім його актуалізація у сучасному суспільстві та популяризація;

2) фольклористична реконструкція (т. зв. „вторинне виконавство”), метою якої є відтворення автентичних зразків у первісному, максимально наближеному до оригіналу звучанні, орієнтована здебільшого на знавців, професійних музикантів та нешироке коло поціновувачів. Етно-рок й інші напрямки та стилі музики, які є частиною сучасного шоу-бізнесу, орієнтуються на масштабнішу аудиторію слухачів/споживачів та змушені прислухатися до їхніх смаків і уподобань;

3) етно-рок музика відбирає та залучає найбільш яскраві компоненти традиційної (української) музики – мелодику, ритм, мелізматику, інструментальні та вокальні тембри, фактуру тощо (вкупі зі знаковими елементами традиційного українського вбрання). Завдяки цим факторам вона стає зрозумілою та привабливою як для українських слухачів, так і для іноземців (навіть тим, хто не володіє українською мовою та малообізна-

ний з українським фольклором), а також асоціюється у свідомості слухачів з українською;

4) розглянутий нами аранжований у роковому стилі фольклорний музичний матеріал демонструє органічний синтез українського прадавнього мелосу й сучасної електронної музики. Вивчення музичних напрямів, які залучають фольклор до своєї творчості, сучасних обробок музичної автентики надзвичайно цікаве, нове й відкрите для міждисциплінарних зв'язків, що передбачає розширення знань із загального музикознавства, музичної фольклористики, історії класичної та популярної музики, а також музичної психології, соціології та маркетингу.

Список використаної літератури

1. *Бреславець Галина*. Культуротворча специфіка мистецької реконструкції фольклорного тексту в контексті загальних тенденцій фольклоризму в музичному мистецтві межі ХХ–ХХІ ст. // Мистецтво у міждисциплінарних дослідженнях. 2011. № 2. С. 81–87.
2. *Горохов Андрій*. „World Music – музыка мира” // Музпросвет. URL: <http://music.ariom.ru/wiki/WorldMusic>].
3. *Євтушенко Олександр*. Україна in Rock: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2011. 240 с. іл. Серія: „De profundis”.
4. *Литовка Яніна*. „World Music” як нова комунікація музичних культур // Сучасне мистецтво в соціально-комунікаційному просторі України. Вісник КНУКіМ. 2013. Вип. 1. С. 149–154. URL: <http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2014/06/24.pdf>. (дата звернення: 12.11.2019).
5. *Тормахова Вероніка*. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2007. 16 с.
6. *Тормахова Вероніка*. Особливості взаємодії рок-музики та фольклору (на прикладі творчості гурту „Брати Гадюкіни”) // Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 26. С. 56–63.
7. *Фурдичко Андрій*. Український фольк-рок кінця ХХ – початку ХХІ століття: музичні етнопроекти Скрябіна й Тараса Чубая // Вісник КНУКіМ. С. 147–161. Серія: Мистецтвознавство.
8. *Хай Михайло*. Музично-інструментальна культура українців: монографія (фольклорна традиція). Дрогобич: Коло. 2011. 560 с.
9. *Хоткевич Гнат*. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція / упоряд., підг. Тексту, покажч. О. Савчук; передмови І. Мацієвського, В. Мішалова, М. Хая. Харків, 2013. 512 с.; 202 іл.

*Анастасія Баде,
студентка II курсу
циклової комісії „Теорія музики”
Бахмутського коледжу мистецтв
імені Івана Карабиця
(науковий керівник – Лола Уралова,
викладач вищої категорії)*



Гурт „Правиця” як яскравий представник українського етно-джазу (до питання жанрової взаємодії)

Сьогодні українська народна пісня є частиною репертуару не лише фольклорних ансамблів – в останні роки народні мотиви дедалі частіше можна почути у виконанні естрадних артистів. Українська пісня отримала нове дихання і стала основою репертуару багатьох молодих музикантів, творчість яких демонструє нові тенденції розвитку народних жанрів у контексті естрадного виконавства. Знайомство з творчою діяльністю цих музикантів дозволяє спостерегти індивідуальне та неповторне втілення фольклору в кожному конкретному випадку. Серед тих, хто звертається у своїй творчості до народної пісні, особливе місце займає гурт „Правиця” (заснований 2010 року, солістки – Марта Любчик, Мирослава Салій). Особливістю гурту є високий художній рівень втілення фольклорних джерел, а також їх тісний зв'язок зі стилістикою джазової музики. З одного боку, діяльність музикантів демонструє новий етап розвитку джазу на національному ґрунті, з іншого, репертуар „Правиці” є прикладом того, як народна пісня може відображати вічні цінності українського народу і в той же час відповідати викликам сучасності. Треба зазначити, що самі музиканти не називають себе представниками етно-джазу, можливо тому, що мають досить вільний підхід до першоджерела – вони видозмінюють або ж повністю модифікують народну пісню. У цьому синтезі поєднують елементи різних стилів (соул, фанк, поп-музика), але переважають саме фольклор і джаз. Отже, у представленому матеріалі на прикладі музики гурту ми розглянемо жанрові аспекти взаємодії української народної пісні і джазового стилю.

Синтез джазової стилістики і української пісні не є якимось дивним явищем. Якщо згадати історію виникнення джазу, стає зрозумілим, що його витоки тісно пов'язані з народнопісенною мелодикою. Поза тим, появу українських колективів, у музиці яких відбувається подібний жанровий синтез, ми спостерігаємо лише в останні десятиліття.

Більшість пісень „Правиці” можна ідентифікувати як джазові композиції з яскравим національним колоритом (пісні „Губи солодоньки”, „Гулю”, Любила-любила”, „Весна”, „Галочки”, „Наталічка”, „Журавка”, „Семилітка”, „Дудка” та ін.). Народну самобутність створює не зовнішня атрибутика чи інструментарій (музиканти майже не використовують автентичні народні інструменти), а суттєва складова пісень – їх народнопісенна мелодика. Жанрова взаємодія відбувається на такому глибинному рівні, що джазові акорди та виконавські прийоми не руйнують народну стилістику. Вплив джазового стилю ми спостерігаємо завдяки використанню у піснях:

- синкопованого ритмічного малюнку, поліритмії;
- складної багатоголосної гармонії, що складається з септакордів усіх ступенів, нонакордів, співзвуч, що побудовані по терціях і квартах, наявності багатьох допоміжних та прохідних звуків;
- імпровізаційності вокальної та інструментальної партій. Наявне впровадження у куплетну пісенну форму інструментальних епізодів імпровізаційного характеру, які переривають динамічне наростання і напружений підхід до кульмінації;
- принцип імпровізаційності у побудові мелодії;
- „інструменталізація” вокалу, звідси – характерні для джазу співацькі прийоми (скет); особливе емоційне напруження, експресія сольної партії, яка близька до джазової вокальної імпровізації.

Деякі пісні з репертуару гурту демонструють, що музиканти вміють дуже обережно підходити до першоджерела, намагаючись якомога повніше зберегти риси народних пісень. З одного боку, виконавці залишають без змін народну мелодію, поетичний текст, а також куплетну форму (пісні „Край милий”, „Щедрівка” та ін.). Водночас, вони вміло збагачують народні зразки різноманітними засобами. Як приклад назвемо пісню січових стрільців „Повіяв вітер степовий”: в інтерпретації „Правиці” куплетна форма стає основою самостійної п’ятичасинної композиції, кожний розділ якої має насичену емоційно-смыслову драматургію. Ще один приклад – пісня „Яблینька”, де застосовується народна манера вокального співу (грудне резонування, соковитість звучання, дзвінкий та протяжний голос) та інструментальна гра у стилі народного музикування; разом з тим, зміна у пісні засобів виразності народжує хвилі емоційного зростання, які створюють цілісну тричастинну форму.

В останні роки музиканти „Правиці” не тільки виконують фольклорні зразки у власній інтерпретації, але й самі створюють тексти, в яких дотримуються особливостей народних пісень. І це відображає загальну тенденцію у сучасній українській музиці. Творчість „Правиці” є при-

кладом нового перспективного напрямку розвитку пісенного фольклору: збагачений новими ритмами та інтонаціями, він все ж зберігає свої суттєві риси. Відрадно, що сьогодні на українській сцені багато молодих талановитих виконавців, у репертуарі яких фольклорні твори отримують нове життя. Це дає підстави стверджувати, що духовний скарб українського народу – пісня – продовжує жити і розвиватися в найрізноманітніших жанрових і стилістичних втіленнях.

Список використаної літератури

1. Гурт „Правиця” – нове дихання української автентичної музики. URL: <https://razom.media/hurt-pravytsya-nove-dyhannya-ukrajinskoji-avtentychnoji-muzyky/> (дата звернення: 09.06.2019).
2. *Киянов Борис, Воскресенский Сергей*. Практическое руководство по инструментовке для эстрадных оркестров и ансамблей, Издание второе. Москва, 1966. URL: <http://kompozitor.su/books/item/f00/s00/z0000015/index.shtml> (дата обращения: 14.09.2019).
3. *Огородова Алёна*. Этноджаз как социокультурный феномен. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук, Белгород-2008. URL: <http://cheloveknauka.com/etnodzhaz-kak-sotsiokulturnyy-fenomen> (дата обращения: 12.09.2019).
4. *Юдин Александр*. Что такое джаз? URL: <https://ofr.fm/chto-takoe-dzhaz/> (дата обращения: 12.09.2019).

*Анна Рясько,
студентка III курсу
циклової комісії „Теорія музики”
Бахмутського коледжу мистецтв
імені Івана Карабиця
(науковий керівник – Святослав Воробйов)*



Пісні зимового календаря у циклі Ігоря Соневицького „Пори року”

У ХХ столітті багато українських композиторів зверталися до національних джерел, обрядового та необрядового фольклору. Завдяки цьому творчість Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Мирослава Скорика, Лесі Дичко та багатьох інших стала невід’ємною складовою української культури, її національним надбанням. Велике значення має творчість композиторів львівської школи: Василя Барвінського, Станіслава Людке-

вича, Ігоря Соневицького. Розглянемо творчу спадщину відомого композитора, майстра хорової музики Ігоря Соневицького (1926–2006). Він написав дві опери, п'ять кантат, вокальні цикли на вірші українських поетів, багато пісень для хору („Літургійні пісні”, „Похоронне голосіння”, „Дві весільні пісні”).

Окремої уваги заслуговує цикл п'єс для фортепіано „Пори року”. В ньому найяскравіше відображено характерні риси стилю І. Соневицького, а саме: звернення до фольклорних джерел і подальша обробка народних мелодій.

Велику увагу композитор надає пісням зимового циклу, колядкам та щедрівкам¹. Перша колядка, „Бог ся раждає”, має авторське походження (слова і музика належать Остапу Нижанківському). Вона створена за мотивами євангельського сюжету про народження Христа. У цій колядці згадуються Марія, Йосип, ангели, три волхви з дарунками тощо. Фактура твору заснована на контурному двоголоссі, у рефрені використовується домінантовий органний пункт у середньому голосі, терцієве дублювання основного голосу, що свідчить про використання принципів хорового письма. Аналогічні прийоми композитор застосовує і в другій колядці („Новая радість”). Відмінність цієї обробки полягає у використанні тонічної педалі наприкінці твору.

Третій твір, „Небо і земля”, є однією з найвідоміших українських колядок. Вона має культово-релігійний характер. У цій колядці переспівується євангельський сюжет про народження Ісуса Христа у Вифлеємі. Обробка поліфонізована, у крайніх частинах використовується проста імітація, яскраве поліфонічне викладення мають і каденції.

Четверта п'єса циклу, „Дивная новина”, теж відноситься до колядок. Особливості її обробки полягають у майстерному використанні композитором звукозображальних прийомів з тезаурусу інтонаційного звукопису (імітація дзвону).

П'ята колядка – „В полі плужок оре”. В ній композитор використовує повноцінний контрапункт до основної мелодії у поєднанні з тонічною педаллю у каденції, завдяки чому створюється яскравий інтонаційний образ.

Шоста колядка, „По всьому світі”, має ярко виражений релігійний характер. Мелодія і слова цього твору належать відомому українському композитору Кирилу Стеценку. Фактура цього твору поліфонізована, у середній частині використання гомофонно-гармонічної фактури у поєд-

¹ У цій публікації назви „колядки” і „щедрівки” використано у дещо відмінному тлумаченні, ніж це прийнято в сучасній етномузикології. За науковими правилами це визначення застосовується для автентичних наспівів, натомість новіші (церковні) твори прийнято називати „колядами” і „щедрами”. Задля збереження визначень в авторській версії І. Соневицького, тут залишено його назви зимових жанрів. – Прим. ред.-упорядника.

нанні з хроматичним рухом у середніх голосах служить меті звуконаслідування. Аналогічні прийоми композитор використовує і у наступній, сьомій колядці („Возвеселимося”), але вже без надлишкової хроматизації.

Сьома п'єса, щедрівка „Закувала сива зозуленька” є найяскравішою з інтонаційної точки зору. Композитор використовує гуцульський лад, яскраве зіставлення дуольних і тріольних підголосків, поліфонічну імітацію. Ці засоби створюють вишуканий музичний образ. Натомість восьма колядка, „Нова радість стала”, характеризується більшою фактурною простотою, використанням гетерофонії у ракурсі терцієвих дублювань і підголоскових ліній.

Остання колядка, „Бог предвічний”, також вирізняється поміж інших. У цьому творі використанням звукообразжальних ефектів (імітацій дзвону) досягло апогею. Музичний образ має урочистий характер, цьому сприяє акордова фактура та загальний характер тематизму.

Таким чином, цикл „Пори року” І. Соневицького є яскравим прикладом звернення до національного фольклору, календарно-обрядових пісень зимового циклу у сучасній композиторській творчості українських композиторів.

Список використаної літератури

1. *Анатолій Іваницький*. Хрестоматія з українського музичного фольклору. Київ, 2008. 520 с.
2. *Антон Муха*. Композитор України та української діаспори. Київ, 2004. 350 с.

*Олександра Малярова,
студентка III курсу
відділу теорії музики
Черкаського музичного училища
імені С. С. Гулака-Артемовського,
(науковий керівник – Галина Пшенічкіна)*



Пісенний фольклор села Петрушин Чернігівського району: жанрові та стилістичні особливості

Село Петрушин знаходиться на відстані 24 кілометрів на північ від м. Чернігова, на правому березі річки Замглай, притоки Десни. Згідно з

історико-етнографічним поділом українських земель ця територія належить до Чернігівського Полісся, що межує з Гомельським Поліссям (Білорусь).

Спираючись на історичну інформацію [10], відомо, що дещо північніше Петрушина в давнину існувало поселення, що мало назву Селище, що знаходилось на правому березі притоки ріки Замглай – Оскривки (яка нині майже пересохла). Поселення пережило монгольську навалу, що підтверджують археологічні знахідки, датовані XIII–XVI століттями. Після цього тривалий період поселення знаходилось у занепаді. У 1625 р. за універсалом Сигізмунда III петрушинська земля увійшла до володінь Чернігівського магістрату, отримавши сучасну назву – Петрушин від імені його засновників – родини Петрушів (Петрушиних), яка мала коріння у містечку Любечі. Збереглися також універсали та грамоти Чернігівському магістрату, адресовані у село Петрушин: гетьманів Івана Самойловича (1672, 1703), Івана Мазепи (1687), царів Івана та Петра Олексійовичів (1690), гетьмана Івана Скоропадського (1709), Данила Апостола (1732). Ратушним селом Петрушин залишався до початку XIX століття. Після цього місцеві селяни були передані у державне підпорядкування. Відомо чимало козацьких родин, що проживали тут: Шихуцькі, Герасименки, Левоненки, Лобаси, Карпенки, Миненки та інші. У XVII столітті у Петрушині була побудована церква Різдва Богородиці, яка збереглася і до сьогодні, а також церковно-приходська школа (1732), шпиталь, шинки.

Станом на XIX століття село було досить великим (близько 400 дворів). Стараннями одного з представників місцевих заможних родин Олександра Павлівича було відкрите 2-класне зразкове міністерське училище (1895). У 1859 році у козацькому селі Петрушин мешкало 1444 особи, у 1897 році ця кількість зросла до 2007 осіб. На початку XX столітті село переживало демографічний злет, на той час у Петрушині налічувалось до 2300 жителів.

Важкими для села були роки колективізації, що супроводжувалось розкуркуленням і виселенням непокірних. Церкву використовували як зерносховище. Голодомор забрав життя понад 100 осіб. У роки Другої світової війни фронт, на щастя, тут майже не проходив, бої точилися осторонь. Нині у селі, як і 100 років тому, налічується 400 дворів, щороку все більше з них порожніють. Смертність наразі переважає народжуваність, населення становить – 741 особу, і ця цифра щороку зменшується.

Наше фольклористичне дослідження базується переважно на матеріалах комплексної експедиції Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (далі – ДНЦЗКСТК,

м. Київ), здійсненої влітку 2018 року¹. Комплексна експедиція спрямовувалася на дослідження всього спектру традиційної культури певної місцевості. Подібні дослідження практикуються ДНЦЗКСТК з 1992 року. У них одночасно беруть участь близько 30-ти фахівців різних напрямків етнології – дослідників традиційної архітектури, вбрання, декоративного мистецтва, ремесл, вірувань, народної медицини, харчування, усного та музичного фольклору тощо.

Традиційну музику в цій експедиції досліджувала моя наукова керівниця – Галина Пшенічкіна. За її словами, це був один із найвдаліших сеансів у тій експедиції. Запис проводився на цифрові диктофони та відеокамеру (оператор – Віталій Боровик, асистентка – студентка НМАУ імені П. І. Чайковського Надія Ханіс). Кількість зафіксованого аудіо- та відеоматеріалу у с. Петрушин склала близько трьох годин, з них інформації, що стосується музичного фольклору – майже дві години. Виконавцями були три жінки 1935–1943 років народження. Ці співачки багато років брали участь у сільській церковній півчій та сільській самодіяльності.

До аналітичної бази нашого дослідження ми залучили також записи проекту „Поліфонія”, здійснені у с. Петрушин від цих же виконавиць, але дещо раніше – у травні 2017 року. Аудіо- і відеозапис проводив угорський музикант Міклош Бот, збирацький сеанс вела Марія Зубченко (учасниця фольклорного ансамблю „Божичі”). Текстову транскрипцію записаних матеріалів і підготовку їх до публікації на сайті проекту здійснила викладач Київського Національного університету імені Т. Шевченка Наталка Хоменко. На сайті „Поліфонія” наразі опубліковано 14 пісенних зразків із Петрушина [9]. Серед них – 3 весільні, 5 родинно-побутових, 1 балада, 1 козацька, 1 романс, 2 жартівливі та 1 новотвір із 17-ти записаних у експедиції. За свідченням Н. Хоменко, яка займалась відбором творів для публікації в мережі, до інтернет-підбірки не увійшли пісні російського походження та зразки т. зв. пісенного „кічу”. Всі названі твори (окрім козацької) інформантки пригадали та виконали також і під час сеансу, організованого ДНЦЗКСТК влітку 2018 року.

Відомо, що перші спроби фонозапису народної музики здійснював на Чернігівщині Осип Роздольський [2; 3; 4]. У сусідньому – Городнянському районі (с. Хоробрічі) свого часу записував корифей української фольклористики Климент Квітка [5]. Фольклорист Володимир Дубравін у 1980-х роках також працював на Чернігівщині, зокрема,

¹ Під час експедиції, що тривала протягом двох тижнів (липень–серпень 2018), було обстежено майже всі населені пункти Чернігівського та кілька населених пунктів сусіднього Городнянського районів.

у сусідньому з Чернігівським Ріпкинському районі, а також у Новгород-Сіверському та Бобровицькому. Є відомості, що у 1970-х роках у Чернігівському районі проводив фольклористичні експедиції один із засновників кафедри фольклористики Київського університету Володимир Бойко. Проте ці записи знаходяться в архіві Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України та для нас наразі недоступні. У фольклористичних експедиціях на Чернігівському Поліссі у різний час також працювали Володимир Матвієнко, Олена Мурзина, Євген Єфремов, Ірина Клименко, Ірина Данилейко [1], Ілля Фетисов, Сусанна Карпенко та багато інших [6; 8]. Втім, фактично найповніший запис народної музики у селі Петрушин був здійснений учасниками експедиції ДНЦЗКСТК 2018 року.

Звернемося до розгляду **жанрового складу** місцевої пісенної традиції. Твори *календарно-обрядового циклу* представлені у традиції с. Петрушин лише двома зразками. Обидва базуються на 4-дольних наспівах: 1) щедрівка дитячого репертуару (одноелементна форма $\langle \text{♩}4^n \rangle^2$ – „Щодрик, Петрик, дайте варенік”) та щедрівкою, адресованою дівчині „Нема вдома дівки Галі”, що має строфічну дворядкову композицію з рефреном „Щодрий вечір, добрий вечір!” ($\langle \text{♩}44; P44^2 \rangle$). Також виконавці пригадали й описали хід обрядів щедрування, водіння Кози, обдарування та віншування щедрівників. Стосовно інших жанрів календарної обрядовості, є лише спогади про зустріч весни та спів веснянок, про хрестування на Великдень, а також про проводи русалок, у яких виконавиці самі брали участь у своєму дитинстві та юності.

Родинно-обрядові жанри представлені у місцевому репертуарі виключно весільними піснями різних складоритмічних типів. Співачки, як правило, супроводжували весільні пісні коментарями стосовно часу та обставин їх виконання, а також детально описували деякі обрядові моменти. Серед 7-ми записаних зразків трапились пісні 3-х складоритмічних типів. Найбільше серед них – 6-дольних тирад $\langle \text{♩}T6 \rangle$ (4 одиниці); 2 пісні однорядкової будови з віршовою основою 5+3 та 3-дольним заспівом-катеном $\langle \text{♩}3/53 \rangle$, а також 1 зразок 6-дольної 3-рядкової структури $\langle \text{♩}6^3 \rangle$. Весільні наспіви розгортаються у вузькому діапазоні мінорного трихорду із субквартою (6-дольні структури – строфічна та тирадна) або мінорного тетрахорду з субквартою та епізодичною натуральною субсекундою. Початковий мелодичний хід у весільних піснях завжди чиниться з субкварти на основну ладову опору (1-й шабель). Наприкінці строфи (або тиради) відбувається колек-

² Мелотипи позначасмо згідно з системою, яка розроблена представниками вітчизняної етно-музикологічної школи – К. Квіткою, Б. Луканюком, І. Клименко [7].

тивне гукання приблизно на октаву вгору двома вигуками: „У-гу!”, перший з яких помітно слабший, другий – інтенсивніший та дещо протягнутий.

Найбільшу частину репертуару складають необрядові жанри, серед яких: давні та новіші ліричні пісні, балади, козацькі жартівливі, романси, авторські, приспівки до різних танців, „до чарки” та віншування гостям, частушки. Особливої уваги заслуговують сільські церковні молитви у виконанні цього гурту (наприклад, „Отче наш”, „Верую”, „Многая літа” і „Вечная память”), адже канонічні тексти у традиції цього села лучаться із унікальними наспівами, які відомі лише тут.

Музично-стилістичні особливості. Оскільки с. Петрушин (як і вся північна Чернігівщина) належить до пограничної території України, в місцевій говірці відчутний вплив білоруської мови. Ці ж тенденції простежуються і в музичних особливостях фольклорної пісенності краю, в першу чергу в обрядових мелотипах, багато з яких є спільними з традицією південних окраїн Гомельщини. Найяскравіше регіональна пісенна стилістика виявилась в обрядових весільних творах, які цей колектив виконував доволі впевнено. Давньому обрядовому співові регіону притаманні: вузький діапазон, високий регістр, гучний відкритий звук із типовим для Чернігівського Полісся гуканням наприкінці розділів форми (рядка, строфи, тиради). Темп виконання обрядових творів помірний, наближений до рухливого. Фактурною особливістю місцевого обрядового співу є гетерофонія, а також спів з бурдоном.

Однак, майже у всіх весільних піснях відчутна стрімка руйнація традиції. Співачки інколи додавали „зайві” голоси, ніби прагнучи „прикрасити”, „збагатити” фактуру обрядового наспіву. Як не дивно, саме в піснях тирадної структури вони плутали мелодії, а також спонтанно порушували композицію, вільно вилучаючи або додаючи віршові склади чи навіть рядки.

У дещо пізніших за часом створення жанрах (передусім побутовій ліриці), можемо почути дво- чи триголосся з октавним виводом, повільний темп, розспівність віршових складів. Саме в ліриці найбільше відчувається вплив церковної манери співу з притаманним їй рясним вібрато. Велику частку сучасного репертуару гурту складають пісні за часом утворення пісні – російського походження, новотвори кічевого змісту, жартівливі, частушки тощо. Їхня музична складова помітно збіднена та „примітивізована”.

Отже, с. Петрушин є давнім козацьким поселенням, що розташоване на теренах Чернігівського Полісся. Проте пісенний фольклор села на момент його найповнішого запису, який відбувся лише у 2018 році, зазнав значної руйнації. Матеріали, які зібрані в наш час, вже, на жаль,

не відображають цілісної картини цієї локальної традиції. З-поміж архаїчних обрядових творів збереглися лише поодинокі весільні та зимові, решта вже цілком вийшла з ужитку і пам'яті навіть найстарших носіїв 1930-х років народження. Чернігівське Полісся ще донедавна демонструвало дуже високий рівень збереженості традиції, яка гасне на очах. Вочевидь, цьому неабияк сприяла радянська система клубної самодіяльності, а також те, що виконавці, з якими нам довелося працювати, багато років є учасницями церковних хорів.

Сподіваємось, що наша невелика розвідка стане в нагоді дослідникам цієї локальної та регіональної традиції або ж доповнить джерельну базу більш масштабних наукових робіт. У майбутньому плануємо залучити до аналізу фольклорні матеріали з навколишніх сіл Чернігівського та сусідніх районів, а також більшу кількість архівних та друкованих джерел.

Список використаної літератури та джерел

1. *Данилейко Ірина*. Особливості ладової організації весільних меломасивів лівобережжя нижньої Десни (Чернігівщина). Мелодії триопорного ладу у шестидольних композиціях // Проблеми етномузикології. Київ, 2013. Вип. 8. С. 155–163.
2. *Довгалюк Ірина*. Осип Роздольський: Музично-етнографічний доробок. Львів: ТеРус, 2001. 154 с.
3. *Довгалюк Ірина*. Перші фонографічні записи народної музики на Чернігівському Поліссі // Полісся: мова, культура, історія: Матеріали міжнародної наукової конференції. Київ, 1996. С. 458–463.
4. *Довгалюк Ірина*. Початки звукового документування народної музики на Поліссі // Актуальні питання східноєвропейської етномузикології: збірник наукових статей / ред.-упоряд. Г. Пшенічкіна, Р. Слюжинскас. Дніпро: ЛІРА, 2018. Вип. 1. С. 13–30.
5. *Квітка Климент*. Українські народні мелодії. Ч. 1. Збірник / упоряд. та ред. А.І. Іваницького. Київ, 2005. 480 с., нот.
6. *Клименко Ірина*. Дискографія української етномузики (автентичне виконання). 1908–2010: ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками. Київ, 2010. 360 с.
7. *Клименко Ірина*. Електронний реєстр обрядових ритмотипів України // Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії етномузикології Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.
8. *Ханіс Надія*. Історія музично-етнографічних досліджень Чернігівщини // Перша конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 1 грудня 2018 року): матеріали / редактор-упорядник І. Довгалюк. Львів, 2018. С. 18–21.
9. Онлайн-архів музичного фольклору. URL: <https://www.polyphonyproject.com/uk/search?s=Петрушин> (дата звернення: 12.11.2019)
10. Петрушин. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Петрушин> (дата звернення: 12.11.2019)

*Катерина Александрова,
студентка IV курсу
відділу теорії музики
Черкаського музичного училища
імені С. С. Гулака-Артемівського,
(науковий керівник – Галина Пшенічкіна)*



Народнопісенна традиція села Петропавлівка Городищенського району Черкаської області: жанровий склад та динаміка побутування

Метою нашої наукової розвідки стало вивчення особливостей локальної традиції одного села з погляду на її жанровий склад, музичну стилістику та динаміку побутування протягом кількох років.

Село Петропавлівка розташоване у центральній частині правобережжя сучасної Черкаської області, поблизу районного центру – м. Городища. Крізь село протікає невеличка річка Вільшанка – правобережна притока Дніпра. За історико-етнографічним поділом України село знаходиться в межах західних околиць Середньої Наддніпрянщини.

Перші поселення на цій території датуються епохою трипільської культури (5 тисяч років до н. е.). Люди здавна обрали цю місцевість для життя, адже тут є водоймище, заливні луки, родючі землі та багаті ліси. Це створює всі умови для успішного землеробства, рибальства, збиральництва, полювання.

У часи національно-визвольної війни Богдана Хмельницького поселення на цьому місці називалось Трисагами. А 1845 року, за свідченням документа, що затверджував володіння цією місцевістю князем Михайлом Воронцовим, населений пункт мав назву Свинарка. Тоді ж було куплено в с. Бурти (нині – Кагарлицького р-ну Київської обл.) та встановлено дерев'яну церкву святих Первоапостольних Петра і Павла, на честь яких 1916 року село й було перейменовано на Петропавлівку [6].

Польовому й аналітичному вивченню фольклорної спадщини Черкаського Правобережжя присвячували свої праці Агатангел Кримський, Климент Квітка, Олена Мурзина, Ганна Коропніченко, Євген Єфремов, Світлана Протасова, Олександр Терещенко та інші вчені [1]. Багаторічне регіональне вивчення музичної традиції краю проводить Галина Пшенічкіна [2–5]. Авторами теоретичних праць, на які ми спиралась при аналізі народної музики, є Климент Квітка, Філарет Колесса, Володимир Гошовський, Богдан Луканюк, Ірина Клименко та інші.

Матеріалом для нашої невеликої наукової роботи стали експедиційні записи у с. Петропавлівка, здійснені в різні роки Г. Пшенічкіною. Перші з них – у лютому та квітні 2015 року у приватних експедиціях дослідниці спільно з Миколою Семином, Володимиром Щибрею, Рімантасом Слюжинкасасом та Владом Татаровим. У першій експедиції запис здійснювався на цифрові диктофони та фотокамеру. Під час другої проводився багатоканальний аудіозапис відповідною апаратурою та відеозапис. Остання експедиція була zorganizована та фінансована Черкаським музичним училищем імені С. С. Гулака-Артемовського та відбулася у квітні минулого року за участі викладачів та 30-ти студентів різних курсів, серед яких і авторка цього дослідження. Студенти мали завдання письмово фіксувати тексти пісень та зміст усної інформації, коментарі до виконуваних творів. Запис здійснювався на цифрові диктофони, відеокамеру, а також інші пристрої, якими володіли студенти. Дорогою учасники експедиції додатково встигли здійснити фольклористичну розвідку в с. Носачів Смілянського району.

Матеріали саме цієї останньої експедиції згодом були опрацьовані нами в межах курсу „Запис та розшифровка музичного фольклору”: транскрибовано тексти пісень, коментарі до них самих виконавців, описи обрядових моментів. Пісенні зразки були занотовані та набрані у нотному редакторі, укладено реєстр музично-етнографічної інформації цього сеансу. Зрештою, ми отримали друкований рукопис обсягом близько 50 сторінок, що включає 34 пісенних зразки та 7 одиниць інформації з с. Петропавлівка та приблизно стільки ж із с. Носачів. Виконавцями під час останнього сеансу в с. Петропавлівка були п’ятеро жінок і чоловік 1941–1960 років народження. Всі вони є корінними жителями села та не мають музичної освіти. У першій експедиції разом із ними була ще одна співачка – 1953 р. н. Архівні записи перших двох сеансів разом із супровідною документацією (електронними реєстрами, інформацією про виконавців тощо) для нашого дослідження надала Г. Пшенічкіна.

Загалом, у репертуарі гурту с. Петропавлівка є пісні різних жанрів. У *першій експедиції* були записані твори наступних жанрів (усього близько 170 одиниць):

– календарно-обрядові (колядки та щедрівки дитячого репертуару – форми <♩³4>, <♩⁴n>¹ колядки християнські, Меланка (<♩4₅4₅²>), засівальні; весняні пісні та ігри – усього 17 одиниць). Твори літнього обрядового циклу – купальські, петрівки та жнивні – у репертуарі цього гурту цілком відсутні;

¹ Символічні позначення типів обрядових наспівів ми запозичили з системи, яку розробили вітчизняні етномузикологи К. Квітка, Б. Луканюк, І. Клименко (див., зокрема, [1; 2–5]).

- родинно-обрядові (весільні – 71 твір);
- побутові (давня та пізня лірика, козацькі, виряджання до армії, напливові твори, жартівливі, частушки, приспівки до чарки;
- інструментальна танцювальна музика, винонувана на гармошці та бубні (танці „Ойра”, „Полька”, „Горлиця”, „Вальс”, „Краков’як”, „На реченьку”, „Яблучко”), та приспівки до неї.

Серед обрядових творів найкраще збереглися пісні *весільного* циклу. Вони ж складають найбільшу за кількістю частину репертуару колективу. Тому на основі загального аналізу саме цього жанру найбільш доцільно провести дослідження з динаміки побутування народнопісенної традиції одного села у певному часовому проміжку. Інформанти детально розповідали про кожен етап весілля та виконували відповідні тому чи іншому обрядовому моменту наспіви, ділилися споминами зі свого життя або переказували розповіді своїх родичів та односельців.

У весільній традиції Петропавлівки побутують пісні різноманітних складоритмічних типів. Найбільше серед них пісень тирадної композиції: 6-складових (◀♣Т6), 8-складових (◀♣Т53) та 4-дольних (♣Т4). Вельми популярні серед пісень тирадної структури у цьому селі (як і регіоні загалом) зразки поєднання різних типів організації музичного часу, наприклад, коли 4-дольні рядки ніби „вклинюються” у 6-складову тираду тощо.

Строфічні композиції трапилися в одиничних зразках, серед яких наступні форми: 3-рядкові, втілені у двох ритмічних версіях – двійковій (◀♣6³) та трійковій (◀♣♩6³). Решта строфічних весільних форм – дворядкові. Це, по-перше, – структура з ямбізованим (трійковим) ритмом. На теренах Наддніпрянщини у піснях цієї віршової форми утворилися сталі внутрішні цезури, тому дослідники схильні позначати її як V445². Інша дворядкова форма – заснована на 4-складовому вірші з приспівом „та рано-рано” (◀♣44P4²), властива переважно Центральній Україні.

Стилістичні особливості весільної пісенності Петропавлівки формують наступні чинники. Майже всі весільні пісні, включно з тирадами, виконуються у помірному або близькому до повільного *темпі*. Також можна почути значні темпові коливання, „розгойдування” в межах однієї композиції, що є характерною особливістю весільних пісень краю (в першу чергу тирад). Сповільнений музичний рух поєднується з розспівами віршових складів та рясною мелізматикою. Виняток становить невелика кількість творів тирадної композиції, які звучать більш звично для цієї структури – у рухливому темпі та без розспівів. *Ладовий* обсяг весільних мелодій у традиції села обмежується тетрахордом/пентахордом мажорного або мінорно нахилу, інколи з субквартою. *Фактура* весільних пісень – гетерофонічна зі специфічним для теренів Середньої Наддніпрянщини прийомом – октавним подвоєнням основного голосу

(„тонким голосом”). Проте, оскільки гетерофонічне розгалуження основного голосу виникає лише дуже зрідка, фактично найчастіше фактура викладена паралельними октавами без заповнення „середнім” голосом. Співають петропавлівські жінки насиченим грудним тембром у середньому регістрі.

Досліджуючи динаміку побутування пісенної традиції села протягом кількох експедицій, ми звернули увагу передусім на кількість зафіксованих творів. У другій експедиції вона склала загалом 52 одиниці (у першій, нагадаємо, близько 170). Пісень найпоказовішого для традиції цього села жанру – весільного – було заспівано удвічі менше порівняно з першим записом (34 од. проти 71). В останній експедиції вдалося зафіксувати лише 29 пісень весільного жанру (з-поміж 38-ми). Деякі твори жінки змогли пригадати не повністю, в інших плутали наспіви та тексти, про решту залишилися тільки спогади. Найвідчутніше негативні зміни торкнулись стилістики весільних пісень. Характерний „тонкий голос” співачки змогли відтворити лише на прохання, і то не відразу, обмежуючись унісонами зі спорадичними гетерофонічними розгалуженнями. Однак, слід відзначити, що темпові коливання, властиві весільним тирадам Петропавлівки, виконувались щоразу. Найпершими стали забуватися пісні строфічної структури. Більшість з них змогла виконати лише найстарша у гурті співачка. Поступово втрачаються також і текстові варіанти весільних наспівів.

З-поміж календарно-обрядових творів в останній експедиції носії змогли пригадати лише 2 твори зимового циклу – християнську коляду та Меланку, яка, до речі, також виконується у місцевій традиції з „тонким голосом”. Необрядові пісенні твори постраждали передусім кількісно. Більш стійкою виявилась новітня лірика.

Отже, провівши спостереження над локальною народнопісенною традицією одного села протягом кількох експедицій, можемо зробити наступні висновки.

1. Найвагомішу частину місцевого репертуару складають весільні пісні. Саме вони є найбільш яскравими та показовими у плані демонстрації стилістики місцевої народної пісенності, яка збереглася у практично незмінному вигляді від першої до останньої експедиції. Відчутна різниця у кількості записаних творів (від першого до останнього сеансу вона зменшилась удвічі). Також примітно, що складніші для виконання твори строфічної будови в останній експедиції змогла заспівати лише найстарша з учасниць. Найстійкішим компонентом весільної пісенності виявилася стилістика – характер звукоподачі, типові для місцевої традиції сповільнені темпи виконання та їх відчутні коливання у межах однієї (найчастіше тирадної) композиції.

2. Календарно-обрядова пісенність у репертуарі зазначеного гурту представлена одиничними зразками зимового та весняного циклів. Решта жанрів (купальсько-петрівські та жнивні) цілковито відсутні в досліджуваній традиції. Весняні обряди та пісні виконавці відтворювали лише у першій експедиції. А у останній ледь змогли пригадати бодай кілька зимових.

3. Необрядові жанри також зазнають руйнації. Найстійкішими виявились пізньоліричні та напливові (російського походження) твори, які більше до вподоби молодшим учасникам гурту.

4. Носієм найархаїчнішого фольклорного прошарку у цьому колективі є найстарша жінка (1941 р. н.). Саме вона найкраще пам'ятає обрядовість та тексти пісень, володіє давньою манерою співу з характерною розспівністю та мелізматиною.

5. Не можна нівелювати й той факт, що остання експедиція була доволі багатолюдною, порівняно з „камерними” першими двома. Тож, цілком імовірно, що виконавці почувались психологічно скутіше, ніж під час попередніх записів, отже це могло вплинути також на кількість і якість записаного матеріалу.

6. Досвід спостереження над динамікою побутування музичного фольклору в певній вузьколокальній традиції у досить короткому часовому проміжку виявив цікаві закономірності. Завдяки ним можемо припустити, що без належної підтримки молодшого покоління та їхнього зацікавлення у продовженні народномузичної традиції свого села, вона може згаснути доволі швидко.

У майбутньому цікавим видається провести аналогічне дослідження над традиціями інших сіл чи навіть регіонів, розширивши часовий проміжок та залучивши записи різних дослідників. Крім того, корисно було б зіставити жанровий склад та стилістику пісенного фольклору Петропавлівки та навколишніх сіл, виявити спільні та відмінні риси, адже місцевість, до якої належить це село, знаходиться на межі двох великих регіональних традицій – Середньої Наддніпрянщини та Східного Поділля.

Список використаної літератури

1. *Клименко Ірина*. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (Погляд із Прип'ятського Полісся) // Проблеми етномузикології: збірник наук. праць / упоряд. О. Мурзина. Київ, 2004. Вип. 2. С. 135–165.
2. *Пишнічкіна Галина*. Весільні тиради Правобережної Черкащини з 6–7-складовою основою: особливості компонування // Проблеми етномузикології: науково-методичний збірник / ред.-упоряд. М. Скаженик. Київ, 2015. Вип. 10. С. 81–103.

3. *Пиєнічкіна Галина*. „Звенигородщина” Агатангела Кримського та сучасні дослідження обрядової пісенності Правобережної Черкащини // Проблеми етномузикології: збірник наукових праць / ред.-упоряд. Є. Єфремов, М. Скаженник. Київ, 2018. Вип. 13. С. 82–117.
4. *Пиєнічкіна Галина*. Свадебные тирады со стихом 5+3 на Правобережной Черкащине // Tradicija ir Dabartis / Tradition & Contemporarity: Mokslo darbai / Sud. R. Sliužinskis, H. Pshenichkina. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 2017. Vol. 12. P. 125–147.
5. *Пиєнічкіна Галина*. Традиційні зимові наспіви Правобережної Черкащини: типологічна і географічна опозиція Наддніпрянщини і Поділля // Проблеми етномузикології: зб. наук. праць / упоряд. І. Клименко. Київ, 2016. Вип. 11. С. 62–76.
6. Петропавлівка. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Петропавлівка_\(Городищенський_район\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Петропавлівка_(Городищенський_район)) (дата звернення: 12.11.2019).



Тетяна Біланюк,
магістрантка II курсу
факультету музичного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
(науковий керівник – Маргарита Скаженник,
кандидат мистецтвознавства,
доцент)

Жанрова та типологічна характеристика пісень Борзнянсько-Бахмацького Подесення

Борзнянський і Бахмацький райони (східна Чернігівщина) належать до Деснянського Полісся. Це зона давнього заселення, на якій до кінця ХХ століття ще можна було записати чимало архаїчних обрядів і пісень. У пропонованому дослідженні подано стислий огляд основних пісенних жанрів і силаборитмічних типів, які були записані київськими етномузикологами наприкінці 1990-х та у власних експедиціях авторки протягом 2015–2019 рр.

Значний внесок у дослідження пісенної традиції Борзнянського і Бахмацького районів було зроблено за результатами експедиції студентів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, що відбулася у липні 1997 року. Подорож тривала кілька тижнів і ділилася на

три етапи. Збирачі сплавлилися байдарками по Сейму та Десні, досліджуючи розташовані на берегах цих річок села і містечка (Батурин, Матіївка, Осич, Обмачів, Нові Млини, Кербутівка тощо). Основними інформантами тоді були жінки 1920–1930-х років народження. Копії цих записів зберігаються в архіві Проблемної науково-дослідної лабораторії етномузикології НМАУ імені П. І. Чайковського.

Під час цієї експедиції зібрано величезний масив записів різноманітних пісенних жанрів, щонайважливіше – обряди і пісні усього календарного року. *Зимовий цикл* представлений церковними і світськими (для хлопця, дівчини, господаря; ритмотип 55р4) колядками, щедрівками (тип 44;P44), піснями до обряду водіння Кози, новорічними засіваннями та словесними привітаннями. Серед обрядів і пісень *весняного сезону* було записано: спогади про святкування масляного тижня і „Збирної суботи”, весняні дитячі ігри (без співу), великодні „христування” та веснянки (тип 446). *Літній період* представлений яскравими описами святкування Купала та відповідними піснями (тип 44;P33), а також спогадами про ритуали на полі по закінченню жнив („борода”), зрідка (зокрема у селі Нові Млини) вдавалося записати фрагменти жнивних пісень (тип 44;P33). На всіх сеансах були зафіксовані пісні до різних етапів *весільної драми*. Найпоширенішими виявилися весільні наспіви тирадного устрою (6)Т6, Т53 і строфічні 6³, 53². *Позаобрядовий пісенний фольклор* представлений насамперед ліричними піснями, серед яких чимало чумацьких, рекрутських і балад.

У 2015–2019 роках авторка здійснила чотири експедиційні виїзди у села, що лежать на річці Доч (трохи південніше від обстеженої попередніми експедиціями території): Пальчики (два гуртові сеанси), Високе (сольний сеанс) та Носелівка (гуртовий сеанс, одна співачка була родом із села Нові Млини). Усього було опитано десять осіб 1940–1950 років народження, від яких записано понад 6 годин аудіо (160 одиниць музичної і словесної інформації).

Отож, здійснені через 20 років експедиції показали певну динаміку місцевої пісенної традиції. Для людей 1950-х років народження ще не втратили актуальності обряди та пісні, що маркують зимове і літнє сонцестояння (Святки і Купало). В усіх обстежених селах жінки добре пам’ятають весільні пісні і відтворюють їх у притаманній для східного Полісся манері – гукаючи наприкінці кожної строфи. У весільних мелодіях збереглися й інші музично-стильові ознаки: фактура з елементами бурдонування та ямбізація деяких ритмомалюнків. Щоправда, кількість весільних ритмотипів і самих текстів у репертуарі молодших співачок значно зменшилася (вони не пригадали пісень сироті та „журні” строфічні наспіви з будовою 53²). Співачки залюбки виконували ліричні пісні (переважно любовного

змісту), які й досі не вийшли з їхнього повсякденного життя. Найяскравіше місцеву співочу манеру продемонстрував гурт із села Пальчики.

Список використаної літератури

1. Історія української музики. Т1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика. Київ, 2016. С. 74–107, 146–169.
2. Карпенко Сусанна. Зимовий обрядово-пісенний цикл східної Чернігівщини (межиріччя Десни і Сейму) // Проблеми етномузикології: збірник наукових статей. Київ, 2011. С. 75–98. Вип. 6. / ред.-упор. І. Клименко. Серія Слов'янська мелогографія; кн. 2.
3. Кудрицький Анатолій. Чернігівщина // Енциклопедичний довідник. 1990. С. 676–677.
4. Пісні с. Пальчики Бахмацького р-ну Чернігівської обл. (підбірка проекту „Поліфонія”) // URL: https://www.polyphonyproject.com/uk/songlist/id~BM1_UK17050243 (дата звернення: 12.11.2019).
5. Фонд ПНДЛ етномузикології НМАУ імені П. І. Чайковського: ЛЕК-97-09.2_25 (Записи М. Скаженик).

*Станіслав Лучан,
студент IV курсу
спеціалізації „Теорія музики”
Комунального вищого навчального закладу
„Ужгородський музичний коледж
імені Д. Є.Задора”
(науковий керівник – Віра Мадяр-Новак,
викладач-методист)*



Музичні різновиди колядок і щедрівок за концепцією Станіслава Людкевича (на фольклорних матеріалах Закарпатської області)

Колядки і щедрівки належать до народномузичних жанрів прадавньої слов'янської культури. Вони пов'язані з календарними язичницькими культами й увібрали в себе ознаки мислення далеких епох: одно- чи дворядкові віршовані строфи, кварто-квінтовий амбітус мелодій, тетрахордовий тип мислення, зіставлення сольного співу з колективним тощо.

Якщо нині ці два жанри у зимових календарних обрядах звучать поряд і в свідомості народу різниця між ними поступово стирається, то в минулому вони мали низку відмінностей. Згідно з твердженням Філарета Колесси [3], колядки супроводжували обряд зимового сонцестояння, виконувалися хлопцями та чоловіками і мали складочислову будову вірша (5+5+Рефрен). Щедрівки приурочувалися до весняного новоріччя, співалися дітьми і дівчатами та характеризувалися складочисловою будовою вірша (4+4) [3, с. 75].

Із зародженням у XIX столітті української словесної фольклористики з'явилися текстові класифікації цих жанрів, спроби систематизації їх за адресатами (колядки господарю, господині, дівчині, хлопцю, цигану, жиду та іншим), за місцем у драматургії обряду і т. д. З виникненням музичної фольклористики, на початку XX століття формується музичний підхід у питанні упорядкування народновокальної музики.

Однією із перших таких музичних систем стає культуро-жанрова класифікація Станіслава Людкевича, відроджена у 1990-х роках Богданом Луканюком. Створена до нотного зібрання „Галицько-руські народні мелодії” (Львів, Ч.1. 1906, Ч.2. 1908) [1], вона виявилася кращою в Європі, але тривалий час залишалася маловідомою і не оціненою належним чином. Її перевага над іншими тогочасними народнопісенними систематизаціями полягала в тому, що поряд з музичними особливостями вона враховувала й супутні ознаки. С. Людкевич зробив її 4-рівневою, де перші 3 рівні – культурологічний, демографічний та функційний – стосувалися важливої етнографічної інформації, а 4-й – музичної характеристики на рівні жанрових родів.

Уперше в історії львівський дослідник виявив лірику, епос і драму за допомогою засобів музичної виразності. За його міркуванням, лірику (суб'єктивні почуття і емоції) найкраще передавала мелодія, яка є визначальною в піснях; епос (об'єктивна малоемоційна розповідь) пов'язався з речитативом, а драма (у розумінні дійства, динаміки подій) відтворювалася метро-ритмічними і темповими засобами виразності, які є надважливими у танцях і маршах. Отже, в кінцевому результаті, лірику втілювали пісні, епос – речитатив, а драму – танці й марші.

Зазначений підхід С. Людкевич залучив лише до необрядового фольклору. Ми ж переносимо його на колядки і щедрівки.

Нині у зимовому жанровому циклі існують зразки народновокальної музики, умовно кажучи, „до співу”, „до танцю” та чітко ритмізовані декламації з рисами танцювальної моторики (речитативно-танцювальні).

Культову значимість прадавніх ритуалів та повагу до язичницьких богів виявили розмірені і поважні співані колядки. Вони виконувалися без супроводу чоловічим хором чи ансамблевим унісоном у помірному темпі.

Мелодію увиразнювали розспіви. Окрім характерних для цього жанру іонійського та міксолідійського ладів, цей різновид у подальшому включив найбільше ладових урізноманітень: іонійсько-дорійський, однойменний іонійсько-еолійський, гуцульський та інші лади народної музики.

Особливим різновидом „співаних” колядок на території Карпат (і зокрема, закарпатській Мараморощині та Гуцульщині) стали так звані „колядки-жеканки”, де у слові Боже спостерігався словорозрив: кожен куплет закінчувався на „Бо-”, а починався із „,-же”. Між розірваними складами зазвичай лунало звучання скрипки. В манері виконання збереглося звуконаслідування трембіти, багата мікромелізматика та мікроальтерація. У присілку Вишоватім Тячівського району Закарпатської області, за описом Михайла Рошахівського, у 1930-х роках „колядки-жеканки” співалися з опунелами головами „зануреним у себе унісоном” [7, с. 243].

Мелодизовані щедрівки, що найчастіше зустрічаються в центральній Україні, виконувалися дівчатами і мали м’якше звучання. Розширення діапазону у колядках і щедрівках пісенного типу стало результатом впливу новітніх часів.

Інший музичний різновид складають колядки та щедрівки „до танцю”. На Гуцульщині їх називають „плесанками” (від слова „пляс”). Традиційна їхня функція – витанцювання добробуту і щастя. За результатами досліджень Лариси Сабан, вони виконувалися (1) біля церкви перед початком колядувань, (2) довкола хати та (3) довкола столу господаря. Цей різновид характеризується ритмічною чіткістю, швидким (чи помірно швидким) темпом та наявністю інструментального супроводу із залученням або скрипаля, або бубніста, або малого складу „троїстих музик”. Допускалося притупування, ритмізовані удари об землю палицями колядників (із дзвіночками чи монетами). В театралізованих різдвяних або новорічних дійствах комічні персонажі виконували колядки і щедрівки танцювального характеру. Цікаво, що в долині Уж на Закарпатті зустрічаються щедрівкові тексти у поєднанні з популярним у цьому регіоні чардашем.

Речитативно-танцювальні колядки й щедрівки за часом виникнення належать до найархаїчнішого різновиду. Вони, як і найпростіші дитячі музично-фольклорні жанри, будуються на постійних точних чи варіантних повторях коротких вузькооб’ємних мотивів, що надає їх звучанню рис декламаційності. Чіткість ритміки, відсутність розспівувань і помірно швидкий темп створюють відчуття моторики. До цього різновиду можна віднести „поколядь” (жартівливе вимагання подарунку), віншування, характеристику комічних персонажів в дитячих зимових обрядових дійствах (на Гуцульщині – це коза, мошки, на Мараморощині – діди тощо). В усіх випадках подібні колядки і щедрівки виконуються дітьми і належать до обрядового дитячого фольклору.

У якості висновків зазначу, що мета дослідження полягала у приверненні уваги до розгляду обрядового народновокального фольклору з позицій культурно-жанрової концепції Станіслава Людкевича, прагненні розвивати ідеї цього видатного вітчизняного етномузиколога та бажанні поширювати його методологічні здобутки в умовах сьогодення. Робота в даному напрямку лише розпочата і потребує подальшого продовження.

Список використаної літератури

1. Галицько-руські народні мелодії: Етнографічний збірник. Видає етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка / зібрав на фонограф Й. Роздольський, списав і зредагував С. Людкевич. Львів: Друкарня Наукового товариства імені Шевченка. Т. 21. Ч. 1, 1906. 177 с.; Т. 22. Ч. 2, 1908. С. 177–384.
2. Збірник закарпатських народних пісень для шкіл естетичного виховання та загальноосвітніх шкіл: навчальний посібник / упорядник Віра Мадяр-Новак. Ужгород, 2007. Ч.1 . 228 с.; Ч.2. 208 с.
3. *Колесса Філарет*. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті // Антологія наукової думки про народну музику Закарпаття. Том 1: Перші дослідники музичного фольклору Закарпаття: Філарет Колесса, Бела Барток, Михайло Рошаківський / упорядник, перекладач, автор і виконавець проекту Віра Мадяр-Новак. Мукачево, 2019. С. 60–93.
4. *Колесса Філарет*. Народні пісні з Підкарпатської Русі. Ужгород, 1938.
5. *Луканюк Богдан*. Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: до постановки питання // Матеріали четвертої конференції дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, 1993. С. 7–14.
6. *Луканюк Богдан*. Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: до постановки питання (закінчення) // Матеріали п'ятої конференції дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, 1994. С. 7–12.
7. *Рошаківський Михайло*. Музика й спів у присілку Вишоватім в Мараморші. Антологія наукової думки про народну музику Закарпаття. Том 1: Перші дослідники музичного фольклору Закарпаття: Філарет Колесса, Бела Барток, Михайло Рошаківський / упорядник, перекладач, автор і виконавець проекту Віра Мадяр-Новак. Мукачево, 2019. С. 226–257.
8. *Сабан Лариса*. Спроба етнографічно-жанрової класифікації гуцульських танців // Матеріали першої конференції дослідників народної музики червононоруських (налицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, 1990. С. 20–23.
9. *Сабан Лариса*. Чардаш в долині Уж // Матеріали другої конференції дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, 1991. С. 19–27.
10. *Смоляк Олег*. Збірник Йосифа Роздольського – Станіслава Людкевича „Галицько-руські народні мелодії” та його оцінка українськими вченими // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство. 2014. № 2. С. 153–159.

Надія Ханіс,
студентка III курсу
історико-теоретичного факультету
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
(Науковий керівник – Євген Єфремов,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри історії української музики і
музичної фольклористики
НМАУ імені П. І. Чайковського)



Зимові обрядові наспіви східного Полісся

Східне Полісся, в складі якого знаходиться північна частина Чернігівської та Сумської областей, як і цілий Поліський регіон, донедавна зберігало статус заповідника українських архаїчних традицій. У цій доповіді увага буде сконцентрована на огляді зимових наспівів північної частини цієї території, опублікованих у нотних збірниках з 1992 по 2015 роки: Василя Полевика „Ой, красна-рясна калинонька в лузі” [1], Валентина і Валентини Дубравіних „Народні пісні Чернігівщини” [6] та збірне видання нотацій дослідників ІМФЕ „Народні пісні Чернігівщини” за редакцією Людмили Єфремової [7]. Отже, мова піде про зимові матеріали північних районів Чернігівщини – Чернігівського, Ріпкинського, Городнянського, Сновського, Корюківського, Семенівського, Новгород-Сіверського районів, а також північної частини Сосницького.

Звичний жанровий розподіл, що відомий на більшій частині України – спів колядок на Різдво, а щедрівок на Новий Рік, на території східного Полісся виглядає інакше. Майже всюди інформанти – носії традиції – стверджують, що в них не прийнято ходити зі співом в період Різдва; ритуальний обхід дворів відбувається 13 січня на Щедрий вечір та зранку 14, в Новий Рік. Себто, традиція колядування тут практично відсутня, і вся обрядовість перейшла на Щедрий вечір. При тому пісні, які супроводжують обряд, вважаються щедрівками. Серед них є дитячі примітивні кричалки, різновиди, які за традицією виконуються підлітками (серед них обрядова театралізована гра „Коза”), а також ритуальні пісні дорослого репертуару. У ролі справжніх коляд – різдвяних пісень – виступають тут хіба що загальновідомі пісні зразки церковного походження, які не мають відношення до місцевої традиції.

Наспіви щедрівок різноманітні. Нами визначено 19 типів зимових обрядових пісень, включаючи їх структурні різновиди. Типологічному

огляду наспівів, опублікованих у названих збірниках, і присвячена усна доповідь авторки. На наступних етапах дослідження планується також підключити експедиційні матеріали, зібрані нами в останні роки (2017–2019).

Список використаної літератури

1. *Полевик Василь*. Збірка колядок та шедрівок, записаних на Чернігівщині „Ой, красна-рясна калинонька в лузі”. Чернігів, 1992. С. 50.
2. *Коропніченко Ганна*. Традиційні новорічні наспіви Київщини в контексті дослідження перехідних зон // Проблеми етномузикології. Київ, 2017. Випуск 12. С. 81–89. Серія: Слов’янська мелогографія; кн. 6.
3. *Єфремов Євген*. Зимові пісні. Колядки і шедрівки // Історія української музики. Том 1. Від найдавніших часів до XVIII століття. Книга 1. Народна музика. ІМФЕ. Київ, 2016. С. 41–55.
4. *Клименко Ірина*. Українська зимова макроареалогія в контексті слов’яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву (СБРМ). Частина 1 // Проблеми етномузикології. Київ, 2016. Випуск 11. С. 15–20. Серія: Слов’янська мелогографія; кн. 5.
5. *Клименко Ірина*. Українська зимова макроареалогія в контексті слов’яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву (СБРМ). Частина 2: індексований реєстр зимових мелоформ // Проблеми етномузикології. Випуск 12. Київ, 2017. С. 8–18 + карти с. 134, А1-А7. Серія: Слов’янська мелогографія; кн. 6.
6. Народні пісні Чернігівщини у запису Валентина Дубравіна / упор. В. Дубравіна. Чернігів, 2001. С. 347.
7. Народні пісні Чернігівщини (з колекцій збирачів фольклору) / упор. та вступні статті Л. Єфремової; НАН України, ІМФЕ імені М.Т. Рильського. Київ, 2015. С. 752.
8. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Проблемна науково-дослідна лабораторія етномузикології. *Електронний реєстр обрядових мелодій України* (Розробник – Ірина Клименко; опрацьована частина поданих матеріалів з Чернігівщини).
9. *Карпенко Сусанна*. Зимовий обрядово-пісенний цикл Східної Чернігівщини (межірїччя Десни і Сейму) // Проблеми етномузикології. Київ, 2010. Випуск 6. С. 75–96 + карта + 41 нот. Серія: Слов’янська мелогографія; кн. 2.

Мар'яна Мазур,
студентка IV курсу
кафедри музичного фольклору
Рівненського державного
гуманітарного університету
(науковий керівник – Вікторія Ярмола,
кандидат мистецтвознавства,
доцент)



Обряд „Волочіння колодки” у селі Борщівка Лановецького району Тернопільської області

На території України зимовий жанровий цикл традиційних свят завершує обряд Колодія, який, на думку багатьох дослідників, сягає часів язичництва. Щодо тлумачень цього звичаю, то існує припущення, що назва Колодія походить від первиннішого слова „колодка”. Останнє, ймовірно, пов'язане з ідентичною назвою „колодки” як важкої кари „скручують йому руки й забивають у колодки” [5, с. 45], що в народному обрядодійстві набуло жартівливого характеру.

Дослідженню обряду Колодки протягом XIX–XX століть приділяли увагу багато вчених-етнографів. Найдокладніший опис цього дійства здійснив відомий український етнограф Павло Чубинський, послуговуючись експедиційними матеріалами із Старокостянтинівського повіту Чернігівської губернії [7]. Два різних колодчаних обрядодійства охарактеризував у своїй праці „Звенигородщина. Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діалектологічного” академік Агатангел Кримський [2]. Віра Соколова у студії „Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов” описує як святкували „Волочіння колодки” в Харківській та Херсонській губерніях [6]. А відомий етнограф Олександр Малинка досліджував старовинний обряд „Колодки” у м. Веркіївка Ніжинського повіту Чернігівської губернії [3].

На теренах етнографічної Волині цей обряд розвинувся значно менше. Основним ареалом його побутування є територія Лановецького району Тернопільської області, зокрема села Борсуки та Борщівка. На початку 1934 року в м. Рівне було оголошено конкурс на збирання українських народних пісень у межах тогочасного Волинського воєводства з метою здобуття свіжих музично-етнографічних матеріалів [1]. Того ж року двоє з конкурсантів чи не вперше в історії дослідження обряду на цих теренах здійснили записи мелодій, що супроводжували обряд „Волочіння колодки”. Нині транскрипції мелодій знаходяться в Приватному архіві академіка Філарета Колесси у Львові. Саме

львівському вченому і було доручено оцінити пісні конкурсантів. У фондах кафедри музичного фольклору РДГУ зберігаються декілька випускних студентських робіт на відповідну тему: „Обряд ‘Колодки’ на Лановеччині” (1998) Тетяни Бобик; „Колодка на Лановеччині” (1998) Віктора Стецюка; „Волочіння колодки (за матеріалами з Лановецького району Тернопільської області)” (2006) Сергія Стецюка [4].

На основі вищезазначених джерел, а також зібраних особисто авторкою цих рядків у с. Борщівка Лановецького району Тернопільської області музично-етнографічних матеріалів¹, нижче характеризуватимуться музично-етнографічні особливості обряду „Волочіння колодки” на теренах східної Волині.

Розпочиналося святкування Колодія у понеділок останнього тижня перед Великим постом і закінчувалося у суботу того ж тижня. Основними дійовими особами були жінки та дівчата, які вранці першого дня святкування („народження колодки”) збирались у хаті однієї з господинь. Хтось із жінок непомітно клав на стіл сповите полінце і тоді всі враз викрикували: „Колодка народилася!”. Увечері жінки, деякі з яких були з чоловіками, приносили на Колодку різні гостинці: кислу капусту, огірки, вареники, каші та інші страви. Чоловіки ж брали з собою горілку.

Обов’язковим дійством святкування було чіпляння неодруженим парубкам до ноги колодки, яку ті не мали права зняти аж до наступного дня. Парубки, звичайно, намагалися відкупитись горілкою або ж дарували жінкам хустини, а дівчатам стрічки різного кольору. Після відкупу жінки знімали колодку та парубок мусив (жартома) „посвятити” одну з присутніх дівчат. Такі жартівливі покарання чекали і на дівчат, які відмовили тому чи іншому парубкові. Іноді чіпляли колодку і бездітним чоловікам з подружжя та чоловікам, в яких були нежонаті сини або матері, що мали неодружених доньок. Характерним у Колодці було те, що в святкуванні брали участь усі, незалежно від соціального стану. Чіпляли колодку усім – і поміщикам, і урядовцям, і навіть бездітним попам.

У вівторок справляли колодці хрестини. В цей день вже значно більше заміжніх жінок збиралися до хати, де залишалась на столі покладена в понеділок колодка. Після веселого пригощання розпочиналися веселі співи. В середу відбувалися похрестини, у четвер колодка вмирала, в п’ятницю її ховали. Похорон і оплакування колодки проводить-

¹ 10 березня та 4 серпня 2019 року від народного обрядово-фольклорного колективу „Боршовецькі молодички” було зафіксовано етнографічну інформацію про обряд і пісні, що його супроводжують. Опитувані респонденти: Ярослава Григорівна Дмитрашук, 1961 р. н., та Антоніна Романівна Мащок, 1968 р. н.

Приклад 2

Ой до гаю гаю

$\bullet = 120$

2. По_ра то_бі же_ни_ти_ся по_ра жі_н_ку ма_ти.
По_ра то_бі бу_га_ісь_ку хрес_ти_ни справ_ля_ти.

1. Ой до гаю гаю гаю зеленого гаю
Пора тобі женитися ти старий бугаю
2. Пора тобі женитися пора жінку мати
Пора тобі бугаїску хрестини справляти.
3. Нащо мені женитися нащо тії злидні
Куплю собі кіло сала буду мав на три дні

Приклад 3

Чорна курочка чорна

$\bullet = 108$

1. Чор_на ку_роч_ка чор_на вис_ко_чи_ла на жор_на
Ста_ла со_бі со_ко_та_ти не дасть ко_лод_ча_нам спа_ти

1. Чорна курочка чорна
Вискочила на жорна
Стала собі сокотати
Не дасть колодчанам спати²
2. А вже сонечко встало
Колодчани не спали
Цілу ніч горілку пили
І колодку волочили

² Останні два рядки у цій і в наступних строфах повторюються двічі.

3. Ой колодко колодко
 В тебе губка солодка
 В кого одна в мене дві
 Солоденькі обидві

1. На колодку ішла
 Щоб капуста росла
 Ще й взялася у боки
 Щоб родили буряки

Приклад 4

Ой колодко колодочко мила

♩ = 120

1. Ой ко_ лод_ ко ко_ ло_ доч_ ко ми_ ля

Че_ рез те_ бе фар_ ту_ шок згу_ би_ ля.

Ой згу_ би_ ля фар_ ту_ шок бі_ лень_ кий за 2 р.
 Шо ж то ска_ же вдо_ ма мій ми_ лень_ кий

2. А мій милий нічого не знає
 Кругом хати шапку шукає
 Ой колодко колодочко мила
 Ти біди обом нам наробила

Список використаної літератури

1. Конкурс на волинські народні пісні в 1934/1935 навчальному році: Вибране / ред. Б. Луканюк. Рівне, 2015. IV+20 с. з нот.
2. *Кримський Агатангел*. Звенигородщина. Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діалектологічного: Відтворення з авторського макету 1930 р. Черкаси, 2009. 464 с.
3. *Малинка Александр*. Этнографические мелочи (из местечка Верхневка, Нежинского у., Черниговской губ. // Этнографическое обозрение. Санкт-Петербург. 1898. № 1. С. 160.

4. *Рибак Юрій*. Фольклорні матеріали у фондах кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету // Вісник Львівського університету. Львів, 2017. С. 106–149. Серія філологічна; вип. 66.
5. Словник української мови / упор. Борис Грінченко. Київ, 1907–1909. С. 1097.
6. *Соколова Вера*. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. Москва: Наука, 1979. 284 с.
7. *Чубинский Павел*. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Т. I–VII. Санкт-Петербург, 1872–1878.

Марія Ліпінська,
магістрантка I курсу
кафедри музичної фольклористики
ЛНМА імені М. В. Лисенка
(науковий керівник – Василь Коваль,
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
доцент КМФ)



Гаївки північно-східної смуги Жидачівсько-Рогатинського Опілля: компаративна студія на прикладі сіл Грусятичі та Черче

Гаївки – один із найбільш складних для класифікації жанрів музичного фольклору. Як зазначає професор Богдан Луканюк: „Розмаїття гаївкових пісенних типів витворилося внаслідок їх складних інволюційних перетворень, зумовлених регресивними явищами в практикуванні обряду, особливостями його розпросторювання, а також – історичним переходом від тирадного способу художнього мислення до строфічного” [1, с. 15]. Він запропонував класифікаційну систему, в основі якої лежить велика коліцева форма (ВКФ), що складається з двох зачинів, парної кількості ходів і двох кінцівок; взято до уваги також різні рівні її розпаду. Такий підхід значно полегшує процес класифікації, адже зводить усі типи гаївок всього у три генотипні групи, кожна з яких має, відповідно, по 2 різновиди. Варто зазначити, що ця система може застосовуватися лише для наспівів більш давнього походження, в яких присутні риси розпаду ВКФ.

У досліджуваних населених пунктах (села Грусятичі та Черче), що розташовані по різні боки адміністративного кордону між Жидачівським районом Львівської області та Рогатинським районом Івано-Франківської області загалом зафіксовано 28 гаївок, з яких 20 записані у селі Черче і лише 8 – у Грусятичах. Вони становлять дві генотипні групи (першу і третю).

Перша група представлена 4 мелотипами у селі Грусятичі і 5 у Черче. Вони різняться рівнями розпаду ВКФ та іншими типологічними рисами.

У Грусятичах найповнішою формою є мала кільцева форма (МКФ) із міжстрофовим повтором замість ходу, як це властиво для чотирирядкової строфічної гаївка „У вишневому садку” із такими типологічними ознаками (^sVАБСБ; ^tМАВГВ; ^tV₂;3;7). Вона вирізняється укороченням у третьому рядку (міжстрофовому повторі) двох перших складот: ^mR||:1111|112:|112||1111|112|| ← ^mR||:2222:|[22]22|2222|| *^tV₄

Лише ходи та кінцівки (<...> – хх – кк) присутні у композиції чотирирядкової строфічної гаївки мажорного нахилу „Ой бриніли ключі з ночі” із наступними типологічними ознаками ^sVаб;вг;дд;дд, ^tМААВВ'. Ритмічна форма ^tV₄₄;3₂ є похідною: ^mR||:1111|1111:|:211|112:| ← *^mR||:2222:|:2222:|*^tV₄

Композиційна структура <...з> – <...> – <...к> лежить в основі дворядкової гаївки „Браття сестри гуртом станьмо” (^sVаб;вг, ^tМАВ). Ритмічна структура ^tV₄₄;5₄ утворена від базифікованої *^tV₄₄ шляхом роздроблення другої часівки у третій силабічній групі: ^mR 2222|2222||21122|2222|| ← *^mR||:2222|2222:|.

Лише з кінцівок (<...> – <...> – кк) складається дворядкова строфічна ігрова гаївка „Мишка йа в поле” (*^sVаб;вг, ^tМАА'). Ритмічна структура кожної з чотирьох строф змінюється у бік збільшення складів (4 – 6 у силабічній групі), що змушує виконавицю підстосовувати початкову мелодичну формулу під текст шляхом роздроблення другої складототи та додавання до наспіву субкварти, яка разом із початковим тоном наспіву утворює інтервал малої септими: ^mR[11]21122|[1111]21122|| ← *^mR||:2222:|*^tV₄.

Натомість, у селі Черче **перша група** представлена двома різновидами *a* і *b*, які охоплюють 6 народновокальних творів. Малу коліщеву форму (зз – <...х> – <...к>) мають гаївки „Ой чия то гуска”, „На церквице хрест”¹ та „Пливе качур”. Для них характерна наскрізна семантична форма вірша та мелотематична структура ^tМААВГ. Однак вони вирізняються ритмосемантичною формою (*^{ts}V₄₄ – для „Ой чия то гуска”, „На церквице хрест” та *^{ts}V₄ – для „Пливе качур”).

Ходи та кінцівки складають основу тирадної гаївки мажорного нахилу „Ой садила огірочки” (<...> – хххх – кк). Семантична форма вірша наскрізна. Ритмічна ^tV₄₄;3;6 є похідною від *^tV_{4n}; ^mR||:1111|1111|1111|1111:|224|112112|| ← *^mR||:2222:|

Однорядкова строфічна гаївка „Поставлю я кладку” також має лише ходи та кінцівку (<...> – хх – <...к>) та наступні ознаки – ^tМААβγ, ^sVабвв, *^tV₄.

¹ Аналогічну композицію із таким же трактуванням подибуємо у „Гаївках” Б. Луканюка [1, с. 35]

Єдина композиція мінорного нахилу, відома тирадна гаївка „Деся тут була подоляночка”, має в основі два зачини і різну кількість ходів (3 для першої тиради зз – xxx – <...> і 4 для другої зз – xxxx – <...>). Ритмічна структура ${}^1V45_2;6_4$ походить від ${}^*{}^1V44_n$; ${}^mR||:2222|11222:|:111122|111122:| \leftarrow {}^mR||:2222|2222:|:2222|2222:| \leftarrow {}^mR||:4444:|:2222|2222:|$.

Третя група охоплює 14 гаївок, що належать до різновидів *a* і *b*. З них 3 твори зафіксовані у Грусятичах, ще 11 – у Черче. Варто відзначити ідентичність мелотипів третьої групи, записаних у двох селах. Найпоширеніший тип складають вісім гаївок. Сім побутують у Черче: „А ви хлопці встидайтеся”, „Ой на горі жовта глина”, „На великодні свята”, „Сохла кобила, сохла”, „В поле, мишка, в поле”, „Ой Марія – Магдалина” (на одну мелодію з амбітусом чистої квінти), „Ми кривого танцю йдемо”(у двох мелодичних варіантах, причому перший такий же, як і в попередніх шести гаївках). Лише одна гаївка „На Великдень день ясенький” – з Грусятич. Мелотип має наступні ознаки:

- 1) дворядкова строфа із семантичною структурою sVa_b ; *вг*;
- 2) базифікована ритмічна форма ${}^*{}^1V6_2$, яка утворюється шляхом стягнення початково роздроблених перших двох часівок: ${}^mR||:1111|2222:| \leftarrow {}^mR||:222222:|$;
- 3) структура композиції – із двох ходів <...> – xx – <...>;
- 4) мажорний нахил мелічної лінійності та лише два її варіанти;
- 5) ${}^1MAA'$.

Ідентичну мелодію має чотирирядкова строфічна гаївка „Під гаденським мостом” із села Грусятичі. Її вирізняє більша кількість ходів (<...> – xxxx – <...>), що відповідно позначається й на інших ознаках (1MAAAA , ${}^*{}^1V6_4$).

Генетично спорідненою із попередніми є однорядкова гаївка із Черче „Котилися вози” (sVa_b , ${}^*{}^1V66$), що має зачин і хід, мелодично тотожний до вищеописаного типу. Особливістю композиції є виконання однаковими тривалостями і зачину, і ходу, що суперечить класифікаційним ознакам гаївок третьої генотипної групи різновиду *b*. Отже, на основі цього можна виокремити різновид *c*, в якому теоретично всі тривалості зачинів, ходів і кінцівок рівні.

Зачин і кінцівка присутні в композиції поширеної в Черче гаївки „А вже нині третій день” (<...з> – <...> – <...к>), яка має наступні риси – sVa_b ; *вгт*, 1V433_2 , 1MAV .

Лише зачини або кінцівки (зз – <...> – <...> чи <...> – <...> – кк) складають основу дворядкової строфічної гаївки „Вербовая дощечка” із того ж Черче. Семантична і ритмічна структура вірша тотожні до попереднього типу. Натомість, мелотематична структура є повторною – ${}^1MAA'$.

Композиції „Ой розвивайся, смереко” (Черче) та „Вже йа весна воскресла” (Грусятичі) мають однакову структуру, що повинна розглядатися

окремо на текстовому і мелодичному рівнях. Мелодично перша побудова (зачин) виявляє спільні риси із гаївкою „Вербовая дощечка” (${}^s\text{Vabб;вгг,}{}^t\text{V533;433}$ – для „Ой розвивайся смереко” та ${}^t\text{V433}_2$ – для „Вербової дощечки”). Отож, розглянута форма має такі ознаки: ${}^s\text{Vabб;вгг} + \text{ст;су;фф;}$ ${}^t\text{V533;433} + 34_2;33; \text{MAA} + \text{ВВГ};$

${}^m\text{R}||:(2)222|422|224:|+||:112|1111:||211|224|| \leftarrow$
 $*{}^m\text{R}||:444444:|+||:2222:||222222||.$

На мелодичному рівні композиція гаївки є прикладом майже повної ВКФ (зз – хх – <...к), що належить до третьої генотипної групи різновиду *b*. Скелетизована ритмічна структура цієї форми має вигляд ${}^t\text{V6}_2;4_2;6;$ $*{}^m\text{R}||:444444:|:2222:||222222||.$ Вона майже повністю співпадає із третьою генотипною групою, за винятком часівок у кінцівці, які мали б бути рівними зачину. Натомість вони, як видно зі схеми, є вдвічі коротшими.

Окрему групу становлять три строфічні гаївки згодом пізнішого походження: „Вийся, вийся, вийся, вінок” (зафіксована у двох селах), „Ой зацвили фіялочки” та „Ой за гори, за горою” (подибуються лише в Черче), які групуються у два мелотипи.

„Вийся, вийся, вийся, вінок” – дворядкова строфа, в основі якої мажорний тетрахорд. Семантична будова вірша повторна ${}^s\text{Vab;аб,}$ мелотематична – ${}^t\text{MAA}'$, ритмічна – ${}^t\text{V44}_2$

„Ой зацвили фіялочки” та „Ой за гори, за горою” співані на одну мелодію являють собою дворядкові строфи із наскрізною семантичною будовою вірша ${}^s\text{Vabв;где}$ та мелотематичною ${}^t\text{MAA}'$. Ритмічна структура ${}^t\text{V44}_2$ після стягнення попередньо роздроблених складонот та подовження усічених в кадансах тривалостей набуває вигляду $*{}^t\text{V43}_2;$ ${}^m\text{R}||:1111|1111|224:|| \leftarrow *{}^m\text{R}||:2222|224:||.$

Отже, спільність поширення генотипних груп, схожість, а інколи й ідентичність мелодій при різному тексті, абсолютна перевага мажорного нахилу, невеликий амбітус наспівів (у межах великої сексти), ба навіть однакові строфічні гаївки, які не вкладаються у класифікацію Б. Луканюка доводять, що села Грусятичі та Черче, незважаючи на наявність адміністративного кордону не тільки між Жидачівським та Рогатинським районами, а й між областями – Львівською та Івано-Франківською, входять до єдиного музичного діалекту.

Список використаної літератури

1. *Возняк Оксана, Луканюк Богдан.* Гаївки: спроба генотипної систематизації (на архівних матеріалах Кабінету народної творчості Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка). Львів, 2015. 154 с.

Катерина Сенюк,
студентка III курсу
теоретичного відділу
Вінницького коледжу культури і мистецтв
імені М. Д. Леонтовича
(науковий керівник – Ірина Журавкова,
викладач-методист)



Весільні обрядові наспіви села Стіна Томашпільського району Хмельницької області

„Стіна... Таємниче, магнетичне, наповнене живим подихом історії село... Нема такої місцини, звідки село проглядається сповна. Щоб зрозуміти його сутність, треба пройти багатьма звивистими дорогами, стрімкими стежками, мурованими перелазами,... побувати на Замковій Горі... пройтись Шпилем...” [3, с. 3]. Щоб збагнути його характер треба вслухатися в легенди та давні пісні працюючих, щирих та добрих селян. Берегинею пісенного скарбу села є народний аматорський фольклорно-етнографічний ансамбль „Русава”. В репертуарі славетного колективу: колядки, щедрівки, веснянки, купальські (календарно-обрядові), весільні, пісні про кохання та родинний побут, жартівливі, соціально побутові та балади тощо.

Мета пропонованої роботи – аналіз весільних наспівів с. Стіна Томашпільського р-ну Вінницької обл.: визначення тематики та відповідності до обрядів, визначення ладової структури та мелодики наспівів, їх класифікація (ладкання та „журні”) [1, с. 115]. Матеріалом для вивчення стали 14 весільних пісень, які записав та упорядкував Кузьма Смаль у збірці „Співає Русава”, а також статті С. Творун та Т. Гарбулінської [3].

Весільні події у с. Стіна розвивались наступним чином. З вівторка по четвер відбувалося випікання калачів для дружок, дружбів та нашонок, весільних голубів для молодих; у п'ятницю – похід за барвінком для молоді, запросини на весілля; у суботу – прихід гостей, вінкоплетення, дівич-вечір, прощання з батьками, святковий стіл та вручення подарунків молодят, розплітання коси; у неділю – шлюб, вінчання, „поїзд” до молодого; у понеділок – обід родини у молоді, „перепій”, „циганщина”. Отже, весілля у с. Стіна починається у вівторок, у вівторок і закінчується. Подібну послідовність обрядів спостерігаємо у традиційному весіллі майже всієї України. „А п'ятниця – починальни-

ця, а субота – коровайниця, а неділя – вінчальниця, а в понеділок напиватися, а в вівторок похмелятися, а в середу їсти-пити, а в четвер порядок чинити, а в п'ятницю по обіді та й додому поїду” [1, с. 110].

У процесі аналізу виявлено тематичні мотиви, які об'єднують декілька пісень: прощання з батьками („Червоная калина”, „Плавай, плавай шуко-рибко”, „Ой звили-с з бо ми”), розплітання коси („Ой дайте нам, дайте”, „Розплітала мати дочку”, „Ой сосенко, літом, зимою зелена”), дівич-вечір („Місяцю-місяченьку”), молода сирота („Ой великий двір”), вінчання („Надобридень, матіночко”), обід у молоді („Ой за-світи, мати, свічку”), в хаті молодого („Відчиняй, мати, ліску”), жарти, передирки („Ой у стрісі оси”, „Що хтіли, то й зробили”) та лірична необрядова („Посію я жито”). У змісті цих пісень прослідковується складна та різноманітна гама почуттів: сум, туга, жаль, жарти, кепкування, драматизм та світла лірика, які посилюють емоції, створюють особливий настрій та глибоко розкривають зміст обряду.

Обов'язковим компонентом весілля є ладкання та „журні” пісні, що становлять дві групи обрядового співу [1, с. 114]. Ці мелодії між собою відрізняються контрастом інтонаційної, структурною та ладової будови. Стінянські ладканки представляють собою наспів та його ритмічний варіант в тридольному розмірі, наприклад пісні „Місяцю-місяченьку” та „Ой дайте нам, дайте”:

1.

2.

Амбітус – пентахорд з субсекундою – зустрічаємо в усіх ладканнях. Форма пісень – дврядкова цезурована строфа складочислової будови (3+5). Мелодичний контур ладканок: речитативні спадні інтонації, оспівування тонів ладозвукоряду та варіантний розвиток музичних сегментів. Квінтова основа як показник розвиненого рівня музичного мислення та мелодичний контур ладканок типові для Центральної України.

Стінянські „журні” пісні – це особлива лірико-драматична сторінка весілля з неповторними мелодіями кантиленного типу (8 пісень). Більшість з них відповідають мінорному нахилу, амбітус – кварто-квінтовий, розспіви – з примхливою ритмікою та альтерацією (4# та 7# шаблі ладу).

Використовуються такі ладозвукоряди: (1) пентахорд з субсекундою та субквартою – „Плавай, плавай, шуко-рибко” та інші), (2) тетрахорд з субсекундою – „Червоная калина”), (3) ангемітоніка – „Ой звили ж бо ми”:



Отже, можна узагальнити, що конструктивні елементи та особлива манера співу виділяють музичний фольклор с. Стіна з-поміж усіх регіонів України. У місцевих наспівах збережена архаїчна ладова, інтонаційна та метро-ритмічна будова. Немає сумніву, що записані у с. Стіна твори мають велике естетичне та виховне значення для нащадків.

Список використаної літератури

1. Іваницький Анатолій. Українська народна музична творчість. Київ, 1990. 334 с.
2. Іваницький Анатолій. Українська музична фольклористика. Київ. 1997. 391 с.
3. Одвічна Русава. Вінниця, 2003. 224 с.
4. Пісні Явдохи Зуїхи. Київ, 1965. 809 с.



Євгенія Кромпотич,
студентка IV курсу
спеціалізації „Теорія музики”
Комунального вищого навчального закладу
„Ужгородський музичний коледж
імені Д. Є.Задора”
(науковий керівник – Віра Мадяр-Новак,
викладач-методист)

Типологія весільної обрядової музики гуцулів Закарпаття: до постановки питання (на матеріалах фольклористичних експедицій у села Верхньотисянської долини)

Пропонована тема продовжує розпочате нами вивчення весільних народних традицій Закарпатської Гуцульщини. Попередньо було розглянуто специфіку весільного сценарію та низку важливих етнографічних особливостей, що дозволило перейти безпосередньо вже до аналізу музичних явищ у межах обряду.

Джерельною базою дослідження послужили польові матеріали власних експедицій 2018 та 2019 років у населені пункти Верхньотисянської долини Рахівського району Закарпатської області, а саме: Чорна Тиса, Ясіня та Стебний. Було долучено музично-етнографічні транскрипції

Володимира Гошовського зі збірника „Українські пісні Закарпаття” та матеріали з нотоархіву студентів Ужгородського музичного коледжу імені Д.С.Задора. Теоретичною основою дослідження стали праці Філарета Колесси, Володимира Гошовського та сучасних дослідників музичного фольклору.

Регіонально колоритна весільна музика гуцулів вирізняється розмаїттю народновокальних жанрів: весільні „співані” коломийки, приспівки до гуцульських танців (у більшості випадків з коломийковою структурою), жартівливі короткі куплети з козацьким ритмом (адресовані учасникам обрядового дійства), так звані пісні-„вівати” та багато інших. Однак серед цієї музичної мозаїки особливе місце посідає найрахаїчніший жанр весілля – ладкання, які слугують головним „індикатором” наявності народних традицій, належать до одного із найважливіших музичних компонентів обряду та незмінно супроводжують багатоденне обрядове дійство від його початку і до завершення. За історичною цінністю вони належать до національних реліквій, а як музична пам’ятка не поступаються древнім розписам, іконам або руїнам городищ чи замків.

У народній традиції ладкання вважається жанром народних професіоналок – весільних свашок (обов’язково заміжніх жінок). Адже виконання передбачає бездоганне знання сценарію обряду (у відповідності до місцевих традицій), наявність поетичного дару, неабияких здібностей до імпровізацій, а також володіння особливою складною манерою співу, що включає розвинену мікромелізматику, мікроальтерацію та багату палітру обертонів (природне прагнення людини до краси вилилося у красі самого звуку).

В загальній драматургії ладкання виконували функцію своєрідної лейттеми (або музичного рефрену) весілля і виділялися переважно розспіваним речитативом. Як зазначав В. Гошовський, за їхньої допомоги провадився музичний сценарій обряду, коментувалися хід подій та символіка весільних ритуалів.

В Україні цей жанр вперше було описано Філаретом Колесою (на закарпатському фольклорному матеріалі). Характеристику ладкань він подав у статті „Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті”. Дослідження ладкань продовжив Володимир Гошовський. У його збірник „Українські пісні Закарпаття” увійшли нотні зразки ладкань Гуцульщини та їх аналіз. У подальшому найзначніші здобутки щодо вивчення даного жанру пов’язалися з науковою діяльністю представників львівської фольклорної школи – Ю. Сливинського, Б. Луканюка, В. Коваля, Л. Добрянської, Ю. Рибака, а також київської дослідниці І. Клименко.

Отож, перша розробка типології закарпатських ладкань належала Ф. Колесі, гуцульських ладкань з території Закарпаття – В. Гошовському. Ознайомлення з їх доробком і стало методологічною базою дослідження та дозволило продовжити розпочату ними справу.

У статті „Старинні мелодії...” Ф. Колеса констатував наявність на Закарпатті двох основних типів: 3-рядкового семискладника (з текстовою будовою ААВ і мелодичною схемою АВА) та 4-рядкового семискладника (з будовою тексту – ААВВ та мелодії – АВВА), а також припустив можливість існування ладкань тирадного типу (з розширенням середньої частини від 3-х до 8 рядків), зазначаючи при цьому, що 3-го „взірця” на Закарпатті ще не зафіксовано.

У передмові до збірника „Українські пісні Закарпаття” В. Гошовський спроектував цю типологію на ладкання Гуцульщини і зробив висновок, що 3-рядковий семискладник (ЛЗ-1¹) і тирадний тип ладкань, описаний Ф. Колесою, в цьому регіоні відсутні, а от 4-рядковий семискладник (ЛЗ-2), зафіксований В. Гошовським у Рахові, в гуцульській традиції зустрічається. Окрім того вчений з’ясував, що 4-рядкові ладкання виявили розгалуження, утворивши 4-рядковий одинадцятискладник зі структурою $(4+4+3)^4$ (ЛЗ-2а). Цей тип ладкань В. Гошовський відкрив вперше і назвав „гуцульським” через локальність поширення на зазначеній території. Окрім структури „гуцульський” тип ладкань контрастує і ладовими особливостями: якщо семискладник звучить в іонійському ладі, то одинадцятискладник – у дорійському. Також вчений звернув увагу на наявність і відсутність весільних заспівів (передладкань), що допомогло виявити ще один фактор урізноманітнення жанру. Головний висновок полягав у виявленні тяжіння до ладкань 4-рядкової структури.

Цікаво, що у гуцулів число „4” зустрічається не лише у строфічній будові ладкань. Згадаймо, що гуцульські колядки мають 4-складовий рефрен (що теж окреслюється цифрою „4”). У цьому контексті напрошуються паралелі з гуцульською вишивкою в якій переважають орнаменти у вигляді чотирикутного ромбу. Можливо, любов до таких геометричних фігур на підсвідомому рівні й вплинула на формотворчі музичні процеси.

За етнографічною класифікацією професора Ужгородського національного університету Михайла Тиводара гуцули Закарпатської області поділяються на три субдіалекти: рахівських, богданських і ясінянських. Якщо розглянути зафіксовані В. Гошовським зразки ладкань з позиції цієї класифікації, то з’ясується, що вони представили традиції рахівських і богданських гуцулів (у рахівських – 7-складник, у богданських – 11-складник).

¹ ЛЗ – це ладкання із заспівом, Лб/з – ладкання без заспіву.

Наші ж експедиційні матеріали стосувалися виключно традицій ясінянських гуцулів. На зламі 2018–2019 років у Стебному, Ясіня та Чорній Тисі (майже найсхідніших населених пунктів Закарпатської області) виявлено переважання 4-рядкових одинадцятискладників зі структурою $(4+4+3)^4$ (у двох варіантах: з передладканням та без нього). 4-рядкові семискладники з'являються тут лише як епізодичний додаток до основного типу. Часом натяком на семискладову строфу слугує лише один її рядок А це означає, що семискладник у „чистому” вигляді для ясінянських гуцулів не характерний.

Звідси випливає висновок, що ладкання ясінянських, богданських і рахівських гуцулів виявляють локальні градації. Ясінянські ладкання є ближчими до богданських одинадцятискладових, адже ці дві території географічно межують між собою. А от рахівські семискладові ладкання дещо контрастують до ясінянських.

Відповідно, ладкання ясінянських, богданських і рахівських гуцулів виявляють певні локальні відмінності. Ясінянські наспіви ближчі до богданських одинадцятискладових, адже ці дві території географічно межують між собою. А от рахівські семискладові ладкання дещо контрастують до ясінянських.

Щодо передладкань, то на Гуцульщині зберігається типовий для усього Закарпаття заспів про вічнозелений барвінок з традиційною структурою $(5+5)$. У випадку відсутності передладканки її функцію виконує строфа „Ой зацвѣли фіалочки, зацвѣли, та всія гори долиночки покрьили”. Текст про фіалочки, як і структура $(4+4+3)$, у гуцульській весільній обряд, вірогідно, прийшов із весняної обрядовості, а разом з тим виявився близьким до найулюбленішого жанру цих територій – коломийки зі структурою $(4+4+6)$.

На даному етапі здійснена лише спроба „привідкрити завісу” надзвичайно складного, на мій погляд, питання типології ладкань закарпатської Гуцульщини. Поза увагою залишилися питання характеристики мелодичної і ритмічної сторони ладкань, які загалом збігаються з аналізом В. Гошовського. Насамперед нас цікавила структура вірша. Висновки, здійснені стосовно ясінянських гуцулів, є наразі попередніми. Поки складно однозначно стверджувати, що відзначена нами особливість є локально своєрідною. Не виключно, що вона могла стати наслідком згасання традицій, адже незважаючи на те, що Гуцульщину образно називають музично-етнографічним „заповідником” України, віднаходити ладкання стає дедалі складніше. В останні десятиріччя народна культура і цього регіону зазнала нівелювання: зникли з побуту окремі звичаї, подекуди змодернізувався склад музики, почала занепадати традиція виготовлення інструментів тощо.

Безперечно, що для остаточних висновків необхідно провести додатковий порівняльний аналіз з експедиційними матеріалами попередніх десятиліть. Якщо виявиться, що ми зафіксували процес згасання традицій, то здійснені у перших десятиліттях ХХІ століття фонозаписи дадуть інформацію для з'ясування певних закономірностей цього процесу. Якщо ж підтвердиться висновок про локальність субдіалекту, то ми вважатимемо, що відкрили нові музичні явища на рівні мелогеографії.

Однак у будь-якому випадку, допоки живі носії мистецтва усної культури, ми повинні встигнути якомога більше зафіксувати у вигляді аудіо- і відеозаписів, і за допомогою типології жанрів з'ясувати багато цікавих фактів з історичного музичного минулого нашого народу.

ДОДАТОК

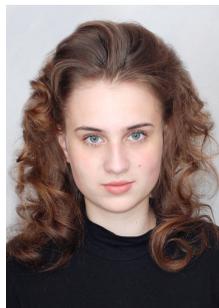
Основні типи ладкань Закарпатської Гуцульщини

1. Два варіанти (з передладканням „Лежить нам бервін, бервінковий він” та без нього) „гуцульського” типу ладкань – 4-рядкового одинадцятискладника зі структурою $(4+4+3)^4$, текстовою будовою ААВВ та мелодичною – АВАВ.
2. Два варіанти (з передладканням та без нього) 4-рядкового семискладника зі структурою 7^4 текстовою і мелодичною будовою ААВВ.
3. 4-рядковий одинадцятискладник з тенденцією до тирадності, як в тексті – ААВС, так і в музиці – А–В–С/В–С/А.
4. Комбіновані ладкання, побудовані на чергуванні одинадцятискладових строф з семискладовими.

Список використаної літератури

1. *Гошовський Володимир*. Українські пісні Закарпаття. Львів, 2003. 447 с.
2. *Колесса Філарет*. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті // Антологія наукової думки про народну музику Закарпаття. Том 1: Перші дослідники музичного фольклору Закарпаття: Філарет Колесса, Бела Барток, Михайло Рощахівський / упорядник, перекладач, автор і виконавець проекту В. Мадяр-Новак. Мукачево, 2019. С. 60–93.
3. *Кромпотич Євгенія*. Матеріали польових досліджень, зібрані у селах Стебний, Чорна Тиса, селищі Ясіня Рахівського району Закарпатської області, зошит № 1 (11 жовтня – 15 жовтня 2018 р.); зошит № 2 (12 жовтня – 15 жовтня 2019 р.). На правах рукопису.
4. *Тиводар Михайло*. Етнографія Закарпаття: Історико-етнографічний нарис. Ужгород, 2010, 292 с.

*Катерина Кундуш,
студентка III курсу
кафедри теорії музики
ЛНМА імені М. В. Лисенка
(науковий керівник – Юрій Рибак,
кандидат мистецтвознавства,
завідувач ПНДЛМЕ,
доцент КМФ)*



Музично-етнографічні особливості весільного обряду села Острів Дубенського району Рівненської області

Українське село – самодостатня територіально-етнографічна одиниця, де ще нерідко й досі зберігаються унікальні пласти автентичної культури в її матеріальному та духовному вираженні. Саме тому вивчення народних звичаїв, обрядів і приуроченого пісенного репертуару на рівні кожного села, а потім більших територіальних та історико-етнографічних утворень служить запорукою проведення повноцінних етнологічних наукових студій, покликаних визначити особливості культурогенези нашого народу та його своєрідні етнічні ознаки.

Одним із колоритних, але, на жаль, зовсім мало вивчених етнографічних осередків у межах західноукраїнського регіону постає територія Середньої Волині. Саме тут знаходиться село Острів Дубенського району Рівненської області, де впродовж останнього часу авторка цих рядків провела кілька фольклористичних експедицій і зафіксувала чимало фольклорних пісень та супровідну етнографічну інформацію. Найбільше матеріалу було записано 2019 року від корінної мешканки села Ніни Прокопівни Бідюк, 1932 р. н. Усього ця талановита жінка виконала понад 200 пісень різних жанрів, з-поміж яких найбільшу кількість представляли весільні. Саме цей обряд у його локальних етнографічних і мелотипологічних особливостях характеризуватиметься у пропонованій публікації.

Весільний обряд села Острів складається з трьох традиційних етапів: початкового – передвесільного, основного – власне весільного, та завершального – післявесільного. Все дійство починалося зі сватання, де молода давала свою згоду на одруження, відбувалося знайомство з родиною та різні інші весільні домовленості. До передвесільних дійств належать також запросини на весілля, плетення вінків і випікання короваю.

Найповніше у досліджуваному селі зберігся коровайний обряд, який існує й до нашого часу. Він уміщував чимало приурочених наспівів, що супроводжували такі основні етапи: благословення на замішування коро-

ваю, сам процес замішування, вироблення ритуального хліба та його випікання. До початку ритуалу зазвичай залучали дитину (хлопчика при випіканні короваю у домі нареченої, дівчинку – у нареченого), яка повинна була першою розчинити тісто, після чого до роботи приступали самі коровайниці. Для замішування тіста у селі існували спеціально витесані дерев'яні ночви, які застосовувалися лише для даного обряду. Окрім традиційного весільного хліба випікали також шишки, які наприкінці весілля роздавали гостям, підносячи на лопаті.

Другий етап весілля починався збиранням молодих до шлюбу. Після викупу дівчини та отримання благословення від батьків, молоді їхали до вінчання. Дорогою додому траплялася перейма – досить поширений елемент весільного обряду у селі Острів. По дорозі наречених часто переймали з квітами та житом. Вважалося, чим більше перейми, тим кращим життя буде в молодих. Кілька житніх снопів з перейми розкладали по кутках дому, де проходило весілля, решту викидали на дах ганку.

Перша частина весілля проходила в будинку нареченої. Цей етап чимось особливим у селі Острів не відзначався. По його завершенні наречену зі скринєю приданого випроводжали до дому її чоловіка, де починалася перезва. Саме тут відбувалося зняття фати-вельона. Згодом нареченій пов'язували хустку та зазвичай вона перевдягалася у буденний одяг, в якому була вже до кінця весілля.

Післявесільний етап обряду був найкоротшим. Як правило, він включав лише т. зв. „борщ”, що знаменував завершальне частування у колі найближчої рідні, сусідів, а головне – тих, хто готував й обслуговував весілля, з-поміж яких найважливішими були кухарки. Процес частування і усієї забави також супроводжувався весільними піснями та приспівками. У деяких випадках гості в цей день переодягалися і влаштовували невелике театралізоване дійство. Завершенням весілля можна вважати маленьку гостину у домі молодого, що відбувалася у найближчу після основного дійства неділю.

Щодо типології весільних наспівів, властивих для села Острів, з репертуару Ніни Біднюк вдалося встановити таку загальну картину. При цьому використано методичну розробку Богдана Луканюка та Ліна Добрянської „Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся і західної Волині”. Загалом у загальній масі весільних творів із численними поетичними текстами встановлено існування лише 4 основних мелотипів, не беручи до уваги різноманітні танцювальні приспівки, які не виявляють функціонального приурочення до весільного обряду.

Найпоширеніші ритуальні весільні наспіви с. Острів містять 6-складову музично-ритмічну структуру двійкового типу організації. Ці ладканкові твори відповідають великій кільцевій формі, де крайнім роз-

ширеним частинам контрастує стиснена середня¹: 222244||:222222:| 222244. Як було встановлено, до кожного з таких наспівів існувала міні-прелюдія або т. зв. у наукових колах „передладканка”, яку виконавці не завжди з охотою згадували та відтворювали. Текст відповідає „числівникової” категорії: „Першая квітонька – молодий (Іванко); <...> Другая квітонька – молода (Олюня)”, а за мелотипологічними ознаками в основі ритмічних схем лежать пірихічні 4-складники, що розширюються до 6-складників (*приклад 1*). Популярність цієї тирадної композиції позначилась на виникненні численних мелодично і ритмічно варійованих відповідників, з-поміж яких окремо слід відзначити структури, де з’являються серединні 4-складові вставки (*приклад 2*).

Наступна форма генетично пов’язана з попередньою, лише вона вже відповідає строфічній 4-рядковій композиції з першою стисненою і другою розширеною фразами: 222222||222244:| (*приклад 3*). Мелодична лінія у цих творах насичена хроматизмами, а в ладовій структурі, як це властиво для такого мелотипу, перший рядок завершується кадансом на 7 натуральному щаблі.

Третю форму представляє лише один зразок (*приклад 4*). Це трирядкова композиція, що генетично походить із тирадного мелотипу 6-складової структури, але вже трійкового (ямбічного) типу ритмоорганізації: 1111233||1111212||1111233|.

Нарешті, останній мелотип досить поширений у с. Острів, як і загалом на теренах етнографічної Волині. Це тирадна 8-складова форма із модельованою структурою *53_n – 22224|224:| (*приклад 5*). Тут у кількарядово проведених реченнях серединний каданс припадає на доміную, однак завершення обов’язково відбувається на тонічному устої.

Очевидно, що цим коротким оглядом етнографічних і музично-типологічних властивостей острівського весілля не вичерпується характеристика надзвичайно багатой та колоритної місцевої картини. Однак хочеться сподіватися, що в подальшому викладена вище інформація прислужиться наступникам, а, можливо, й стане поштовхом для ґрунтовніших студій місцевого весілля та інших обрядів. Адже Волинський край, попри його безперечно важливу роль в історії та формуванні культури щонайменше західноукраїнських земель, зовсім недостатньо вивчений на відповідних рівнях. У найближчі роки цю прогалину ще можна компенсувати, якщо приділити належну увагу в музично-етнографічних і культурологічних студіях якомога більшої кількості сіл цього регіону.

¹ Ритмічну форму відображено цифровим способом, де „1” дорівнює найменшій тривалості (тут – восьмій), а більші від неї тривалості за принципом кратності позначені відповідними цифрами „2” (четверта) і „4” (половинна).

Нотні приклади

Приклад 1

Першая квітонька

Музыкальная партитура для вокала. Темп 84 уд./мин. Ключевая подпись: один октавы ниже соль. Метр: 4/4. Текст песни:

Пер_ша_я кві_тонь_ка мо_ло_дий хлоп_чи_на
Да льо_нець при до_ли_ні Да льо_нець при до_ли_ні
Да при_щи_ро_кій ни_ві Да віт_рещ_по_ві_ва_є
Да льо_нець ви_ля_га_є Йа хлоп_чи_но_ва
ся ро_ди_нонь_ка Як ма_чок про_цві_та_є

Var.
1)
2)

Приклад 2

Не будете шлюбу брати

Музыкальная партитура для вокала. Темп 108 уд./мин. Ключевая подпись: один октавы ниже соль. Метр: 8/8. Текст песни:

Не бу_де_те шлю_бу бра_ти Не бу_де_те шлю_бу бра_ти
Бо лю_би_ли дов_го спа_ти А дів_чи_на ра_но вста_ла
Та й хлоп_чи_ни до_жи_да_л...

Приклад 3

Місяць з неба вибивається

Musical score for 'Місяць з неба вибивається'. The score is in G major, 6/8 time, and consists of two systems. The first system has a tempo marking of quarter note = 72. The lyrics are: Мі сяць з не ба ви би ва єть ся Зяť од те щі ви бі ра єть ся. The second system continues the melody and lyrics: Мі сяць з хма ри ви би ва єть ся Зяť од те щі ви бі ра єть сь...

Приклад 4

Коровайнички пишні

Musical score for 'Коровайнички пишні'. The score is in G major, 12/8 time, and consists of three systems. The first system has a tempo marking of quarter note = 132. The lyrics are: 1. Ко ро вай нич ки пиш ні Ко ро вай нич ки пиш ні. The second system continues: 2. Чи спі ва ти не вмі є те. The third system continues: Чи спі ва ти не вмі є те Чи по ча ти не смі є...

Приклад 5

Котилося яблучко

Musical score for 'Котилося яблучко'. The score is in G major, 6/8 time, and consists of four systems. The first system has a tempo marking of quarter note = 108. The lyrics are: Ко ти ло ся яб луч ко з го ри на низ. The second system continues: Кла ня єть ся дів чи на ба тень ку до ніг. The third system continues: Йа в ба тень ка ні жень ка бі лень ка. The fourth system continues: Ой щоб бу ла щас ли ва я ой до лень ка.

Список використаної літератури

1. *Давидюк Віктор*. Волинське весілля // Фольклористичні зошити. Луцьк, 2005. Вип. 8. С. 3–20.
2. *Іваницький Анатолій*. Музика українського весілля // Весільні пісні: у 2 кн. / упоряд. М. Шубравська; нот. матеріал упорядкував А. Іваницький. Київ, 1982. С. 54–69.
3. *Луканюк Богдан*. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся / упоряд. Віктор Ковальчук. Рівне, 2004. Вип. 5. С. 95–108. [Підбір нотних прикладів Ліни Добрянської та Юрія Рибака].
4. *Марчук Зоряна*. Українське весілля: генеалогія обряду. Рівне, 2004. 84 с.



Наталія Мотрук,
*магістрантка II курсу
кафедри музичної фольклористики
ЛНМА імені М. В. Лисенка
(науковий керівник – Василь Коваль,
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
доцент КМФ)*

Сучасна весільна обрядова традиція на Коломийському Попрутті: мелотипологічні та порівняльні студії

Весільна обрядовість – один із найкраще збережених компонентів традиційної культури на Покутті. Загалом весілля – це складне дійство, яке є багатожанровим видом художньої творчості та включає в себе пісенну, інструментальну, театральну, танцювальну й усну складові.

Вивчення весільної обрядової традиції різних регіонів для науковців є актуальним і сьогодні, оскільки на етномузичній мапі України все ще існує чимало „білих плям”, де, проте, досить широко представлений цей жанр. Часткове заповнення таких прогалів і пропонується у дослідженні.

Об’єктом розвідки є весільні наспіви чотирьох сіл Коломийського району, розташованих по обидва боки річки Прут (лівобережжя – Шепарівці, Воскресінці; правобережжя – Княждвір, Сопів). Етнографічно Попруття належить до південної частини Покуття [3], біля пограниччя з Гуцульщиною.

Усі експедиції були проведені у 2014–2019 роках і дають розуміння сучасного стану збереження та функціонування весільного обряду на обраній місцевості.

Судячи з розповідей інформантів, весілля в цьому регіоні переважно тривало три дні. Пролог весілля – перший вечір (відбувався у суботу або четвер), включав обряди шиття вінків, квітчання деревця та запросини гостей. Саме весілля відбувалося в суботу чи неділю, або впродовж обидвох днів. Його основні етапи: розплітання коси молодої, одягання наречених, проща, викуп молодої молодим, вінчання, весільна гостина, почесне і перепій, покривання молодої хусткою, проводи молодої з посагом до дому молодого.

Серед обстежених сіл до сьогодні найкраще представлений весільний обряд у Воскресінцях та Княждворі, де ще він досі активно побутує. У Воскресінцях вдалося здійснити сеанс безпосередньо під час обряду, решта записів проводилися в хатніх умовах, поза обрядовою дією. Загалом в чотирьох селах вдалося записати 70 весільних наспівів.

Весільний жанровий цикл на досліджуваному терені репрезентують ладканки, пісні та приспівки. Методологічною основою роботи при аналізі весільних народнопісенних зразків обрано мелотипологічні розробки львівського етномузиколога Богдана Луканюка [4].

Найпоширеніший тип (20 зразків) – тирадна ямбічна 6-складова ладканка з *^fV_{6_n} (J2T).

Такий запис структури є результатом моделювання; у всіх вказаних селах ця ладканка побутує у вигляді похідного семискладника, що утворився шляхом дроблення другої складоноти: ^mR 1111233 ||:1111212:||1111233|| ← 121233||:121212:||121233||. Композиційно ладканки такого типу укладаються в колісцеву форму, що складається з трьох мелоритмічних блоків [1, с. 31] – зачину (З), серединної частини „ходу” (Х, переважно 3–4 рядки-повторення ритмічної моделі) та кінцівки (К). Зафіксовано два різновиди цього типу. У Княждворі та Шепарівцях всі ладканки мають мажорний ладовий нахил та амбітус кварта з нижньою субквартою. Семантична структура вірша (далі ^sV) ААВВГ... – з двічі повтореним першим рядком словесного тексту. Мелотематична форма (далі ^tМ) Аβ_nА. Щодо композиції, то в цьому варіанті ВКФ має укорочені зачин та кінцівку з<...> – хх_(n) – к<...>.

Другий різновид побутує у Сопові та Воскресінцях. Композиційно дещо відрізняється повторенням кінцівки у ВКФ з<...> – хх – кк; ^sV ААВВГГ; ^tМ Аβ_nАГ; ^mR 1111233||:1111212:||:1111233:||. Відмінним є і ладовий нахил, адже ладканки тут співають у мінорі з високим шостим шаблоном, лише другу частинку кінцівки – у мажорі. Амбітус – секста.

Другий тип ладкання, який зафіксовано у всіх досліджуваних селах, окрім Воскресінців, має форму 1V557_2 , що походить від триколіної 14-складової ладканки $*{}^1V446_2$ (Л6С). Видозміни відбуваються шляхом дроблення другої складової кожного коліна: ${}^mR\ 11112|11112|111233:|| \leftarrow ||:1212|1212|121233:||$. Ці зразки народновокальної творчості мають ямбічну організацію ритму, є строфічними дворядковими. Всі записані наспіви мають мажорний ладовий нахил і діапазон кварта-квінти з нижньою субквартою. Цей тип побутує у двох варіантах: з повторною семантичною будовою вірша sVAA та наскрізною sVAB . Мелічна форма – 1MAV .

Третій, менш вживаний *тип ладкання* (Л3С), найчастіше побутує у вторинній формі 1V443_2 , (у Воскресінцях зафіксовано зразок з 1V444_2), що утворена в результаті трансформації первинного двоколінного семискладника $*{}^1V43_2$:

${}^mR\ 1111|1124|123:||\ {}^1V443_2 \leftarrow ||:2424|246:||\ *{}^1V43_2$

${}^mR\ 1111|1124|1124:||\ {}^1V444_2$

Модифікація початкової ритмічної структури відбувається шляхом дроблення базових складових та вкорочення тривалостей останньої силабічної групи (у похідній моделі тривалості коротші). У Шепарівцях та Княждворі ладканку співають у мажорі, у Воскресінцях – у мінорі, в Сопові подібних зразків не зафіксовано.

Всі перелічені ладканкові типи часто містять перед основною формою зачини-вступи, які прийнято називати передладканками [2]. Їх словесний текст у всіх досліджуваних селах – „Ой лежіт (ой жили) берви, бервінковіє”, „Лижели берви бервінковіє” з 1V55 та ритмосхемою наспіву ${}^mR\ 11112|11112||$.

Весільні пісні представлені двома мелотипами. До *першого типу* належить пісня з с. Воскресінці „Ой у лузі на галузі”. Вона є прикладом складеної форми, яка утворена шляхом сполучення різних варіантів колісцевих форм та строфічної форми. Перша частина 1V4433_4 – ВКФ з вилученим зачином та усиченою кінцівкою ($\langle\dots\rangle - xx - \langle\dots\rangle k$). Друга частина – МКФ з ${}^1V66;436$. Третя частина 1V66_2 – строфічна форма. Заклучна частина ${}^1V55;4455$ – ВКФ:

${}^1V4433_4 + 66436 + 66_2 + 55;4455$

$\langle\dots\rangle - xx - \langle\dots\rangle k + МКФ + СФ + ВКФ$

Мелодично пісня схожа з гаївкою „Ой на горі жито-жито”, яка побутує в цьому селі (перша частина є тотожною). Цікаво, що і спосіб виконання, а саме поєднання з коловим танцем теж зближує весільну пісню з гаївковою грою. Обрядова роль цього типу – супровід танців із вшитим вінком та одягненим деревцем.

Другий пісенний тип зафіксовано в с. Княздівр („Товаришко моя”). Будова вірша – ¹V 66₃, що генетично походить від ямбічної 4-складонотної структури: ^mR||221111|221111||:221111|221142:|| ← ||:2424:|| *^rV44₃

Композиційно, цей тип пісні є рудиментом ВКФ без зачину (<...> – хх – кк), де перший мелорядок (хід) – усічення від похідної форми, яке відбувається шляхом відкидання останньої довгої складоноти та дроблення другої та третьої: ^mR||221111|221111|| ← ||:221¹11¹(4):|| ← ||:22224:|| ← ||:22²224:|| ← ||:2424:||

Другий-третій мелорядки – кінцівка, де перший 6-складник ритмічно тотожний частинці-„ходу”, а другий 6-складник утворений шляхом розщеплення 2-3-ї складонот генетичної структури та підміни ямбу на хорей у кадансах: ^mR||:221111|221142:|| ← ||:2424:||

Найбільша частка в загальній кількості записаних зразків належить *весільним приспівкам* з коломийковою структурою: ¹V446;4466, ^sVабв;гдее. На досліджуваному терені для цього типу є характерним повторення третього коліна другого рядка і тяжіння до ямбізації ритмічного малюнку: ^mR||1111| 1111|111122|| 1111| 1111|111122|111122|| ^tМаβγ;αβγγ’.

У всіх селах подібні твори мають мінорний ладовий нахил, лише у Шепарівцях співають у мажорі. Цікаво, що часто перед творами цього типу виконують передладканку, надаючи наспівам рапсодичного забарвлення – поєднання повільної та швидкої частин.

На досліджуваній території також побутують весільні *тонічні приспівки*, що складають третю жанрову групу весільних наспівів. Їх можемо розділити на 2 групи. *Першу групу* складають твори, що поєднують тільки шумково-чабарашкові (^mR 1111) та козачкові ритми (^mR 112). *Другу групу* репрезентують приспівки, в яких ритмічні малюнки, згадані в першій групі, лучаться ще й з коломийковими 6-складниками (^mR 111122).

Проведене дослідження весільної пісенності та обрядовості на території Коломийського Попруття дає змогу зробити такі висновки. Весільна обрядовість ще порівняно добре збережена на досліджуваному терені як у пасивному, так і в активному побутуванні, хоча відбувається тенденція до спрощення. Зокрема досі зустрічаються ритуали: плетіння вінків, квітчання деревця, приїзд молодого за молодою і викуп молодої у брата чи сестри, покривання молодої.

Усі зафіксовані весільні народнопісенні твори можна укласти у 5 основних мелотипів, тирадних і строфічних за формою, що представлені значною кількістю зразків і обслуговують перелічені обрядові дійства. З них – три ладканкові та два пісенні. Значну частину серед

записаного матеріалу займають приспівки, здебільшого коломийкові. Важливою особливістю весільного жанрового циклу на обраному терені є побутування передладканок, які поєднуються не лише з ладканковими, але й з приспівковими типами.

Незважаючи на близьке географічне розташування та спільність мелотипів, простежуємо деякі відмінності, які найкраще виявляються при аналізі ладової основи народновокальних творів. У Шепарівцях всі мелодії виконують у мажорі, в амбітусі кварта-квінти з нижньою субквартою. Більшість зразків з Воскресінців та Сопова мають діапазон квінти-сексти та мінорний ладовий нахил, подекуди з високим шостим щаблем. У селі Княздвір ладканкові типи – мажорні, коломийкові та пісенні – мінорні. Тонічні приспівки в усіх досліджуваних селах мають мажорну ладову основу.

Беручи до уваги здійснені порівняння, можна окреслити два субдіалекти у співочій традиції досліджуваних сіл Коломийського Попруття, виникнення яких пов'язано з природними водно-рельєфними факторами. Сфера мінору переважає в селах з передгірським ландшафтом – Воскресінцях та Соповій (частково Княздворі). Виключно у мажорі весільні обрядові наспіви виконують у сусідньому, відокремленому річкою Прут, селі Шепарівці, що розташоване на рівнинній місцевості.

Подібні ладові розрізнення попередньо вдалося прослідкувати і на прикладі гаївок [5]. Однак питання щодо впливу орографії та ландшафтних особливостей на музичні відмінності все ще залишається відкритим і потребує доопрацювань та ширших досліджень на більшій території з охопленням всіх обрядових жанрів.

Список використаної літератури

1. *Клименко Ірина*. Українські весільні тиради на шестидольній основі // Етномузика. Львів, 2014. Вип. 10. С. 31–52.
2. *Луканюк Богдан*. Кілька заміток про т. зв. заспиви-зачини весільних ладканок // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 1–5 квітня 1992 р.): матеріали. Львів, 1992. С. 38–45.
3. *Луканюк Богдан*. Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне районування західноукраїнських земель // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. Львів, 1990. С. 5–8.
4. *Луканюк Богдан*. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся / упоряд. Віктор Ковальчук. Рівне, 2004. Вип. 5. С. 95–108. [Підбір нотних прикладів Ліни Добрянської та Юрія Рибака].
5. *Мотрук Наталія*. Гаївкові мелотипи Коломийського Попруття: дипломна робота. Львів, 2018. 71 с.

Наукове видання

ДРУГА КОНФЕРЕНЦІЯ МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ
НАРОДНОЇ МУЗИКИ
(Львів, 23 листопада 2019 року)

Матеріали

Редактор-упорядник
Ірина Довгалюк

Макетування
Юрій Рибак

Адреса редакції:

Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка,
вул. О. Нижанківського 5, 79005 м. Львів,
тел. (032) 238 84 78
e-mail: pndlme@ukr.net

Підписано до друку 13.11.2019 р.
Гарнітура TimesNewRoman. Формат 60x84/16.
Ум. друк. арк. 5,75. Обл. вид. арк. 5,5.
Наклад 100 прим. Зам. 6



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 „кандидата наук (доктора філософії)”. Студенти беруть активну участь в експедиційній, науковій і популяризаторській роботі, всесторонньо 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 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 в архіві лабораторії зберігається найбільша в Україні аудіоколекція зразків народної музики (близько 100 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, а й для багатьох дослідників і любителів народної музики в Україні та за кордоном.

Засновник кафедри та лабораторії – видатний етномузиколог сучасності, професор **Богдан Луканюк**. У 2019 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.), *Вікторія Ярмола* (доц., к. мист., мол. наук. співр.), *Михайло Мишанич* (доц., мол. наук. співр.), *Василь Коваль* (доц., мол. наук. співр.), *Ірина Федун* (технік III катег.), *Христина Попович* (технік III катег.), *Ярослав Добрянський* (технік III катег.).

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

Щодо вступної інформації, слідкуйте за новинами на сайті Академії: <http://conservatory.lviv.ua/components/>