

Національна академія наук України

Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Рильського

Київський кобзарський цех

Ірпінська міська рада

Центр українського та канадського фольклору
ім. Петра та Дорис Кулів, Альбертський Університет
Peter and Doris Kule Centre for Ukrainian and Canadian Folklore,
University of Alberta

ПРОБЛЕМИ КОБЗАРОЗНАВСТВА ТА ЕТНОІНСТРУМЕНТОЛОГІЇ

*Матеріали науково-практичної конференції
I-го Міжнародного з'їзду кобзарознавців та етноорганологів
ім. М. Будника (Ірпінь, 13-14 жовтня 2021 р.)*

У 2-х книгах

Книга 2

Упорядкував М. Хай

Київ–Ірпінь

2022

Проблеми кобзарознавства та етноінструментології. Матеріали науково-практичної конференції І-го Міжнародного з'їзду кобзарознавців та етноорганологів ім. М. Будника (Ірпінь, 13-14 жовтня 2021 р.): у 2-х кн. Кн. 2 / Упоряд. **М. Хай.** — Київ-Ірпінь, 2022. — 436 с.

Редакційна колегія:

1. **Грица Софія** — членкиня-кореспондентка АМУ, докторка мистецтвознавства, професорка (Київ, Україна)
2. **Гримич Марина** — докторка історичних наук, кандидатка філологічних наук, професорка, керівниця наукових проєктів Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» (Бейрут, Ліван)
3. **Мацієвський Ігор** — академік, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач сектору інструментознавства РПМ (Санкт-Петербург, Росія)
4. **Дагліг Пьотр** — доктор. габ., професор, керівник Закладу етномузикології Інституту музикології Варшавського університету (Варшава, Польща)
5. **Слюжінскас Рімантас** — доктор гуманітарних наук, професор, ст. наук. співробітник відділу етномузикознавства Центру науки Академії музики і театру Литви (Вільнюс, Литва)
6. **Кіндратюк Богдан** — доктор мистецтвознавства, доцент, професор катедри дизайну та теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (Івано-Франківськ, Україна)
7. **Мішалов Віктор** — кандидат мистецтвознавства, наук. співробітник катедри української мови Монаш Університету (Мельбурн, Австралія; Торонто, Канада)
8. **Нагачевський Андрій** — доктор суспільних наук, професор емерит катедри української культури та етнографії Гуцуляків при Альбертському університеті (Едмонтон, Канада; Брюссель, Бельгія)
9. **Міхайлова Катя** — докторка наук, доцентка Інституту етнології і фольклористики спільно з Етнографічним музеєм Болгарської академії наук (Софія, Болгарія)
10. **Гроховські Пьотр** — доктор габ., професор Університету Миколая Коперніка в Торуні (Торунь, Польща)
11. **Товкайло Микола** — кандидат історичних наук, археолог, цехмайстер Київського кобзарського цеху (Переяслав, Україна)
12. **Хай Михайло** — (голова редколегії), доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник, керівник сектору етномузикології ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України (Київ, Україна)
13. **Товкайло Ярина** — (секретар редколегії), кандидатка мистецтвознавства, викладачка Дитячої музичної школи № 28, виконавиця на традиційних народних духових інструментах (Київ, Україна)
14. **Федун Ірина** — (секретар редколегії), кандидатка мистецтвознавства, доцентка катедри української фольклористики Львівського національного університету ім. Івана Франка (Львів, Україна)

Рецензенти:

Докторка мистецтвознавства, професор Довгалак І. С. (Львів)

Докторка мистецтвознавства, професор Немкович О. М. (Київ)

Кандидатка мистецтвознавства Ганудельова Н. Г. (Бориспіль)

*Рекомендовано до друку вченою радою ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України
Протокол № 5 засідання Вченої ради від 12 квітня 2022 року*

Науково-методологічний рівень кобзарознавчої та етноорганологічної думки в Україні та за кордоном на сьогодні досягнув такої критичної межі свого розвитку, яка поставила ці галузі перед вибором між «кабінетним» теоретизуванням, відірваним від живого функціонування традиційної інструментальної та кобзарсько-ліричної музики в побуті, та практичним втіленням науково-реконструктивного її відтворення в сучасному континумі всуціль десакралізованого й деморалізованого суспільства.

У збірці представлено статті видатних учених теоретиків і практиків України, Канади, Польщі, Німеччини, Беларусі, Лівану, Бельгії, росії, в яких розглядається широкий спектр етноінструментознавчих знань, починаючи від актуальних питань польової експедиційної роботи до глибоких транскрипційних й аналітичних структурно-типологічних розглядів та науково-реконструктивних експериментів. Редакційна колегія збірника не ставила собі за мету надання виданню ВАКівсько-«скопусівського» штибу з огляду сучасної одіозної репутації самого цього статусу та його ставлення до гуманітаристики як наукової дисципліни, зокрібно. Амбіційні завдання організаторів тут полягають, радше, в синергетичному об'єднанні зусиль усього кобзарознавчо-етноінструментологічного (та й, навіть, етнохореологічного) потенціалу України й у науково-дослідницьких процесах сьогодення, поспіль.

ЗМІСТ

Книга II

Проблеми історії й теорії етноінструментознавства в Україні та закордоном

<i>Ігор Мацієвський (Санкт-Петербург, Росія)</i> Про біо-психологічні та етно-генетичні фактори поліпластового сприйняття та структурування традиційної інструментальної музики	9
<i>Богдан Кіндратюк (Івано-Франківськ, Україна)</i> Перипетії дзвонарства церкви св. Пантелеймона біля Галича (XII–XXI ст.)	25
<i>Галина Тавлай (Білорусь)</i> Шляхи станаўлення буйной формы ў беларускіх традыцыйных цымбальных кампазіцыях	45
<i>Вікторія Мацієвська (Берлін, Німеччина)</i> До питання про традиційний ансамблевий інструменталізм на Гуцульшині	77
<i>Татьяна Анкуда (Санкт-Петербург, Росія)</i> Інструментальна традыцыя як ідэнтыфікуючы фактар этнічнай прыналежнасці	93
<i>Надія Супрун-Яремко (Львів, Україна)</i> Гнат Хоткевич – фольклорист	99
<i>Богдан Яремко (Львів, Україна)</i> Ідеї етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича і сучасні проблеми музичної етнопедогогіки	113
<i>Богдан Водяний, Людмила Щур (Тернопіль, Україна)</i> Танцювально-інструментальна традиція Західного Поділля: жанрово-стилістичні аспекти	123
<i>Олена Дудар (Хмельницький, Україна)</i> Монографія Галини Маркович про науково-етнофонічний досвід Михайла Хая	145
<i>Любомир Кушлик (Львів, Україна)</i> Про зафіксований Миколою Лисенком стрій цимбалів	163
<i>Ірина Федун (Львів, Україна)</i> Джерела вивчення західноукраїнської народноінструментальної ансамлевої традиції	173
<i>Лідія Федоронько (Дрогобич, Україна)</i> Виконавська реконструкція обрядів як один з методів трансмісії народної музичної традиції	201

<i>Ярема Павлів (Львів, Україна)</i> «Генцова Гуцулка» в інтерпретації космацького скрипаля Миколи Сіреджука	213
<i>Іван Струтинський (Івано-Франківськ, Україна)</i> До питання комплексного дослідження епічних жанрів фольклору Прикарпаття (за матеріалами експедиції 2021 року)	233
<i>Ярина Товкайло (Київ, Україна)</i> Парадигматична структура пастуших сопілкових награвань	253
<i>Андрій Левченко (Київ, Україна)</i> Фіксація способу виготовлення одномембранного мембранофона. (На прикладі роботи Івана Сули із села Мельники Чигиринського району Черкаської обл.)	275
<i>Леся Косаковська (Луцьк, Україна)</i> Проблемне поле дослідження засад української традиційної танцювальної культури у контексті практичного впровадження	291
<i>Андрій Нагачевський (Брюссель, Бельгія)</i> Репертуар побутових танців українців Канади та Бразилії	303
<i>Михайло Хай (Київ, Україна)</i> «Николаєва» братів Прилипчанів (Гуцульщина). Парадигматична структурно-типологічна аналіза	317
<i>Володимир Атаманчук (Київ, Україна)</i> Нова аналітична транскрипція «Николаєвої» братів Прилипчанів, смт Путила Чернівецької обл., цифровий запис І. Мацієвського та М. Хая, студія УКСП «Кобза». 1992	355

Рецензії та мемуарно-меморіальні повідомлення

<i>Михайло Хай (Київ, Україна)</i> Рецензія на монографію-збірник Софії Грици «Необрядовий фольклор західних регіонів України. Регіонально-жанрова антологія»	419
<i>Лідія Федоронько (Дрогобич, Україна)</i> Збирач бойківського фольклору (пам'яті Петра Зборовського)	425
Післямова	433

КНИГА II

ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ Й ТЕОРІЇ
ЕТНОІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВА
В УКРАЇНІ ТА ЗАКОРДОНОМ



Ігор Мацієвський (Санкт-Петербург), композитор, доктор мистецтвознавства, професор, академік РАПН та Міжнародної академії інформатизації ООН, зав. сектору інструментознавства РІІМ, заслужений діяч мистецтв України та Польщі

Ihor Maciejewski (Saint Petersburg), composer, Prof., Dr. Hab. of the RANS and the International Academy of Informatisation Academician, the Russian Institute for the Art History the Organology Departement Chief, Honoured Artist of Ukraine and Poland

ПРО БІО-ПСИХОЛОГІЧНІ ТА ЕТНО-ГЕНЕТИЧНІ ЧИННИКИ ПОЛІПЛАСТОВОГО СПРИЙНЯТТЯ ТА СТРУКТУРУВАННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Анотація

Властива сприйманню та структурній специфіці традиційної інструментальної музики поліпластовість зумовлена як природними (багаторівневими джерелами здобуття, біопсихологічними — людського сприйняття звукових образів), — так і етногенетичними факторами формування та історичного розвитку того чи іншого народу та його загальної й музичної культури. Стаття розкриває основні шляхи, напрямки такого діяння та шляхи й способи їх реалізації.

Ключові слова: аерофони, бінауральність слуху, етноісторичні чинники, контонація, конфесія, поліпластове сприйняття, просторова диференціація, річний цикл, структурування музики, фонографія, хордофони

About bio-psychological and ethno-genetic factors of polyplastic perception and structuring of traditional instrumental music

Abstract

The Polyplast characteristic of the perception and structural specificity of traditional instrumental music is due to both natural (multi-level sources of acquisition,

biopsychological — human perception of sound images), and ethnogenetic factors of the formation and historical development of a particular people and their general and musical culture. The article reveals the main ways, directions of such an act and ways and means of their implementation.

Key words: Aerophones, binaurality of hearing, ethnohistorical factors, contonation, denomination, Polyplast perception, spatial differentiation, annual cycle, music structuring, phonography, chordophones

Багатошарове або *поліпластове* сприйняття та структурування музики безпосередньо пов'язане з явищем *конттонації* (від латин. «tonus cum tono» = «звук зі звуком»), яка, на відміну від *інтонації* (від латин. «tonus in tono» = «звук у звук») показує не рух від звуку до звуку, акорду до акорду, фрази до фрази і т.д. — тобто інтонацію та інтонаційний бік формотворення, але зосереджена на співзвучанні, *співіснуванні, співвідношенні* тонів та музичних структур різних рівнів у цілісній системі музичного твору та музичного мистецтва в цілому [4, с. 4–33].

Конттонація — один із найважливіших і *засадничих* механізмів, які *породжують* структурування музики — як вокальної, так і в ще в більшій мірі інструментальної, й, зокрема, української [7; 8; 9; 9-а; 9-б; 10; 11; 11-а]. Конттонація зумовлена як низкою об'єктивних — природних — чинників, так і культурно-історичною специфікою *творення*, становлення й розвитку засадничих форм мистецтва та його *сприйняття*. Природні, як і світоглядно-психологічні передумови сприйняття, розуміння та творення музики знаходяться у нероздільній єдності.

Серед засадничих *природних* чинників — об'єктивно дарована людині *бінауральність* слуху, наявність в організмі людини *декількох* — як мінімум двох (паралельні апарати правого та лівого вуха), а з урахуванням функції відбиття, яку виконують чоло голови, груди — тобто трьох, а то і більше *автономних приймачів* звукової інформації, із самостійними акустичними антенами, перед посилювачами, дифракційними фільтрами, котрі локалізують та фокусують звуковий сигнал [1: 98–99].

Наступний, другий об'єктивний чинник — *просторова диференціація* співочих і відповідних інструментальних регістрів у *різних резонансових зонах* (верхній — пов'язаний із головним резонатором, нижній — із грудним, як і, відповідно, з інструментальними позиціями на хордофонах, обертонами — на аерофонах) — цьому чимало відповідало властиве європейській традиції сприйняття звуків *більшої частоти* як *високих*, *меншої* — як *низьких*. У такій же мірі природно зумовленими видаються уживані у традиційних культурах різних етносів

аналогічні опозиції **висотних зон** та й відповідні терміни: «товстий/грубий — тонкий», «темний — світлий», «великий — малий», «важкий — легкий» тощо. Їхня підстава і основа — об'єктивно більш **насищене слухове сприйняття**, охоплення великої кількості обертонів **низьких** звуків, меншої — **високих**.

Важливим чинником просторового сприйняття музики є також **аудіовізуальний характер** сприйняття музики в історичних, традиційних формах її функціонування: реципієнт (якого ми у європейській академічній традиції звемо лише терміном «слухач») не тільки **чує** звукові образи, але й **бачить** виконавця, що і **як** їх він добуває. А в інструментальній практиці **зорове сприйняття музики** ще детальніше: «слухач» спостерігає і переміщення куліси тромбону або рухи смичка, і зміну позиції лівої руки скрипаля при переході до іншої висотної зони, і тремоло на домрі чи мандоліні, біг пальцями по клавіатурі, переніс рук при зміні регістрів на гармошці, цимбалах чи фортепіано і т.д. і т.і. У чималій мірі з цим пов'язане і формування — у різних народів та історичних сферах культури, звичайно, своєї! — **естетики виконавського жесту, постановки** рук і тіла музиканта підчас гри, а також і **ігрової моторики** в інструментальній музиці [5: 93–95]. Не випадково виникла серія поважних **професійних** проблем, пов'язаних із формуванням у ХХ та розвитком у ХХІ ст. мистецтва звукозапису, втрати при цьому зорового чинника і пошуку шляхів його компенсації в сучасній **музичній фонографії** [1-а].

Аудіовізуальний аспект невід'ємно, нерозривно пов'язаний із цілісним сприйняттям виконавцем/творцем і глядачем/слухачем музики аудіального та візуального **простору** навколишньої **природи**. І тут перед реципієнтом та творцем музично-художніх образів відверто, яскраво відкривається, постає об'єктивна картина **спів-існування, су-мірності** та **роз-слоєння, диференціації пластів, шарів** цього простору: **горішнього** (своєю чергою — також **багат шарового**: небо, сонце, місяць, зірки), **середнього** (відповідно до просторової локалізації суб'єкта — світу дерев, лісів, тварин, птахів, людей), **нижнього** (земля, ріки, озера, яри тощо).

У **гірських**, зокрема, карпатських місцевостях сприйняття локальної **поліпластовості простору** ще більше диференційоване: «верхи»-вершини, середня зона, гірські луки — **полонини**, підніжжя гір, долини, з'єднуючі декотрі із зон водоспади і т.д. і т.п. У життєвій діяльності та й у свідомості кочових народів до диференціації **аудіовізуально**

відчувальних (рельєф, спів птахів, дзюрчання потічків, річок і т.д.) шарів *однієї місцевості* додаються просторові зіткнення, які виникають при **співставленні** різних явищ, опанованих у різний час — *ареалів* кочів'я й зимування.

Власне кажучи, як відомо, кожний річний цикл кочівників поділявся на два вказані періоди і фіксував, відповідно, **дві просторові зони**, які сприймалися у традиційній свідомості як стабільні, автономні, співрозмірні і такі, що **постійно співіснують**. Елементи цього мають місце й при довгочасному (кількамісячному), сталому й *повторюваному щорічно* (!) перебуванню чабанів (й, особливо, вівчарів) на полонинах (що має місце в традиціях *гуцулів*, польських *гуралів*, словацьких *лоралів* та деяких інших гірських етногруп [6: 23–33]. Носії традиції — і у **свідомості своїй!** — чітко розподіляють не тільки окремих сезон, а і ціле своє життя — вівчарів-професіоналів — на дві рівні половини: 1) у своїй хаті й селі; 2) на полонині.

У період пастухування в свідомості (в т.ч. й носіїв осілих, некочових і не суто скотарських культур) вибудовується хіба й не менша диференціація *просторових пластів* — лугів і пасовиськ, з якими у різні дні й періоди пастухування (стаючи тоді свого роду «кочівником») стикається чабан — носій найдавніших форм інструментальної музики.

Об'єктивна, природна *багатошаровість, поліпластовість* простору і пов'язаного з нею *характеру життєдіяльності* безумовно не могла не відбитися на *аудіовізуальній свідомості* і *контонаційному сприйнятті* і *структуруванні* в етнічній культурі художніх образів.

Ми чітко й виразно прослідковуємо цю поліпластовість у *зоо-* й *антропоморфній* диференціації просторових зон та пов'язаних із ними звуковисотних реєстрів музичних інструментів. Поняття й терміни «голова» («голівка»), «шия» (шийка»), «груди», «плечі» і т.п. у тій чи іншій національній лексиці відомі *практично кожному* етнічному середовищу.

Відзначене тут *спів-існування, спів-звучання* — тобто власне *контонація* [7] аудіовізуальних шарів/пластів посилюється й на *світотроглядному рівні*. В низці традиційних етнічних культур це відбивається в усвідомленні *дво-* або *трипластовості* (тришаровості) *світу* — верхній світ, середній, нижній (при досить різноманітних їхніх образних і змістовних наповненнях) і знаходженні людини у різний час її реального чи уявного існування (під час і після її життя на землі) та у різних світах... У стародавніх космогонічних уявах

тюрко-монгольських народів, наприклад, низина асоціюється з підземним, середина — зі земним, верхи — з небесним світом, що яскраво відбилося в їхніх традиційних віруваннях, ритуалах, поведінкових нормах, міфах, характері творчості та сприйнятті мистецтва.

Аудіовізуальна поліпластовість проявляється й у **канонічних формах богослужіння**, в тому числі — в конфесіях монотеїстичних світових релігій.

У конфесіях православної церкви досить чітко диференційовані просторово-звукові шари **антифонової взаємодії** скерованих назустріч один до одного *священника* (або *диякона*) і *хору* (котрі реально знаходяться у різних кінцях храму), а за межами приміщення храму вибудовується окремий пласт — *дзвонів*.

У католицьких і лютеранських месях *хор* супроводжує ще й *орган*. У низці протестантських богослужінь — пастор, хор та інструментальний супровід звучать в одному акустичному просторі Антифони творять учасники богослужіння, які знаходяться навпроти них, а в залі ще й — традиційна громада будинку молитви.

Розшарування та відповідна **просторова автономія пластів** при християнському богослужінні посилюється й підкреслюється завдяки **функційній** та **структурній** диференціації індивідуалізованого, речитативно-декламаційного (часом, зі значними юбіляціями) інтонування священника, диякона та строфічних пісенних побудов хору. І тим, і другим протистоять і за характером організації ритміки, і в тембровому відношенні відкриті природі передзвони церковних *дзвонів*, які долинають з-поза стін храму. При виділенні з хору соліста, або органових інтермедій у межах *єдиної*, спільної для всіх акустичної просторової зони диференціація партій реалізується перш за все дякуючи їхній різноплановій структурі та характерові інтонування. Це ж явище спостерігаємо при перегукуванні трембітарів чи гравців на обертонових рогах, котрі знаходяться на різних височинах гірських місцевостей у Карпатах.

Акустична поліпластовість богослужбового співу чи інструментального перегукування у значній мірі нівелюється при концертному виконанні духовної музики чи грі вторинних виконавців традиційного інструменталізму, однак суттєво відбивається на **контнаційності** власне **музичного структурування**, співвідношенні ліній, фактури, композиції цілого та окремих його частин. Широке поле в цьому відношенні відкривається сьогодні перед музичною звукорежисурою [1-а].

У синагогальній службі [а контакти між традиційними єврейськими та українськими музикантами — зокрема, в карпатських та подільських регіонах — були дуже дружніми й щільними, що й відбилися — особливо яскраво — у сфері інструментальної музики — 3-а; 8; 8-а] аудіовізуальна багатшаровість формується за рахунок **просторового протиставлення**: 1. провідного співака — *кантора*, 2. *десяти обраних* — найбільш благочестивих та глибоко освічених людей, що образом свого життя реально втілюють духовні заповіді (вони стоять навпроти нього на підвищенні — *біма*, на якому знаходиться стіл із *торою* — старим заповітом — і створюють необхідний кворум — *міцвот* — віруючих (без цього необхідного кворума служба не відбувається); а далі за ними — 3. решта громади віруючих — *кахаль*, своєю чергою також *просторово підрозділена* на дві групи — 3.1. чоловічу й 3.2. жіночу, — які знаходяться на різних висотних рівнях синагоги. Характерно при цьому, що учасники — члени міцвоту — артикулюють молитви: кожний — у *своєму* темпі, ритмі, динаміці, тембрі, — практично **автономно** один від одного!.. На другий день найважливіших у році осінніх обрядових циклів — *Йон Кипур* та *Рошха-Шана*, а також під час ранкової служби в період місяця *Елур* з *біми*, або з подвір'я синагоги лунає *ритуальне трубління* на традиційному розі — *шофар*.

Просторова антифонія й, відповідно, двошарова контонаційність *мулли* і *общини* — громади віруючих мусульман у мечеті (сьогодні так само репрезентованих поділеними за *різновисотними рівнями* чоловічої та жіночої половинами пастви) доповнюється ще й *особливим пластом* — ритуальним кличним співом *мuedзіна*, який лине з височінь мінарету. **Структурно-функційна диференціація** реалізованих звукових шарів тут також очевидна.

Біо-психологічні чинники пізнання **аудіовізуальної багатшаровості** світу природи та культури, котрі впливають на характер життєвої діяльності та відповідні психологічні настанови безумовно відбилися й на контонаційності й поліпластовості сприйняття, формування, структурування і **власне музичних образах**.

Досить виразно просторова тришаровість основних звукових комплексів у їхній **тембровій диференціації** проявляється в традиційній інструментальній музиці тюрко-монгольських та багатьох інших народів.

Густота, «важкість» тонів нижнього регістру (т. зв. «*міру*») поряд із об'єктивно **більшою обертовою насиченістю** посилюється завдяки включенню до їхнього кола **шумових** звуків. Вони виникають у разі

активного використання ударів кистю руки по деці 2-струнної щипкової *домбри*, коли виконують традиційні казахські інструментальні поеми — *кюї*; або при характерній розщепленій і, водночас, щільній артикуляції басової струни на фоні флажолетних звучань струни верхньої (або верхніх — пальці не притискають струни, а лише їх торкаються) — при грі на стародавньому знарядді казахських шаманів — смичковому *кил-кобизі*. Аналогічно трактуються киргизський *кияк* та... досить віддалені від нього — на декілька тисяч кілометрів! — карельський та фінський *йоухікко*.

Під час гри на камерному басі — *басоля*, *бас*, — якому доручений нижній пласт у фактурі традиційного весільного танцювального ансамблю буковинських гуцулів, дві нижні струни вдаряються деревком смичка або ударною паличкою; горішні — защіплюються як плектром — твердою й щільною дерев'яною дощечкою. Струни не притискаються, але для кожної конкретної п'єси спеціально перестроюються.

Хриплячими, гортанними призвуками доповнюється основний бурдоновий тон у **сольно-двоголосному** горловому співі *узляу* башкир, монголів і тувинців, особливо в традиційних стилях *хоомей* та *киргира*. На фоні такого «товстого» низу-бурдону особливо виразні — світлі мелодичні побудови, які реалізуються за допомогою внутрішніх флейт, створюваних у самому тілі виконавця його т.зв. *псевдоголосовими зв'язками*.

Подібним чином вибудовується **двоярусне зіставлення** нижнього — *бурдонового* — тону при защіпуванні язичка (збагаченого різноманітними вібраціями при резонуванні в головному резонаторі — голові виконавця) і світляних *обертонних мелодій* (на декілька октав вищих від нього) при грі на варганах — якутському й тувинському *хомусі*, татарському та башкирському *кубизі*, та й на гуцульській *дримбі*.

На цій же основі зіставляються шари-пласти дзвеняче-дзичачого *голосового бурдону* і власне *флейтових мелодій* під час гри на традиційних відкритих флейтах (усі визначальні органологічні терміни — згідно загальноприйнятих у сучасній світовій науці Систематики музичних інструментів Е. Горнбостеля — К. Закса [13]: башкирському *кураї*, казахському *сибизги*, румунсько-молдавському *кавалі*, гуцульській *флорі* та інших подібних інструментах.

І що цікаво!.. Усвідомлення або ж традиційне відчуття ритуальної значущості цього нижнього шару реалізується у найбільш архаїчних

формах виконання навіть на інструментах із такими можливостями, як скрипка. В горах Буковини, граючи на скрипці ритуальну мелодію, традиційний *музика* нерідко одночасно — своїм голосом — виспіває подібний гудяче-шиплячий бурдон, який має й свій народний термін — *гук*...

Нерідко при цьому *кількість* звукових пластів збільшується. При грі на подвійних — двостолових свисткових флейтах (*двойниця, дво-денцівка, монтелів, жоломіга* тощо) — у карпатських та балканських народів з'являється додатковий бурдон або напівбурдон (за наявності декількох грифних отворів на басовій трубці). Як унікальне, але все ж таки вельми характерне у цьому зв'язку явище виглядає в карпатській традиції *потрійна флейта* — *триденцівка* та *подвійний ріг* — *ріг двойни* (або *риг двойни*).

Аудіовізуальна просторова дво- чи трипластовість яскраво реалізується і в *фактурі* характерних для українських карпатських (гуцульської, частково мараморської) традицій *ритуальних* (особливо в колядницьких та похоронних обрядах) *ансамблів* трембіт та рогів: провідний, мелодичний, горішній пласт першої трембіти звучить на фоні одного або двох мерехтливих бурдонів другої трембіти й рогів(!). Ясну багатшаровість чуємо і в грі весільних інструментальних капел «*троїстої*» й «*великої музики*»: тут головні лінії (знизу–догори): 1) бас і ударні (передусім — *бубонь* з тарілкою); 2) цимбали; 3) скрипка і *флуєрка* (коротка відкрита флейта). В останні століття у складі *троїстих* укорінилися ще й труба, тромбон, кларнет, гармошка-*гелігонка*, баян. Розширення кола інструментів продовжується, однак *структурна* та *функційна диференціація пластів* — 1) *мелодико-композиційного*, 2) *допоміжного* та *прикрашального*, 3) *басово-ритмічного* — твердо зберігається [4: 173–184].

Принципова багатшаровість *ієрархічних автономних пластів-партій* виразно характеризує дво-, три-, чотириголосні литовські вокальні *сутартінес* — *sutartynes* (сумарне число одночасного звучання висотних ліній нормативно, як правило, при цьому не перевищує 3 (трьох), оскільки вступ останнього голосу у кожному рядку (строфі) нормативно припадає на закінчення гри та паузування першого). Функційну ритмо-висотну автономію *інструментальних сутартінес* у звісній мірі як би «порушує» партія ведучого — *лідера групи*, який *вибудовує велику* — цілісну — *форму* твору (у конгломераті серії повторів основної композиційної строфи). Цей виконавець, котрий

грає на двох, у висотному відношенні контрастуючих (аж до септіми) флейтах — *скудучай* і як би охоплює сумарний простір окремих пластів [15]. Подібним чином веде себе співачка-лідер у традиційному вокальному ансамблі білгородського Попселля: у першому заспіві вона демонструє *основні звуковисотні зони*, в яких у подальшому функціонують окремі учасники співочої групи [3].

Контонанційна просторова диференціація аудіовізуальних пластів проявляється та відображається й на *суцільному вибудовуванні композиції* твору. У цьому полягає *принцип побудови форми* кюя в казахській домбровій традиції. Звуковисотні зони — нижня — *бас-буин*, середня — *орта-буин* та верхня — *сага* (іноді остання поділяється на першу та другу — найвищу) — пов'язані з відповідним висотним *діленням грифу* домбри. Поняття *бас* (або *баиш*) дослівно перекладається як *голова*. З цією зоною пов'язаний *експозиційний розділ* форми кюя. *Орта* — *середина* кюя — на інструменті відповідає зоні *кеуде* (= *груди*). *Сага* (= устя) позначає *композиційну кульмінацію* кюя та координується з наближеною до підставки частиною грифу *аяк*, що перекладається як *ноги*.

Подібний принцип побудови великої форми зустрічаємо у *творах* (свого роду — поемах) *для слухання* (термін традиційний, народний) гуцульських скрипалів. У композиціях із так званою *програмною ідеєю* [12: 126–134] форма цілого вибудовується за рахунок постійного діалогічного зіставлення нижньої та верхньої (звичайно — в октаву) висотно-композиційних зон. При побудові творів з так званою *сюжетною, подієвою програмністю*, або з *програмою-картиною* послідовність охоплення форми поєднується із *тембровою диференційованістю* подаваних звуковисотних шарів та ритмо-темповим розгортанням форми. В типових для традиційної музики європейських народів програмних композиціях про загублених і знайдених пастухом овець, кіз тощо — *один із найбільш розвинених зразків* такого жанру, згідно з класиком європейської органології ХХ ст. Еріхом Штокманном [14], є (у свій час записана й опублікована автором цих рядків) поема Василя Могура «Ранок в Карпатах» [12]. У ній виразно виявляється послідовне зіставлення різнотембрових пластів: 1) імітованих на скрипці ранкових сигналів натуральних труб — *трембіт* (навіть із характерними «кіксами»), 2) свистячих награвань відкритої (безсвисткової) флейти (*флуєрки*), 3) пташиних голосів, сумних пісенних мелодій, а під кінець і 4) відчайдушного переможного танцю з притупуванням та молодецьким свистінням [12: 70–76].

Структурування *цілісної композиції* багаточастинних вокально-інструментальних *циклів* класичного арабо-перського *макаму* базується на контонаційному зіставленні поодиноких структурних шарів, які створюються навколо заздалегідь визначених *засадничих тонів*, які входять до суворо регламентованого звукоряду і формують *модальну систему* того чи іншого, закріпленого законами традиції (в т.ч. її письмово зафіксованими текстами) *макаму* (*Раст, Ірак, Шур* і т.і.). Автономність пластів пісенних, танцювальних та розгорнутих імпровізаційних інструментальних розділів закріплюється також за рахунок їхнього *жанрового* визначення.

Уведення в ході історичного розвитку європейської музики *нотної писемності*, що активізувало практику формування *просторового розгортання* часового процесу звучання музики, безумовно суттєво відбилося на посиленні просторових, а зокрема й контонаційних засад сприймання та структурування музики, на розвитку *музичної архітекτονіки*. Виникають *графічна музика* — мистецтво на грані музики й графіки, *кольорова нотописемність* (особливо — для алегаторичних композицій) — на *межі музики й живопису*.

Активізується й значущість *музичної медитації* (це явище особливо актуалізувалося у 2-й половині ХХ ст. — досить згадати творчу практику та й теоретичні концепції Олів'є Мессіана), звукового *спів-слухання / споглядання* просторових шарів у їхній *статистиці*. Та й самий *акустичний простір* реально функціонуючої музики, просторове *розташування виконавців* — відповідно й *джерел звуку*) і навіть архітектурний фон (Яніс Ксенакіс цим шляхом пішов раніше і далі інших) стають нині важливими складниками *цілісного структурування художнього твору* [4: 29–30] у єдності з його сприйняттям.

Тут, поряд із еко-психологічними — на перший план виступають також *ідеологічні, соціо-політичні, культурно-естетичні, рекламні, мас-медійні* та низка інших *породжуючих чинників*.

Для власне *традиційної, й, особливо, інструментальної музики* вказана поліпластовість суттєво пов'язана також з *історичними процесами формування та розвитку* того чи іншого *народу* чи його *етнографічно-діалектної групи*. Значно менша залежність інструменталізму від сфери лексики та інтонації мовлення (у порівнянні зі словесним та пісенним мистецтвом) приводить до кращого зберігання в інструментальному мистецтві *етно-історичних шарів та субстратів минулих епох* його еволюції. Тут можна провести аналогію через порівняння

в цьому сенсі **топоніміки** (назви сіл, міст, вулиць тощо), яка активно **змінюється** в зв'язку зі зміною мови, політичної та економічної ситуації і т.і., із **гідронімікою** (назвами струмків, річок, озер тощо) — значно більше **стійкою**, консервативною.

І дійсно. Традиційні музичні інструменти та широкий шар?спектр інструментальної культури мисливців, пастухів, архаїчних обрядових сфер інструменталізму північних та волзьких регіонів сучасного проживання російського (за мовою і багатьма іншими верствами культури — безумовно східно-слов'янського) народу цілком відповідають інструменталізові **прибалтійського** та **волзько-фінських народів** (це і — за типологією й матеріалом — самі *інструменти*, і характерні ансамблі *закритих флейт*, і *ручні структури* в музиці — навіть у вільних від пастухування награваннях!.. і т.д. і т.п.), яким практично немає аналогій в інших слов'янських культурах. Як і в топоніміці — назви російських сіл і міст, в основному, слов'янські, ще й до того — показують джерела вихідців і провідників слов'янізації колишніх фіно-угрів: Ярославль, Угліч, Холм, Галич, Пере[я]славль і т.д. Гідроніміка ж при цьому — винятково фіно-угорська: Ладога, Свирь, Онега, Волхов, Сясь, Нева, Нарва, Шокша... До річі, саме південна її тезка на Білосточчині (в складі Польщі) — річка Нарев (Нарва) — стає знаком міжетнічного не тільки мовного, але передусім історико-культурного пограниччя: особливості архаїчних форм інструментальної музики та й самі інструменти вказують на **етностильову межу** між українськими та білоруськими етногрупами на Підляшші. На північ від Нарви бачимо низку явищ фіно-угорського субстрату, який частково також має місце в етогенезі як білорусів, так і споріднених із ними в цьому плані, — так само, як і в балтському — у литовців. На південь ідуть регіони, аналогічні іншим українським традиціям [4-а: 35–43, 55–90; 7-а; 12-а].

Субстратні — явища **попередніх епох етогенезу** та **етнокультурної історії** — становлять важливе місце в традиційній музиці багатьох народів і, в тому числі, українського. Знаємо про стрімкі й масштабні могутні рухи через землі теперішньої України могутнього конгломерату **гунів**. Частина їх, як і інших — **аварських**, а також **тюркських** кочових племен оселилися на теперішніх західно-українських теренах. Так само, як і нащадки **кипчаків-половців**, які займали суттєве місце в культурно-політичному житті давньої Київської держави (особливо її південно-східної частини). Але ж половці фізично

нікуди не поділися, лише поступово слов'янізувалися і стали невід'ємною частиною українського народу. Та й залишили в нашій культурі суттєвий **етноісторичний субстрат**. У багатьох сферах культури!.. Недарма бачимо аналогії між епічною творчістю *кобзарів* та казахських *саринів*; між будовою й мотивами *дримби* та татарських і башкирських *ку-* (або *ко-*)*бизів*. Між українською **кобзою** (та й саме це слово — першопочатково — тюркське й означає *музичний інструмент взагалі!*) і щипковими лютнями тюркських народів кипчакської групи. До речі, як і слово «козак» (у південноросійській версії — «казак»), знаємо, походить від кипчакського «казах», що означає — «*вільний чоловік!*».. Не будемо зараз продовжувати знаходити аналогії в одязі (в т.ч. жупанах), та й у інших сферах традиційної культури!..

Наявність у традиційному музичному, як і в інших (у т.ч. навіть образотворчому!) видах мистецтвах українсько-іншоетнічних аналогій [4-б: 15–67] — яскравий прояв відповідних **історичних процесів формування і розвитку народу** і прояв у його культурі і мистецтві відповідних **етноісторичних субстратів** та пов'язаних із ними етномузичних шарів різнопланової палітри **музичної поліпластовості**.

Етно-історичні та мистецько-культурні — поряд із біопсихологічними — чинники творення поліпластовості як *конкретного явища*, так і **цілісного обличчя національної музики** безумовно формуються і в процесі **наукового, технічного, соціального розвитку** країни, культури, народу і **їхньої взаємодії** (мирні, дружні, співдіяльні і взаєморуйнівні...) з **іншими** країнами й частинами світу — в найрізноманітніших соціальних і політичних ситуаціях...

Але це вже — інша тема. Хоча, зрозуміло, що й позначена і висвітлена тут — теж — не лише не вичерпана, але й із нетерпінням чекає на все нові до себе звертання...

Список використаних джерел:

1. Алдошина И. А., Приттс Р. Музыкальная акустика. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 720 с.
- 1-а. Гармиза Г. И. Музыкальная звукорежиссура как объект исполнительского музыкознания. *Актуальные проблемы когнитивной музыкологии*. Санкт-Петербург: РИИИ, 2011. С. 45–50.
2. Гусак Раїса. Традиції клезмерів Поділля (на матеріалі весільних інструментальних ансамблів східноподільської Наддністрянщини). Вінниця: Нова книга, 2014. 280 с.

3. Карачаров И. Н. Песенная традиция бассейна реки Псёл (Белгородско-Курское пограничье). Белгород: ОКИ, 2004.
- 3-а. Луканюк Б. Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині. Родовід. 1996. № 2 (11). С. 15–19.
4. Мациевский И.В. В пространстве музыки. Т. 1. СПб.: РИИИ, 2011. 206 с..
- 4-а. Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 2. СПб.: РИИИ, 2013. 296 с.
- 4-б. Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 3. СПб.: РИИИ, 2018 380 с.
5. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
6. Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова книга, 2012. 464 с. С. 23–33.
7. Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. Тернопіль: «Астонр», 2002. 172 с.
- 7-а. Мацієвський І. Календарна обрядова інструментальна традиція Північного Підляшшя. Яровиця: науково-методичний та культурно-просвітницький часопис. Луцьк, 2013. № 1.С.45–51.
8. Сабан Л. Музично-танцювальна традиція євреїв західно-українських земель (до питання про міжнаціональні взаємини). Родовід. 1995. № 2 (11). С. 20–22.
- 8-а. Слепович Д. Канторские и клезмерские фантазии: проблемы типологии. Еврейская традиционная музыка в восточной Европе. Минск: 2005. С. 229–240.
9. Хай Михайло. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ — Дрогобич; «Коло», 2011. 465 с.
- 9-а. Хай Михайло. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Видання друге, виправлене і доповнене. Київ- Дрогобич: «Коло», 2011. 560 с.
- 9-б. Хай М. Музика Бойківщини. К.: Родовід, 2002. 303 с.
10. Хоткевич Г.М. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків: Савчук О. О., 2012. 512 с.
11. Черемський Кость. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків. 2008.
- 11-а. Черемський Кость. Шлях звичаю. Харків: «Глас», 2002. 445 с. 110 ілл.
12. Mazievskij I. Zum Programmcharakter in instrumentaler Volksmusik. Beitrage zum Musikwissenschaft. Berlin, 1972, Jg. 14, H.1. S.70–76.

- 12-a. Macijewski Ihor. Muzyka instrumentalna dorocznego cyklu pracy na Białostocczyźnie. Gwary północnego Podlasia. Bielsk Podlaski: Puchły, 2008. S.80+95.
13. Hornbostel E. M. von und Sachs C. Systematik der Musikinstrumente. Zeitschrift für Ethnologie, XLVI, Berlin:1914.
14. Stockmann E. Die Darstellung der Arbeit in der instrumentalen Hirtenmusik. *Studia instrumentorum musicae popularis*. Stockholm: MHM, 1974. T.3. S.233–236.
15. Vyzintas A. Lietuviu tradiciniai instrumentiniai ansambliai: istorine — strukturine — funkcinė problematika. Klaipėda, 2006.

References:

1. Aldoshyna, Y.A., Prytts. R. (2006). *Muzykalnaia akustyka*. SPb.: Kompozytor. 720 s. [in Russian]
- 1-a. Harmyza, H.Y. (2011). *Muzykalnaia zvukorezhysura kak objekt yspolnytelskoho muzykoznan'ya. Aktualnyje problemy khohnytyvnoi muzykologyy*. SPb.: RYYY. S.45–50. [in Russian]
2. Husak, Raisa (2014). *Tradytzii klezmeriv Podillia (na materialy vesilnykh instrumentalnykh ansambliv skhidnopodil'skoi Naddnistrianshchyny)*. Vinnytsia: Nova knyha. 280 s. [in Ukrainian]
3. Karacharov, Y.N. (2004). *Pesennaia tradyt'syia basseina reky Psël (belhorodsko-Kurskoe pohranyche)*. Belhorod: OKY. [in Russian]
- 3-a. Lukaniuk, B. (1996). *Instrumentalna muzyka yevreiskoho vesillia na Hutsulshchyni // Rodovid. № 2 (11). S. 15–19.* [in Ukrainian]
4. Matsyevskiy, Y.V. (2011). *V prostranstve muzyky. T.1.* SPb.: RYYY. 206 s.. [in Russian]
- 4-a. Matsyevskiy, Y.V. (2013). *V prostranstve muzyky. T.2.* SPb.: RYYY. 296 s. [in Russian]
- 4-b. Matsyevskiy, Y.V. (2018). *V prostranstve muzyky. T.3.* SPb.: RYYY. 380 s. [in Russian]
5. Matsyevskiy, Y.V. (2007). *Narodnaya instrumental'naya muzyka kak fenomen kul'tury*. Almaty: Dayk-press, 2007. 520 s. [in Russian]
6. Matsiievskiy, Ihor (2012). *Muzychni instrumenty hutsuliv*. Vinnytsia: Nova knyha, 464 s. S.23–33. [in Ukrainian]
7. Matsiievskiy, I. (2002). *Ihry y spivholossia. Kontonatsiia: Muzykolohichni rozvidky*. Ternopil: «Astonr». 172 s. [in Ukrainian]

- 7-a. Matsyevskiy, I. (2013). Kalendarsna obriadova instrumentalna tradytsiia Pivnichnoho Pidliashshia. Yarovytsia: naukovo-metodychnyi ta kulturno-prosvitnytskyi chasopys. Lutsk, 2013. № 1. S.45–51. [in Ukrainian]
8. Saban, L. (1995). Muzychno-tantsiuvalna tradytsiia yevreiv zakhidno-ukrainskykh zemel (do pytannia pro mizhnatsionalni vzaiemyny). Rodovid. № 2 (11). S.20–22. [in Ukrainian]
- 8-a. Slepovych, D. (2005). Kantorskye y klezmerskye fantazy: problemy typolohyy. Evreiskaia tradytsyonnaia muzyka v vostochnoi Evrope. Mynsk. S.229–240. [in Russian]
9. Khay, Mykhailo. (2005). Ukrainska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii. Kyiv — Drohobych; «Kolo». 465 s. [in Ukrainian]
- 9-a. Khay, Mykhailo (2011). Muzychno-instrumentalna kultura ukraintsviv (folklorna tradytsiia). Vydannia druhe, vypravlene i dopovnene. Kyiv — Drohobych: «Kolo». 560 s. [in Ukrainian]
- 9-b. Khay, M. (2002). Muzyka Boikivshchyny. K.: Rodovid. 303 s. [in Ukrainian]
10. Khotkevych, H.M. (2012). Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu. Druha redaktsiia. Kharkiv: Savchuk O. O. 512 s. [in Ukrainian]
11. Cheremskyi, Kost (2008). Tradytsiine spivotstvo. Ukrainski spivtsi-muzykanty v konteksti svitovoi kultury. — Kharkiv). [in Ukrainian]
- 11-a. Cheremskyi, Kost. Shliakh zvychaiu. Kharkiv: «Hlas», 2002. 445 s. 110 ill. [in Ukrainian]

УДК 780.633.133:2–523.42(477.83/.86)”11/20”



Богдан Кіндратюк (Івано-Франківськ, Україна), доктор мистецтвознавства, доцент, професор катедри дизайну та теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Bogdan Kindratiuk (Ivano-Frankivsk, Ukraine), Doctor of Art Studies, Associated Professor, Professor at the Department of Design and Theory of Art Educational and Scientific Institute of Arts Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

ПЕРИПЕТІЇ ДЗВОНАРСТВА ЦЕРКВИ СВ. ПАНТЕЛЕЙМОНА БІЛЯ ГАЛИЧА (XII–XXI СТ.)

Анотація

Уперше **метою** наукових студій є спроба системного опису перипетій дзвонарства церкви св. Пантелеймона/костелу св. Станіслава біля Галича (XII–XXI ст.). **Методологія** нашого пошуку ще ґрунтується на тлумаченні нових матеріалів. Аналіз фактів, систематизація відомостей про застосування бил, дзвонів, їхньої втрати та придбання нових, будівництво й відновлення споруд для них, як **предмет дослідження**, утверджує герменевтичні студії. Застосування ж історико-антропологічного підходу показує одну з причин розвою музики дзвонів як взаємообумовлених ланок цілісного процесу «придбання/оснащення — виконання — сприймання». **Науковою новизною** статті є системне вивчення перипетій дзвонарства церкви св. Пантелеймона як одного з проявів і характеру дзвонарської культури на теренах Прикарпаття від Княжої доби до наших днів. Сприяло тут розвою музики дзвонів перебування в європейському культурному просторі, запровадження в цьому ареалі християнства, турбота князів Галицької землі про оснащення збудованих храмів дзвонами, їхнє церковне й світське використання. При інкорпорації цього ареалу України іноземними правителями дзвони допомагали їм зміцнити владу, утверджувати своє панування. Стимулювало ріст майстерности дзвонарів часте канонічне застосування дзвонів. Однак ці музичні інструменти з групи ідіофонів часто потерпали від воєн. **Висновок.** Спроба системного опису дзвонів і споруд для них церкви св. Пантелеймона дає підстави для чергового твердження про багатство дзвонарської культури Прикарпаття, складні, а то й трагічні перипетії її складових.

Ключові слова: Княжий Галич, Прикарпаття, церква св. Пантелеймона / костел св. Станіслава, дзвони, дзвіниці, дзвоніння, перипетії дзвонарства.

The peripetia of bell-ringing at st. Panteleimon church near Halych (12th-21st centuries)

Abstract

This is the first scientific study with the **purpose** to systematically describe the peripetia of the bell ringing at St. Panteleimon Church/St. Stanislaw Church near Halych (12th-21st centuries). The **methodology** of our research is also based on the interpretation of new materials. The **subject of research** involves the analysis of the facts, systematization of information on the use of xylons, bells, their loss and acquisition of new ones, construction and restoration of buildings for them, which asserts the hermeneutic nature of this study. The application of the historical and anthropological approach shows one of the reasons for the development of bell-ringing music as interdependent parts of the holistic process of «acquisition/equipment — performance — perception». The **scientific novelty** of the article lies in a systematic study of the peripetia of the bell-ringing at the St. Panteleimon Church as well as manifestations and nature of the bell-ringing culture in the Carpathians from the Princely era to the present day. The development of bell-ringing was facilitated by the presence in the European cultural space, the introduction of Christianity in this area, the concern of the Princes of the Galician land for equipping the built churches with bells, their ecclesiastical and secular use. When conquering this area of Ukraine, foreign rulers used the bells helped to strengthen their power and establish their dominance. Frequent canonical use of bells stimulated the growth of bell-ringers' skills. However, these musical instruments from the group of idiophones often suffered from wars. **Conclusion.** An attempt at a systematic description of the bells and buildings for them of the St. Panteleimon Church gives grounds to confirm the richness of the bell-ringing culture of Prykarpattia, the complex and even tragic peripetia for its components.

Key words: Princely Halych, Prykarpattia, St. Panteleimon Church/St. Stanislaw Church, bells, bell towers, bell-ringing, the peripetia of bell-ringing.

Постановка проблеми

Студії з історії Давнього Галича – славної князівської столиці, завжди актуальні, особливо перед 2023 роком, коли сповниться 1125 річниця від часу відомої нині першої писемної згадки про місто. На теренах цього літописного мегаполіса Княжої доби та його околицях, що в час свого найбільшого розквіту в XII–XIII ст. займав площу 8×8 км [18, с. 165], гуртувалася низка форпостів-монастирів, княжих дворів зі скупченнями людей: ремісників, підданих, військових, ченців, нуртувало життя. Тут відбувалося чимало значимих подій, які заклали наріжний із низки каменів міцного підґрунтя культури Руси-України, розвою її музичного мистецтва. Його осердям були церковні й світські

дзвоніння — один із найособливіших чинників східноєвропейської історії культури, що вплинув на мораль, звичаї та залишив глибокий слід у музичному фольклорі, сприяв розвитку церковного співу, був не тільки основою розвою його багатоголосся, а й допомагав, за висновком німецького дослідника естонського походження Ельмара Арро, формуванню т. зв. національних шкіл звуку в Білорусі, Росії, Україні. При цьому нагадують про дзвоніння як один із найвиразніших проявів музичного підґрунтя та дзвін як могутній і таємничий вісник цих основ, який мав у житті людства важливе значення [1]. Тому варто прослідкувати перипетії дзвонів і дзвонів церкви св. Пантелеймона, зведеної, як уточнив В'ячеслав Корнієнко, наприкінці 1180-х — на початку 1190-х рр. [9, с. 87] неподалік від центру княжого Галича (нині вона на території с. Шевченкове), що дасть підстави повніше описати багатство дзвонарської культури України [6].

Аналіз досліджень

Храму св. Пантелеймона присвячено не тільки спеціальні розвідки, а й церква згадана в публікаціях, які висвітлюють життя княжого Галича. Її вимурували за сім кілометрів на північ від його центру в ареалі старого княздвора Романа Мстиславича (1155/1156–1205), де певний час жили його син, майбутній король Руси Данило (1200/1201–1264), і коли в 1217–1220, 1221–1227 рр. правив Галицькими землями його тесть Мстислав Удатний (бл. 1172–1228) [9, с. 100]. Святиню, котра зазнавала неодноразових змін, перебудов і реконструкцій, але зберегла, попри це, чимало автентики, слушно називають *кам'яним архівом* Галича. Адже вона — унікальна з усіх поглядів пам'ятка, яка надавала йому непересічної індивідуальності; живий, хоч і, ніби, мовчазний свідок драматичного руху міста крізь Середньовіччя в модерну добу. І нині, при подорожі шляхом між Бурштином і Галичем, бачимо на південному обрії величне височіння цього храму, любуємося його обрисами, сприймаємо їх своєрідним віянням Княжої доби.

Ще перед Першою світовою війною історію церкви св. Пантелеймона/костелу св. Станіслава, зокрема будівництва його дзвіниці, її світлину й функції, опис дзвонів тощо подав український науковець Йосип Пеленський (1879–1957) у праці *Галич в історії середньовічного мистецтва на основі археологічних досліджень і архівних джерел*. Її опублікував польською 1914 р. в Кракові [14]. Дослідник оприлюднив не тільки фото дзвіниці, а й світлину двоярусної



вежочки-сигатурки на надбудованому францисканцями близько 1600 р. костелі [15, с. 12]. Більше як через 100 років на основі бібліографічних і нововиявлених архівних матеріалів сучасний дослідник Андрій Гусак (*1993; у 2004–2018 рр. паламарював у цьому храмі, у т.ч. при потребі дзвонив) простежив історію церкви св. Пантелеймона як унікальної пам'ятки романської архітектури від пори її закладення до нинішніх днів, подав періоди формування цього єдиного збереженого наземного білокам'яного храму княжого Галича в ході неодноразових змін, пербудов і реконструкцій [3, с. 70]. Водночас науковець ретельно прослідкував перипетії дзвіниці та її дзвонів у час Першої світової війни, опублікував фотографії завданих руйнувань цій вежі світовими війнами, подав світлину дзвона з великою противагою під дашком біля стіни дещо відновленого храму [4]. Попереднім і новим студіям церкви св. Пантелеймона присвятив свої результативні наукові пошуки Іван Могитич [12].

Розповсюдження дзвонів, їхньої музики в княжому Галичі тісно пов'язано з поширенням християнства. Докладні сучасні міркування про його укріплення на Прикарпатті окреслив Ігор Скочиляс (1967–2020) у праці *Духовна спадщина Давнього Галича* [17, с. 41–51].

Увага до історії культури України, зокрема княжого Галича науковців Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника підтверджується створенням Центру дослідження дзвонарства (керівник Б. Кіндратюк) [6], Центру медієвістичних студій. Директор останньої інституції Мирослав Волощук слушно наголошує на потребі вдосконалення методології медієвістичних пошуків, зокрема опрацювання значної кількості іншомовних джерел. Завдяки знайомому науковцю опубліковано п'ять щорічників *Галич*, спрямованих на всебічну популяризацію історії славного княжого, церковного (єпископського й митрополічного) осередку Галицької землі, Прикарпаття та України загалом [22]. У збірниках публікуються наукові розвідки, присвячені церкві св. Пантелеймона/костелу св. Станіслава. Чимало відомостей про них віднаходиться в працях знаного прикарпатського археолога Богдана Томенчука [18; 19]. Ним на основі археологічних досліджень, зокрема палацових комплексів, вивчено чотири княжі двори літописного Галича (один із них розміщувався на Пантелеймонівському городищі). Тут будували церкви [18, с. 171, 175], які їхні фундатори, зазвичай, оснащували дорогими в усі часи дзвонами [6, с. 189–191], концентрувалося тогочасне мистецьке життя.

Віднаходяться відомости про дзвонарство краю в узагальнюючій фундаментальній праці В. Корнієнка, присвяченій вивченню графіті — малюнків і написів на стінах церкви св. Пантелеймона/костелу св. Станіслава [10]. Тут виявлено майже 800 таких епіграфічних пам'яток [9, с. 87].

Маловідоме акварельне зображення церкви св. Пантелеймона, а тоді — костелу св. Станіслава, створене Наполеоном Ордою (Napoleon Orda, 1807–1883) у 1878–1880 рр., уперше опублікував Віталій Нагірний. Завдяки розшуканому ним надзвичайно цінному джерелу маємо тогочасне зображення дзвіниці [13], що вдало доповнює українську музичну іконографію.

Поглиблюють уявлення про музику Галицьких земель як багатомірне явище й поважну складову розвиненої культури цього регіону середньовічної Русі студії Олега Чуйка [23]. Доведено, що поважним чинником розвою мистецтва було його перебування в європейському

культурному просторі (щільний зв'язок зі своєю багатою спадщиною та різнобічні взаємовідносини із сусідніми й далекими країнами) [24, с. 22–28].

На основі впорядкування нововіднайдених фактів і дещо іншого акцентування вже краще окреслено формування багатонаціонального музичного мистецтва в західному ареалі Київської Русі. Завдяки зібраним відомостям, потрібним уточненням до попередніх описів музичної культури зазначеного регіону [5] вдалося чіткіше підтвердити її поліетнічність у князівстві Романовичів, а згодом королівстві Русі, відзначити, що тут поважне місце займала руська/українська мистецька складова. Водночас збагачено органологічні відомости, у т.ч. краще висвітлено дзвонарство, зокрема побутування неоднакових за формою дзвонів і дзвіниць [8, с. 91–92].

Однак, оскільки значна кількість напрацювань стосовно історії церкви св. Пантелеймона/костелу св. Станіслава, їхніх дзвонів суперечить відсутності узагальнюючих студій відносно перипетій дзвонарства, то **метою** нашого кампанологічного дослідження є їхнє системне окреслення. Ціль пошуку конкретизується в низці **завдань**. Серед них бачимо спробу дати відповідь на питання: Які могли бути дзвони у новоствореній церкві? Які канони їхнього застосування? Також важливо узагальнити відомости про дзвони після переосвячення церкви на костел, їхні долі та дзвонарську музику у новітній час.

Виклад основного матеріалу

Специфіку розвою культури Галицьких земель Княжої доби визначило не тільки прийняття християнства з Візантії, а й близьке сусідство із Заходом, жвава торгівля з його регіонами, матримоніальні зв'язки з тамтешніми правителями. При спробі опису церковних дзвонів у храмі св. Пантелеймона, зокрема на перших порах, треба зауважити, що канони биття в дерев'яні була Церква середньовічної Русі перейняла із Візантії. Ними скликали на Служби Божі, відзначали їхній початок і закінчення, а також важливі елементи драматургії богослужень. Такі приписи фіксувалися в окремих книгах — типіконах (уставах). Найважливішими були Студійський і Єрусалимський устави. Студійський устав сформувався у Візантії в X ст., а в середині XI ст. його переклали в Києво-Печерській лаврі. Один із найдавніших списків цього уставу відомий під назвою *Типографський устав* (поєднаний разом із кондакарем часто називався *Устав із кондакарем*)

визначав богослужбовий звичай Київської Церкви та її монастирів [16, с. 5]. Указівки перекладеного Студійського уставу на узвичаєні клепання дають змогу скласти певні уявлення про особливості биття в била в XI–XIV ст. у соборних церквах і чернечих обителях. Одні клепання призначалися для щоденних служб, а при відзначенні важливіших із них належало використовувати інші види вдарянь у била [16, с. 264–266]. Згодом частину з таких ідіофонів у середньовічній Русі замінили дзвонами.

Оскільки Візантія тривалий час не використовувала дзвонів у своєму богослужбовому обряді, то вважають, що їх Києворуська Церква запозичила із Заходу, зокрема з Німеччини через Польщу. Досить швидко мистецтво биття у дзвони поширилося на різних землях середньовічної Русі. Завдяки тому, що важливі трансконтинентальні торговельні шляхи проходили через Галицькі землі та ведення тамтешніми князівствами жвавого міждержавного товарного обміну, дзвони могли швидше всього потрапити в їхні церкви. Не випадково на цих теренах археологами віднайдено чимало фрагментів таких ідіофонів різних форм [8, с. 91–92].

Давні дзвони мали різні обриси й вагу, відповідно до часу відливання. Спочатку були у т. зв. формі *вулика*, згодом — *цукрової голови*. Одним із підтверджень застосування подібних за формою дзвонів у церквах середньовічної Русі є збережені пам'ятки, зокрема з Німеччини, які експонуються в Національному музеї історії України [6, с. 182–185]. Їм на зміну прийшла *готична* форма, як одна з тих, яку мають нинішні дзвони; її представляє великий, як на той час, львівський Святоюрський дзвін 1341 року, виготовлений місцевим людвигарем Яковом Скорою. Цікаво, що його витвір ще й нині використовується з більшим і п'ятьма маленькими. Завдяки новим обрисам дзвоніння набуло особливого тембру, багатства призвуків, що створює феномен звучання цих музичних інструментів (докладніші наші міркування стосовно побутування нової форми дзвонів в ареалі князівств галицько-волинських земель див., приміром [8, с. 91–92]). Тому можна вважати, що перші дзвони в церкві св. Пантелеймона могли мати форму *цукрової голови*.

Дзвони застосовувалися разом із билами, дзвінками. Останні, разом із бубенцями (їх часто знаходять на теренах княжого Галича), могли бути на кадилах. Використання в Княжу добу ручних дзвінків у церквах підкріплює віднайдення такого оздобленого мистецького витвору

в урочищі *Цвинтариська* (біля Галича), де розкопали частину фундаментів храму [8, с. 93]. Частими знахідками на теренах цього міста також є бронзові бубенці. Їх віддавна прикріпляли до кадил. Мабуть, такі малі ідіофони теж мали своє узвичаєне застосування в церкві св. Пантелеймона.

Завдяки обрядовим практикам упродовж століть сформувалися канонічні приписи стосовно використання дзвонів. Щоправда, розвиток дзвонарства в Україні супроводжувався не тільки формуванням певних уставних приписів, а й, як справедливо зауважив один із фундаторів української кампанології Юрій Ясіновський, «народних звичаїв використання дзвонів. Це регламентувало способи биття в них, тривалість їхнього звучання, що впливало з вимог культу, обрядових форм, життя міст і сіл, їхніх традицій. Своєю чергою різні дзвоніння вносили в усе це певний порядок, етикет, упорядковували й надавали їм святкового чи сумного настрою» [25, с. 343]. Закономірно, що церковні й світські дзвоніння міцно вкоренилися в народній культурі [7], їх вивчає етноорганологія [21, с. 95–97].

Під соціокультурним феноменом *дзвонарство* чи *дзвонарська культура* ми розуміємо систему, яка самоорганізується. Вона охоплює різні види діяльності стосовно виготовлення бил, відливання дзвонів, будівництва споруд для них; зусилля Церкви і парафіян відносно придбання дзвонів, формування їхніх комплектів на дзвіниці; підготовку дзвонарів як мистців-виконавців канонічних дзвонінь або створених ними особливих форм дзвонарських композицій; розповсюдження дзвонарського мистецтва в громадсько-побутовій, церковно-сакральній і народно-обрядовій сферах; відображення складових дзвонарства в народній культурі, красному письменстві, візуальних мистецтвах і музиці, відповідні кампанологічні студії.

Розвою в храмі св. Пантелеймона церковної музики та дзвонінь, як її важливої складової, зокрема завдяки ретельному дотриманню уставних приписів, могло сприяло те, що в один час тут було п'ять священників. Їх, як стало відомо з графіті першої половини 1220-х рр., звали Лазар, Олексій, Стефан, Дмитро й Богдан [9, с. 91]. Такий кириличний напис, на думку В. Корнієнка, «цікавий також і тим, що в ньому названі імена одних із перших священнослужителів цього храму, невідомих за іншими джерелами» [10, с. 187].

Усе ж нині достеменно ще не відомо, чи із самого початку в богослужбовому обряді церкви св. Пантелеймона використовували тільки

била, чи разом із ними й дзвони? Які та скільки їх було? Де та як вони були підвішені? Як у них дзвонили? Але в будь-якому випадку, відповідно до уставних приписів про богослуження повідомляли дзвоніннями-благівісткуваннями, відзначали ними найбільш урочисті місця Служб Божих. Оскільки храм звели на 60-метровому високому правому березі Дністра, при впадінні до нього р. Лімниці [12, с. 248], то віддавна церковна музика лунала обширами довкілля, привертала до себе увагу сакральним звучанням.

Водночас могло звучати закличне та мобілізуюче світське сполошення биття у дзвони. Як міркуємо, великі ідіофони храму застосовувалися не тільки перед, підчас чи після Служб Божих, а й у дзвони били на сполох, повідомляли про наближення ворога. Адже ці звучні музичні інструменти в князівствах Галицької землі застосовували не тільки у церквах, а й могли використовувати для оборони. Як на півдні й південному сході середньовічної Київської держави систему сторожових фортець об'єднали в утворену валами й річками оборонну лінію довжиною близько 950 км (відома за літописами як Змієві вали [11, с. 225]), так подібну смугу твердинь, на переконання дослідників, створили, приміром, уздовж берегів Дністра. Однією з ланок такої оборонної системи могли бути укріплені князівські двори, серед одного з яких стояла церква св. Пантелеймона, її дзвони. Вважають, що з-поміж головних функцій таких сторожових твердинь була передача відомостей між фортами світловою (вогняною) чи звуковою (дзвонами) сигналізацією. Адже такі опорні пункти звели на підвищеннях і завдяки цьому була можливість із веж-дзвіниць пересилати умовні сигнали [20, с. 232–233].

Від середини XIII ст. Галич поступово втрачав роль столичного політико-адміністративного князівського центру. Його основу, за спостереженнями науковців, складала тільки церковна інфраструктура єпископсько-митрополичого осердя пізньої Галицько-Волинської держави (її столицями були Холм, волинський Володимир і Львів). У другій половині XIV ст. свій осідок у Галичі зберігали православні та латинські єпископи, котрі в окремі часи набували й митрополичого висвячення. Встановлено, що перші локалізувались у Галицькій катедральній чернечій обителі, а другі — біля храму св. Пантелеймона. Цю династичну церкву волинської гілки Мономаховичів 1367 р. пересвятили на костел св. Станіслава. Однак, після перенесення 1427 р. католицької парафії в Галич, храм залишався занедбаним до кінця XVI ст. Адже в XV–XVI ст. під час загальної політичної та релігійної кризи в Галичині, в умовах

приєднання її земель іноземними династіями до своїх володінь, почався занепад галицького церковного центру. Цьому сприяло й те, що впродовж цього часу активізувалися турецько-татарські набіги на ці терени. Тоді в Галичі й околицях панувала пустка та занепад [19, с. 54–56]. Закономірно, що ця криза відобразилася на дзвонарстві краю.

Відновлення музики дзвонів у храмі почалося після 1598 року, коли король Польщі Сигізмунд III Ваза (Zygmunt III Waza; 1566–1632) передав пустуючу споруду ордену братів-францисканців. Наприкінці XVI — на початку XVII ст. вони звели на Пантелеймонівському городищі свій монастир (у чернечих обителях, як знаємо, богослуження та, відповідно, дзвоніння лунають цілодобово). У центрі подвір'я височів перетворений на тринавну базиліку костел св. Станіслава, неподалік звели вежу для дзвонів [15, с. 260; 19, с. 59–60]. Відповідно, тут надовго запанували латинські звичаї дзвоніння, зокрема способи підвішування дзвонів, приведення їх шляхом розгойдування до звучання; лунали звуки сигнатурки. Мабуть, дзвоніння часто звучали разом із музикою органа. Цікаво, що в XIII ст. дзвонами почали опоряджувати механізми вежових годинників. Згодом їхні дзвони сприяли виникненню нових музичних інструментів — курантів і карійона. У той самий час францисканські монахи започаткували звичай (цю новацію затвердив папа Григорій IX (бл. 1145–1241) вечорами трикратно вдаряти у великий дзвін, на що вірні мали тричі відповідати *Ave Марія*. У XIV ст. католики так били у дзвони вже тричі на день: ранком, в обід і ввечері. Завдяки цьому постав ангелюс — узвичаєне ранкове, полуденне й вечірнє дзвоніння, щоденний знак до молитви для вірного християнина. Мабуть, такий звичай побутував у костелі св. Станіслава.

Дзвіниця костелу св. Станіслава, як значима пленерна музична споруда, і звучання її гучних ідіофонів не тільки відразу привертало увагу людей, а й водночас успішно демонструвало чие звукове панування в цьому ареалі краю переважає. Особливо зосередження слуху й зору на костелі й вежі посилилось у гостей провінційного тоді Галича в XIX — першій половині XX ст. Серед мандруючих було чимало мистців. Вони, як встановлено, залишили багато рисунків, літографій, дерево- і сталеритів, світлин, а також листівок із зображенням найцікавіших історичних об'єктів-пам'яток: Замкової гори з руїнами Старостинського замку, Ринкової площі, греко-католицьких церков Різдва і св. Миколая, римо-католицького костелу св. Станіслава, кенеси, дерев'яного й залізничного мостів через Дністер [13, с. 208].

Подібно відомий художник другої половини XIX ст., виходець із білоруських земель Н. Орда, подорожуючи 1878–1880 рр. Галичиною, поставив перед собою ціль зафіксувати тодішний стан найбільш відоміх пам'яток архітектури з доби Першої Речі Посполитої. Основну частину своїх робіт він виконав олівцем і клеєвими фарбами технікою акварелі. Один зі своїх малюнків завбільшки 22,6×28,7 см назвав *Костел С. Станіслава. Галич*» (*Kosciol S. Stanislaw. Halicz*). У центрі роботи мистця зображено фасад і бічну елевацію храму. Ліворуч від нього — квадратну в основі вежу-дзвіницю, перед якою видніється селянська хата, накрита соломою, а на задньому плані — будівлі кляштного комплексу. Зображення споруди для дзвонів фахівці характеризують надзвичайно точним і високої якості виконання, що надає їй особливої вартості й значення [13, с. 209–211].

Докладно про функції «досить високої» споруди для дзвонів у кляшторі, її вигляд і значення довідуємося із цікавого опису, зробленого перед 1914 р. після відвідання Й. Пеленським церкви св. Пантелеймона, а тоді — костелу св. Станіслава: «Дзвіниця із заходу була важливим пунктом цієї фортечки — її замкач, тобто ключ. До неї з двох боків тягнулися вали, нижні поверхи з бійницями служили оборонною вежею, а її низ становив в'їзду браму з підйомним мостом» [15, с. 9–12]. Теж корисним для сучасних науковців є подальший опис згаданої споруди, вимурованої з цегли на фундаментах із тесаних каменів, які залишилися після перебудови церкви на базиліку: «Нижня частина вежі служила за в'їзду браму зі зведеним мостом, вища — за місце для оборони й обстрілу, а найвища — за дзвіницю» [15, с. 65]. Тобто, так називався тільки останній поверх, котрий призначався для дзвонів. З характеристики місця, де вони були підвішені, можна здогадатися, що їхнє звучання дещо приглушували вікна, «по одному з кожного боку» (звісно, якщо їх при дзвоніннях не відчиняли). На резонування дзвонів, якість їхнього звучання впливав пірамідальної форми дах (заввишки 2 м), покритий бляхою. Його загальна конструкція, як помітив Й. Пеленський, властива всім дерев'яним дзвіницям, розповсюдженим на Русі. Дві балки, поставлені навхрест, несуть центральний стовп, верхівка якого з'єднує і притримує всі крокви, так звані «капиці» [15, с. 67]. Цікаве зауваження науковця стосовно традиційного завершення вежі *Хрестом із півмісяцем*. Такий вершок на церковних банях і дзвіницях запанував, на думку дослідника, по всій Русі, а згодом — Росії, оскільки його «здавна застосовували у візантійському мистецтві» [15, с. 61].

Також завдяки Й. Пеленському маємо опис трьох великих дзвонів, котрі висіли високо під дахом. Вони виразно виступають пам'ятками відливицтва й писемности. Найбільший дзвін оздоблював під короною між двома шнуровими лініями напис: «NOMEN: DOMINI; BENEDICTUM: IN: SECULA: SIT. A. D. 1611». Цей раритет, як міркував дослідник, францисканці замовили одразу після поселення в кляшторі. Вінець другого за вагою дзвона оперезував коронковий орнамент із «написом під низом: «РОКУ — АХИС — МЦА — АПРИЛ — ДН Є» (року 1656 місяця квітня дня 5). Знизу подана ледь випукла фігура Христа: права рука благословить, ліва підтримує хвилястий хітон. Голову оточує німб, по обидва боки якого розміщені літери «ІС-ХС» [15, с. 67]. Як впливає з напису, то Й. Пеленський мав усі підстави вважати, що другий дзвін походив з якоїсь тутешньої церкви. Вивчення оздоблень найменшого дзвона, як міркуємо, дав підстави встановити, що ідіофон переплавили років 40 тому [15, с. 67].

Сприяло розповсюдженню дзвонів і розвою їхньої музики практика дзвоніння як засобу повідомлень про смерть парафіянина та при проведенні заупокійних служб. Щоправда, такий звичай відомий із пізніших часів. Але, серед виявлених графіті й інскульптів на стінах церкви Успіння Пресвятої Богородиці (збудована 1579–1584 рр.) неподалік від давнього Успенського собору XII ст. Княжого Галича, є записи обчислення кількості проведених поминальних служб. Такі занотування виникали, як зауважує В. Корнієнко, «внаслідок замовлення певної кількості заупокійних відправ за душу людини. Подібні графіті в межах Руси-України датуються проміжком від початку XI ст. до кінця XIV ст.» [10, с. 15]. Хоч зі стін церкви св. Пантелеймона такі записи невідомі, але, як міркуємо, практика проведення заупокійних служб тут теж існувала. Відповідно, могли й звучати відповідні дзвоніння. У пізніші часи побутував звичай указівок у заповітах стосовно пишного захоронення тіла померлого («з пристойним обрядом»). Звісно, що така традиція підкріплювалася обдаруванням парафій, храмів і монастирів [15, с. 265]. Завдяки цьому була можливість поповнити набори дзвонів важчими, гучнішими. Цьому сприяло й те, що в заповіті вказувалося про оздоблення таких музичних інструментів написами про жертводавця. Часом він не тільки заповідав де поховати тіло, а й велів розіслати в різні монастирі пожертви-дари [15, с. 266]. Відповідно там у визначені дні мали творити певні поминальні дзвоніння.

Варто привернути увагу до інших складових дзвонарської культури — сигнатурки як вежочки й сигнатурки як невеликого дзвона. Адже при описі костелу св. Станіслава зауважено, що храм мав новий бляшаний дах і псевдоготичний шпиль — сигнатурку (*Dachreiter*) [15, с. 15]. Як знаємо, дзвони розміщалися не тільки на дзвіниці, а й за латинським звичаєм дзвін-сигнатурку монахи могли підвісити в одноіменній надбудові-вежочці на костелі. Такий ідіофон, зазвичай, застошують під час мес і в деяких місцевостях при входженні священника в храм. Сигнатурка у вежочці підвішується міцно за корону до перекладки. Дзвонять за допомогою шнура, одним кінцем прикріпленого до важеля, зафіксованого до неї, а за другий, який опущений у храм, посмикують. Таким способом, притаманним католикам і греко-католикам, дзвін розгойдують і тоді його корпус б'є у серце (язик, било). Звісно, що нерухома фіксація дзвона за корону до осі/перекладки дещо приглушує вібрацію його корпусу, а значить — красу звучання.

Із початком Першої світової війни за вказівкою австро-угорського уряду всі дзвони в державі реквізували на мілітариські нужди. Спочатку дозволили залишати пам'ятки, відлиті до 1700-го року, згодом, відповідно до нового розпорядження, не забирали виготовлені пізніше початку XVII ст. Однак, монахам вдалося дзвони костелу св. Станіслава залишити. Але при гарматних острілах 1915 р. храм і його дзвіниця були дуже знищені. На ній вибух зніс дах і дещо пошкодив ярус, де були підвішені дзвони. Найбільший із них, як встановив за архівним описом А. Гусак, тріснув. На щастя, вони залишилися на місці [3, с. 70]. Пізніше, за браком часу, військові Росії не встигли їх вивезти до себе.

Як встановлено за архівними джерелами, 25 вересня 1918 р. склали кошторис, де передбачили суму для відновлення костелу та його дзвіниці. Але після проголошення 1 листопада Західно-Української Народної Республіки та її загибелі 1919 р. й окупації цих теренів Польщею, повторно у новому фінансовому документі 1920 р. передбачили виділення коштів і для відновлення в'їздної вежі-дзвіниці [3, с. 70]. Роботи з відбудови костелу св. Станіслава тривали ще 1930 р. Тоді тільки закінчили її тинькування [3, с. 70–71]. На тогочасній світліні, опублікованій А. Гусаком, бачимо дзвін, який міцно підвішений за корону до осі, поставлений на двох стовпах під дашком. Ідіофон має велику противагу для легшого розгойдування. Мабуть, його перенесли зі зруйнованої дзвіниці та встановили тут і накрили від атмосферних опадів.

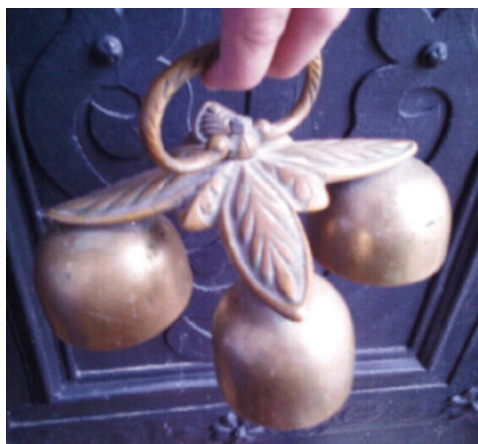
Після Другої світової війни костел закрили. Мабуть, дзвони були знищені в роки советської влади. Легалізація УГКЦ в Україні сприяла тому, що 1991 р. почалося відродження княжої святині та її дзвіниці. Їх відреставрували, а церкву знову посвятили її першому патрону — св. Пантелеймону й передали греко-католицькій громаді [4]. Водночас, храм, як історична пам'ятка, належить до Національного заповідника *Давній Галич*.

Нині на дзвіниці встановлено один дзвін. Він заввишки близько 100 см. і відповідно традиції греко-католиків нерухомо прикріпений за корону до дещо вигнутої осі. Ще для легшого розгойдування дзвона її кінці вставлені в підшипники. Дзвонять за допомогою шнура, прив'язаного до важеля, який прикріплений до осі. Ця механічна система підвішена на спеціально виготовленій металевій конструкції. Старший брат церковної громади Степан Лисак (*1950) розповів, що ідіофон замовили 1996 р. в ливарному цеху одного з львівських заводів. За виготовлення заплатили 40 тис. тогочасних купоно-карбованців. Паламар дзвонить перед і під час Служб Божих. Оскільки спеціально призначеного дзвонаря нема, то в малочисельній парафії народилася цікава місцева традиція стосовно подзвінного. У випадку смерті когось із парафіян, родич померлого йде в церковний комітет, бере ключ від дзвіниці та, відповідно до звичаю (його повідомили «старі люди»), повільно вдаряє в одну крису дзвона.

Є ще в храмі св. Пантелеймона чотиридзвін, який на Прикарпатті теж називають сигнатурка. Її вдалося зберегти з минулого століття. Завдяки неоднакового розміру дзвінків, прикріплених до спеціальної ручки, при потрясанні вони породжують вельми характерне й милозвучне дзвоніння. Цей чотиридзвін використовують під час богослужень. У Службах Божих по-своєму звучать бубенці, якими щедро оздоблене кадило.

Висновки

Із часу запровадження християнства на теренах Галицьких земель князі дбали за будівництво церков, розвиток тут богослужбової музики, зокрема завдяки





оснащенню їх дорогими дзвонами. Вірогідно, що перші з них були імпортовані через близьку Польщу з Німеччини. Однак, нині важко встановити, які форми вони мали й чи використовувалися разом із билами. Щоправда, відомі канони їхнього застосування. Воєнні лихоліття, як і прихід советської влади не сприяли розвитку дзвонарської культури в краї. Подібно нові соціально-економічні умови не допомагають збільшенню кількості членів церковних громад. Їхня малочисельність є однією з причин не придбання хоч би мінімального комплексу дзвонів. Відповідно

втрачаються звичаї їхнього канонічного використання. Водночас народжуються нові традиції. Продовжується практика застосування сигнатурок-чотиридзвонів і бубенців. **Перспективи наукового пошуку** бачаться у вивченні нових археологічних пам'яток колишніх теренів Галицького князівства, віднайдених рукописних джерел, творів малярства тощо. Це допоможе новій систематизації уявлень про дзвонарство, його перипетій, зокрема сприятиме кращому науковому узагальненню фактів про дзвони й дзвоніння церкви св. Пантелеймона/костелу св. Станіслава. Оскільки збірники церковного й світського права Київської Русі вміщували, окрім пам'яток візантійського письменства, ще й місцеві, давньоукраїнські твори XI–XIII ст. (вони регулювали внутрішнє життя Церкви, її місце в суспільстві й багато догматичних і обрядових питань, у т.ч. літургійної діяльності, ролі диякона, відспівування мертвих тощо), то науковці можуть віднайти нові згадки про формування канонічних дзвонів у писемних джерелах, яких чимало збереглося в бібліотеках зарубіжжя. Адже нині чи не кожна велика бібліотека Європи має збірки давньослов'янських рукописів. Чотири томи таких пам'яток із закордонних збірок недавно опублікувала відроджена Санкт-Петербурзька археографічна експедиція [2, с. 9]. Зауважено, що українські медієвісти майже не використовують

комплекс переважно латиномовних писемних джерел 500–1500 рр. (його з 1826 року публікують у Німеччині під узагальненою назвою *Monumenta Germaniae Historica* (MGH — *Пам'ятки історії Німеччини*). Серія *Scriptores* цього комплексу тепер налічує понад 100 томів (кожен із них обсягом близько 600 сторінок). MGH уже оцифровані й доступні через мережу Інтернет. У німецьких наративах віднайдеться чимало відомостей про Русь, переважно галицько-волинських князів і королів, пов'язаних політичними й матримоніальними зв'язками з німецькими правителями. Дотичні відомости про дзвонарство наших земель відшукаються в чеських хроніках, які опубліковані в серії *Monumenta Bohemiae Historica* (МВН — *Пам'ятки чеської історії*), передовсім *Історії короля Пшемисла Оттокара й Розповіді про погані роки по смерті Пшемисла Оттокара* та ін. [2, с. 9–11]. Окрім джерел, які відшукаються в зарубіжжі, варто прослідкувати за архівними матеріалами долю дзвонів після Другої світової війни. Опрацювання подібних джерельних відомостей допоможе краще описати перипетії дзвонарства церкви св. Пантелеймона.

Список використаних джерел

1. Arro E. Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung. *Musica Slavica. Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*. Wiesbaden: Steiner, 1977. С. 77–159.
2. Войтович Л. Якби було більшим море... (Передмова). Волощук М. «Русь» в Угорському королівстві (XI – друга половина XIVст.): суспільно-політична роль, майнові стосунки, міграції / [відп. ред. Леонтій Войтович]. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2014. С. 9–11.
3. Гусак А. Історія відбудов храму Святого Пантелеймона поблизу Галича: від історії до сучасності. *Галич: зб. наук. пр.* [ред. Мирослав Волощук]. Івано-Франківськ, 2019. Вип. 4. С. 64–80.
4. Гусак А. До історії церкви Святого Пантелеймона. URL: <https://zbruc.eu/node/76732> (дата звернення 01.11. 2021).
5. Кіндратюк Б. *Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства* / ред. і авт. переднього слова Юрій Ясіновський. Івано-Франківськ — Львів 2001. 144 с. (Історія української музики: Дослідження, вип. 9 / Ін-т українознавства ім. Івана Крип'якевича НАН України).
6. Кіндратюк Б. *Дзвонарська культура України: монографія* / [наук. ред. Юрій Ясіновський]. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаніка, 2012. 898 с. + CD. (Історія укр. музики: Дослідження, вип. 19 / Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України).

7. Кіндратюк Б. *Дзвони та дзвоніння в народній творчості / ПрикНУ ім. В. Стефаника, Центр дослідження дзвонарства. Івано-Франківськ, 2011. 42 с.*
8. Кіндратюк Б. Музична культура князівств Галицької та Волинської земель, королівства Русі (XII–XIV ст.): нові підходи і відомости. *Українська музика: наук. часопис / [ред. Наталія Сиротинська]. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2021. Чис. 1 (39). С. 85–103.*
9. Корнієнко В. Документи канцелярії галицького князя Мстислава Мстиславовича на стінах церкви Святого Пантелеймона. *Галич: зб. наук. пр. / [ред. Мирослав Волощук]. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 2. С. 86–104.*
10. Корнієнко В. *Епіграфіка сакральних пам'яток Галича (XII–XIX ст.) / [ред. Мирослав Волощук]. Івано-Франківськ, 2018. Серія 2, вип. 3, 528 с.*
11. *Літопис руський / [пер. з давньорус. Леонід Махновець]. Київ, 1989. 591с.*
12. Могитич І. Результати дослідження церкви Пантелеймона біля Галича. *Галич: зб. наук. пр. / [ред. Мирослав Волощук]. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 2. С. 247–254.*
13. Нагірний В. Галич на акварелях Наполеона Орди. *Галич: зб. наук. пр. / [ред. Мирослав Волощук]. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 2. С. 207–212.*
14. Peleński J. *Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej. Krakow, 1914. 207 с.*
15. Пеленський Й. Галич в історії середньовічного мистецтва на основі археологічних досліджень і архівних джерел. *Галич: зб. наук. пр. / [ред. М. Волощук; перекл. з пол. Ю. Угорчак, Ю. Лукомський, Т. Романюк, Л. Мазурчак, із латини Р. Паранько; упоряд. покажч. Ю. Лукомський]. Івано-Франківськ, 2018. Серія 2. Вип. 4. С. 5–297.*
16. Пентковский А. *Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. Москва, 2001. 432 с.*
17. Скочиляс І. Княжий Галич в історії київського християнства. *Духовна спадщина Давнього Галича: наук. зб. / І. Скочиляс, В. Фрис. Львів, 2018. С. 29–158.*
18. Томенчук Б. Чотири княжі двори літописного Галича. Підсумки археологічних досліджень палацових комплексів (1991–2012 рр.). *Археологія і давня історія України. Київ, 2013. Вип. 11. С. 165–177.*
19. Томенчук Б., Мельничук О. Археологія пізньосередньовічного Галича як «церковного міста» і релігійного центру Галичини (середина XIII ст. — 1785 р.). *Галич: зб. наук. пр. / [ред. Мирослав Волощук]. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 2. С. 51–78.*
20. Федунків З., Поліщук Л., Нагірний В. Городище Княжої Доби Чернелиця IV: результати попередніх досліджень. *Княжа доба: історія і культура /*

[відп. ред. Володимир Александрович]; НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2014. Вип. 8. С. 225–234.

21. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Рильського, Національна музична академія ім. Петра Чайковського [Текст]. Київ — Дрогобич, 2007. 544 с.
22. Чемеринський А. «Галич» № 5: «географія» авторів сягає й Великобританії. *Галичина*, Івано-Франківськ, 2021. 30 лип. - 5 серп. С. 20.
23. Чуйко О. *Мистецтво Галицько-Волинського князівства в контексті міжнародних взаємозв'язків*: моногр. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2020. 412 с.
24. Чуйко О. *Мистецтво Галицько-Волинського князівства в культурному просторі європейського середньовіччя*: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. спец. 26.00.01 — теорія та історія культури / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2021. 36 с.
25. Ясіновський Ю. Дзвони і дзвоніння в катедрі св. Івана Хрестителя в Перемишлі на початку XIX століття. *Перемиські Архиепархіяльні Відомості*. Перемишль, 2020. Чис. 28. С. 343–354.

References

1. Arro, E. (1977). Die altrussische Glockenmusik. *A Muslim study. Musica Slavica. Posts about music history Osteuropas*. Wiesbaden: Steiner. p. 77–159. [in German]
2. Voitovych, L. (2014). If there was a big sea (Preface). *Voloshchuk M. «Rus» in the Kingdom of Hungary (XI – second half of the XIV century.): Socio-political role, property relations, migration* / [edit. Leontiy Voitovych]. Ivano-Frankivsk. p. 9–11. [in Ukrainian]
3. Gusak, A. (2019). History of the reconstruction of the church of St. Panteleimon near Halych: from history to the present. *Halych: collec. of sciences. wash* / [edit. Myroslav Voloshchuk]. Ivano-Frankivsk. issue 4, p. 64–80. [in Ukrainian]
4. Gusak, A. (2021). To the history of the church of St. Panteleimon. <https://zbruc.eu/node/76732>. The date of the last appeal is November 1. [in Ukrainian]
5. Kindratyuk, B. (2001). *Essays on the musical art of the Galicia-Volyn principality* / [ed. and ed. foreword by Yuri Yasinovsky]. Ivano-Frankivsk — Lviv. 144 p. (History of Ukrainian music: Research, issue 9 / Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine). [in Ukrainian]

6. Kindratyuk, B. (2012). *Bell culture of Ukraine: monograph* / [science. ed. Yuri Yasinovsky]. Ivano-Frankivs'k: Prykarpattia Publishing House. nat. un-tu them. V. Stefanika. 898 p. + CD. (History of Ukrainian music: Research, issue 19 / I. Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine). [in Ukrainian]
7. Kindratyuk, B. (2011). *Bells and ringing in folk art* / PrykNU. V. Stefanyka, Center for Bell Research. Ivano-Frankivsk. 42 p. [in Ukrainian]
8. Kindratyuk, B. (2021). Musical culture of the principalities of Galicia and Volyn lands, the kingdom of Russia (XII–XIV centuries): new approaches and information. *Ukrainian music: science. magazine* / [ed. Natalia Syrotynska]. Lviv: LNMA named after MV Lysenko. no. 1 (39), p. 85–103. [in Ukrainian]
9. Kornienko, V. (2017). Documents of the office of the Galician prince Mstislav Mstislavovich on the walls of the church of St. Panteleimon. *Halych: collec. of sciences. wash* / [edit. Myroslav Voloshchuk]. Ivano-Frankivsk. issue 2, p. 86–104. [in Ukrainian]
10. Kornienko, V. (2018). *Epigraphy of sacred monuments of Halych (XII–XIX centuries)* / [edit. Myroslav Voloshchuk]. Ivano-Frankivsk: Lileya-NV. Series 2, issue. 3, 528 p. [in Ukrainian]
11. *Russian Chronicle* (1989). [trans. from Old Russian. Leonid Makhnovets]. Kyiv. 591 p. [in Ukrainian]
12. Mohytych, I. (2017). The results of a study of the church of Panteleimon near Halych. *Halych: collec. of sciences. wash* / [edit. Myroslav Voloshchuk]. Ivano-Frankivs'k. issue. 2, p. 247–254. [in Ukrainian]
13. Nagirny, V. (2017). Halych in watercolors by Napoleon Horde. *Halych: collec. of sciences. wash* / [ред. Myroslav Voloshchuk]. Ivano-Frankivs'k. issue. 2, p. 207–212. [in Ukrainian]
14. Peleński, J. (1914). Halicz in the works of medieval art. Krakow. 207 p. [in Polish]
15. Pelensky, J. (2018). Halych in the history of medieval art on the basis of archaeological research and archival sources. *Halych: collec. of sciences. wash* / [edit. M. Voloshchuk; translation from the floor. Yu. Uhorchak, Yu. Lukomsky, T. Romanyuk, L. Mazurchak, from Latin R. Paranko; order. show Yu. Lukomsky]. Ivano-Frankivs'k. series 2, issue. 4, p. 5–297. [in Ukrainian]
16. Pentkovsky, A. (2001). *Typicon of Patriarch Alexy Studit in Byzantium and Russia*. Moscow. 432 p. [in Russian]
17. Skochilyas, I. (2018). *Prince Halych in the history of Kyivan Christianity. Spiritual heritage of Ancient Halych: science. zb.* / I. Skochilyas, V. Fries. Lviv: Ukrainian Catholic University. p. 29–158. [in Ukrainian]

18. Tomenchuk, B. (2013). Four princely courts of the chronicle of Halych. Results of archeological researches of palace complexes (1991–2012). *Archeology and ancient history of Ukraine*. Kyiv. issue 11, p. 165–177. [in Ukrainian]
19. Tomenchuk, B. (2017). Melnychuk O. Archeology of late medieval Halych as a «church city» and the religious center of Galicia (mid-thirteenth century. 1785). *Halych: collec. of sciences. wash* / [edit. Myroslav Voloshchuk]. Ivano-Frankivs`k. issue. 2, p. 51–78. [in Ukrainian]
20. Fedunkiv, Z., Polishchuk L., Nagirny V. (2014). The settlement of the Princely Age Chernelytsia IV: results of previous research. *Princely era: history and culture* / [edit. Volodymyr Alexandrovych]; NAS of Ukraine, Institute of Ukrainian Studies. I. Krypyakevych. Lviv, issue 8, p. 225–234. [in Ukrainian]
21. Khay, M. (2007). *Musical and instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition)* / NAS of Ukraine. Institute of Art History, Folklore and Ethnology. M. Rylsky, National Music Academy. Peter Tchaikovsky [Text]. Kyiv — Drohobych. 544 p. [in Ukrainian]
22. Chemerynsky, A. (2021). «Halych» № 5: the «geography» of the authors reaches Britain. *Galicia*, Ivano-Frankivs`k. p. 20. [in Ukrainian]
23. Chuyko, O. (2020). The art of the Galicia-Volyn principality in the context of international relations: monograph. Ivano-Frankivs`k. 412 p. [in Ukrainian]
24. Chuyko O. (2021). The art of the Galicia-Volyn principality in the cultural space of the European Middle Ages: author's ref. dis. ... doctor of art history. special 26.00.01 — Theory and History of Culture / NAS of Ukraine, Institute of Art History, Folklore and Ethnology. M. T. Ryls`ky. Kyiv. 36 p. [in Ukrainian]
25. Yasinovs`ky, Y. (2020). Bells and bells in the Cathedral of St. John the Baptist in Przemyśl in the early XIX century. *Peremyshl Archdiocesan Information*. Przemyśl. p. 343–354. [in Polish]



Галина Тавлай (Білорусь) — музикант-виконавець, етномузиколог, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник сектору фольклору РІІМ, член Спілки композиторів Республіки Білорусь, координатор у справах Білорусі дослідницької групи «Музика слов'янського світу» Міжнародної ради традиційної музики

Halyna Tavlay (Belarus) — a performing musician, ethnomusicologist, candidate of art history, senior researcher in the Folklore Department of the RIAH, member of the Union of Composers of the Republic of Belarus, coordinator for Belarus of the Research Group «Music of the Slavic World»

ШЛЯХІ СТАНАЎЛЕННЯ БУЙНОЙ ФОРМЫ Ў БЕЛАРУСКІХ ТРАДЫЦЫЙНЫХ ЦЫМБАЛЬНЫХ КАМПАЗІЦЫЯХ

Анатацыя

Артыкул змяшчае эскізную рознаэтнічную гістарычную, а таксама агульна-сістэматызацыйную і фізічна-акустычную інфармацыю пра роднасныя беларускім цымбалам шматструнныя хардафоны свету. Яна папярэднічае разгляду цэласнай кампазіцыі, народжанай вопытам і высокім прафесіяналізмам аднаго з таленавітых носьбітаў паўночна-беларускай цымбальнай традыцыі — народнага музыканта Васіля Піліпавіча Радзюша. Прыводзяцца ягонныя тэарэтычныя, эстэтычныя, агульна-жыццёвыя разважанні, якія сумесна выбудоўваюць музыканцкае аблічча майстра, адначасна рознабакова характарызуючы мясцовую традыцыю згодна з крытэрыямі навуковага кагнітыўнага этнамузыказнаўства і досведам агульна-еўрапейскага падыходу аўтара.

Ключавыя словы: Беларуская народная інструментальная музыка, традыцыйны майстар-цымбаліст, мастацкія прыёмы абнаўлення, нараджэнне буйной кампазіцыйнай формы, спевы ў інструментальнай форме.

Ways of formation of large form in Belarusian traditional cymbal compositions

Abstract

The article sketchily provides multi-ethnic historical, as well as general systematization and physical and acoustic information about multi-threaded hardphones of the world related to Belarusian cymbals. It precedes the consideration of an integral composition born of the experience and high professionalism of one of the talented bearers of the North Belarusian cymbal tradition — folk musician Vasily Pilipavich Radzyush. His theoretical, aesthetic, and general life reflections are presented, which jointly build the Musician's image of the master, simultaneously comprehensively characterizing the local tradition according to the criteria of scientific cognitive ethnomusicology and the experience of the author's general European approach.

Key words: Artistic techniques of renewal, Belarusian folk instrumental music, singing in instrumental form, the birth of a large compositional form, traditional master-

Для беларускай традыцыйнай культуры *цымбалы* — адзін з высока шанаваных музычных інструментаў. У Паўночнай і Заходняй Беларусі да сённяшняга дня амаль ў кожнай вёсцы захоўваюцца ў памяці аднавяскоўцаў імёны народных музыкаў-віртуозаў, часам жывуць, а то яшчэ і “функцыянуюць”, — хаця б у межах уласнай хаты, — два-тры народных цымбалісты.

Нядзіўна, што ў пару безумоўнага згасання сапраўднай традыцыі, пакуль вяскоўцы паўсюдна на Беларусі не ўяўлялі сабе вяселля без песень, без “музыкі” з абавязковым удзелам у драматургіі *вясельнага дзеяння* інструментальнай капэлы (у склад якой разам са скрыпкай, бубнам, басэтляй, часам — кларнетом і гармонікам — абавязкова ўваходзілі цымбалы) [6], запрашэнне на гэткую святочную падзею хаця б аднаго *музыкі* — толькі скрыпкі ці толькі цымбалаў — сведчанне частковага захавання традыцыі. Варта прызнаць, што цымбалы — гістарычна досыць позні на гэтых землях музычны інструмент. Самі прыёмы ігры, накіраваныя ягонымі марфалогіяй і строем, застаюцца досыць падобнымі ў розных этнічных культурах [13, с. 50–56].

Цымбалы дазваляюць аднавіць у фактуры, якая нараджаецца падчас ігры на іх, амаль усе ансамблевыя функцыі былой “траістай музыкі” [4] — як меладычную (у якасці замяшчэння скрыпкі ці дапамагаючы ёй, даючы сваю версію або самастойна аднаўляючы вядучую мелодычную лінію), так, часткова, і басуючую — са звычайным у такіх выпадках сумяшчэннем яе з рытмічнай — (у такіх выпадках адбываецца

замяшчэнне цымбаламі партый *басэтлі ці бубна*).

Цымбалы ўваходзяць у групу хардафонаў класа шматструнных *каробчатых дошчачных цытр* (індэкс 314.1 згодна з Сістэматыцыяй Харнбостэля-Закса). [11, с. 251]. Большасць еўрапейскіх цытр уяўляюць сабой каробчатые цытры прамавугольнай або трапецападобнай формы. Плоскасць струн размяшчаецца ў такім выглядзе інструментаў паралельна струнанасіцелю — плоска або злёгка выпукла. У старую еўрапейскую літаратуру эпохі Сярэднявечча, згодна Г. Хаткевічу [12], гэты інструмент — як асірыйскі — ўвайшоў пад назвай *phsanterium* (*psanterin*), што звязана, верагодна, з арабскім *santir* (*pisantir*), персідскім — *santour*. Вытокам інструмента еўрапейскага Сярэднявечча psalterium-псалцеріум прынята лічыць шматструнны інструмент Сярэдняга Усходу *канун* [13, с. 226].

Адна з найбольш ранніх выяў інструментаў цымбальнага тыпу — барэльэф ў Куюнджене, дзе асірыйскі музыкант грае на падобным інструменце палачкамі. Гісторыю распаўсюджання гэтага інструмента па свеце рэканструюе па шматлікіх рэдкіх крыніцах класік інструментазнаўства, знакаміты ўкраінскі этнаарганалаг Гнат Хаткевіч [12]. Цымбалы, па сцверджанні вучонага, ведалі ўжо ў старадаўнім Егіпце. Менавіта ў егіпецкі перыяд гісторыі дадзены інструмент увайшоў і ў практыку габрэйскага набажэнства (святочны ўваход рэлегійнага служкі з новым зводам *пентатэўха* ў першую ноч Ханукі пры запальванні свечак).

У кітайцаў і сёння шырока распаўсюджаны і любімы інструмент тыпу цымбалаў *jang-kin* ці проста *king* — інакш — *цынь*, дзе замест струнаў спачатку ўжываліся 12–16 каменных пласцінак, настроеных храматычна. Па сутнасці, як бачым, гэта быў тып ксілафона, з якім цымбалы ў найбольш ранні перыяд сваёй гісторыі знаходзіліся ў сваяцтве. З цягам часу, аднак, сталі вырабляцца драўляныя (*фіанг-гіанг*), а потым — медныя пласцінкі (*юн-ло*), нарэшце на інструменце з’явіліся шаўковыя струны. Карэйцы дасюль ужываюць аналаг цымбалаў *ян-кум*. Грэкі ў свой час ведалі інструмент *кінвал*, а рымляне — *сунбаліум*, але гэта былі не струнныя інструменты.

У Еўропе — як струнны інструмент — цымбалы фіксуюцца пачынаючы ўжо з VII стагоддзя. Вучоны XVI веку Мерсэн (m. Mersenne) апісвае цымбалы з 13 — часткова-меднымі, часткова-сталёвымі — струнамі пад назвай *psalterium*. Па іх музыкант б’е палачкамі.

У Італіі, у простанародным асяроддзі, цымбалы называлі

«парасячым інструментам», — відаць таму, што яго 30 струн вырабляліся з кішак гэтай жывёліны. Назіраем, такім чынам, спосаб гістарычнай пераемнасці ў матэрыяле, які выкарыстоўваўся досыць падобным шляхам для вырабу струн, — яго прайшлі амаль ўсе тыпы розноэтнічных хардафоноў.

Як з’яву, характэрную дзеля Нямеччыны пачатку XVII стагоддзя, адзін з заснавальнікаў еўрапейскай арганалогіі М. Прэторыус прыгадвае, даючы ў дадатак малюнак цымбалаў і называючы іх *Nacrbret* («дошка, на якой сякуць мяса»). Аўтар падкрэслівае, што гэты інструмент «уласна да музыкі (маецца на ўвазе, відаць, “высокая”, перш за ўсё — рэлегійная музыка тае пары) дачынення не мае». Цымбалы Еўропа не любіла. Другі вядомы еўрапейскі кампазітар і івучоны-інструментазнавец Й. Маццезон (J. Matteson) пісаў, што месца ім у «падазронных дамах». “Цяпер, — як адзначаў гэты аўтар, — у Нямеччыне цымбалістаў даўно ўжо няма — гадоў сто таму іх яшчэ можна было бачыць у Цюрынгіі сярод сялян-горцаў” [12].

Затрымаліся цымбалы, як упершыню адзначаў далей Г. Хаткевіч, толькі ў Венгрыі, Малдове, Заходняй Украіне і Румыніі.

Асабліва да спадобы прыйшліся цымбалы цыганам. Цымбалы (*cimbal*) былі шырока распаўсюджаныя сярод польскіх габрэяў: на кожным габрэйскім вяселлі павінна была быць музыка (клејзморым-ансамбль музыкаў), абавязковым удзельнікам якой мусіць быць цымбаліст [11, с. 225–226].

У славян цымбалы шырока распаўсюджаны ў асяродках чэхаў, мараваў, славакаў, палякаў, украінцаў, беларусаў. На поўначы і захадзе Беларусі гэты інструмент атрымаў выключна шырокае распаўсюджанне, Ён быў гэтак цанёны народным асяроддзі, што паступова стаў вядучым у акадэмічных аркестрах беларускіх народных інструментаў. М. Ф. Сумцоў справядліва азначыў цымбалы як “простанароднае фартэпіяна».

У культуры балтыйскіх народаў цымбалы, як піша Г. Хаткевіч, распаўсюджаныя ў латышоў і літоўцаў. Лічым неабходным заўважыць, што сярод латышоў вядомы пераважна *куокле* (шчыпковы спосаб ігры), і толькі латгалы ўжываюць уласна цымбалы (ігра палачкамі). Больш шчыльныя кантакты з Германіяй, Польшчай, больш шырока — Заходняй Еўропай, — падобна, адыгралі тут вызначальную ролю. На Каўказе падобны інструмент вядомы ў армян (*сантур*) і грузінаў (*сантури*).

Мае месца распаўсюджанне інструментаў гэтага тыпу таксама

ў іранскіх, цюрскіх і мангольскіх народаў. Такі буряцкі *иочын*. Ва ўзбекскай і таджыкскай культурах аналагічны інструмент носіць назву *чанг*. Падобную ж канструкцыю мае і казахскі *жетіген*, аднак выкарыстоўваецца ён ужо як шчыпковы інструмент — гучанне яго ажыццяўляецца дотыкам струн пальцамі рук.

Тут адкрываецца ўласнае поле магчымасцей для вызначэння паралеляў, аналогій ўнутры класа шматструнных ўыпковых каробчатых цытраў тыпу *гусяў*, *кюсле*, *кантэле*, *куокле*, *каннеля* і г.д.

У абароненай у 2010 годзе ў Сектары інструментазнаўства Расійскага Інстытута гісторыі мастацтваў кандыдацкай дысертацыі палестынскага этнаінструментазнаўца О. Рышмаві прыводзяцца этнаграфічныя факты, падаюцца экспедыцыйныя гуказапісы жывога бытавання ігры на палестынскім *кануне* традыцыйнымі народнымі музыкантамі. Марфалогія гэтай арабскай шматструннай каробчатой дошчачкавай цытры, на якой іграюць падушачкамі пальцаў, вельмі блізкая па гучанні цымбалам. Факты бытавання цымбалаў, такім чынам, — частка гісторыі чалавецтва, у тым ліку — глабальных міграцый і ўзаемаўплываў.

Прынцыпы гуказдабыцця, спосаб здабывання гуку выконвае ў шматструннай каробчатой цытры вызначальную ролю. Цымбальныя палачкі, свайго роду малаточкі, перадвызначаюць як фізічныя ўласцівасці гучання, у тым ліку — яго пераважныя артыкуляцыйныя і гукавыя характарыстыкі, так і сам па сабе спосаб успрымання гуку.

Струнныя ударныя інструменты (сюды ж уваходзяць клавійныя) — яшчэ адзін клас, да якога аднесены цымбалы паводле класіфікацыі В. Маіёна (класіфікацыя з арыентацыяй на крыніцу гука — самагукавыя, мембранныя, струнныя, духавыя, і ўжо толькі ўнутры класа — згодна з І. Маціеўскім [4] наступнае падраздзяленне на ударныя, смычковыя і шчыпковыя). Такім чынам два розных спосабы гуказдабыцця дазваляюць В. Маіёну развесці каробчатыя дошчачкавыя цытры.

Э. Харнбостэль і К. Закс у сваёй класіфікацыі [11] акцэнтуюць увагу на *прынцыповым адзінстве* гэтага класу інструментаў. Механізм гукаўтварэння ўключае перадачу механічнай энергіі па струнах ударам — так адбываецца на струнных ударных, або шчыпком- у шматструнных шчыпковых хардофонаў. Спосаб дотыку да струн адпачатку фармуе сам тып гучання і — згодна з акустыкамі — уяўляе сабой генератар. Ўзбуджэнне вагання струн, узмацненне ваганняў адбываецца за кошт перадачы энергіі ад струн на дэку і рэзанатарны корпус

(рэзанатар) [1, с. 313].

Унікальнымі носьбітамі ведаў пра беларускія цымбалы і ігру на іх з’яўляюцца самі вясковыя майстры-музыканты.

Традыцыйны беларускі музыкант-прафесіянал Васіль Піліпавіч Радзюш нарадзіўся ў 1928 годзе ў вёсцы Івесь Глыбоцкага раёна Віцебскай вобласці, дзе ўсё сваё жыццё і пражывае. Ужо ў 1948 годзе ўдваіх з родным братам — скрыпачом Мікалаем Піліпавічам, на два гады малодшым ад яго (нажаль, у 2007 годзе адыйшоўшым у іншы свет: на сцяне ў доме і цяпер самотна вісіць яго скрыпка) — «у першых пачатках нашай ігры і пасля вайны, толькі раны сталі загаівацца». — заваявалі яны па ўсёй акрузе і шмат далей славу вядомых вясельных музыкаў: «Іграў — ужо тыя пажаніліся, каторыя радзіліся ад майго паздраўлення», — распавядае *вясельны музыка*.

Спрэчкі няма, ніхто лепш самога Васіля Піліпавіча — з *глыбінь самой традыцыі* — пра сакрэты інструментальнай ігры судзіць не можа. У першую ж нашу сустрэчу (лета 2009 г.) я застала яго за іграй на цымбалах. Ён кожны вечар абавязкова расчахляе свой інструмент і займаецца гадзінамі — для сябе самога, каб быць, як заўсёды, у форме.

“Гэныя *магазінныя цымбалы* — у іх адно, што ўстройства другое саўсім. Тут дзве падстаноўкі — і ўсё. А там многа падстановак (падставак — Г.Т.). Там такое ўстройства, што ён *падбіваець* — *цынбалист*, но там нет працяжнаго звука. Так — барабань: “бр-бр-бр-бр-бр”. Вот так вот. Штоб ударыў — тыя *цынбалы не звяняць* гэдак. Вот. Такі *атрывісты голас*. Вот у чом разніца. А *тут працяжное такое*. А тыя ня будуць. Я на тых не ўмею абсалютна іграць. Я не знаю, дзе што. Я вам вот аб’ясню: самыя высокія галасы — што ў скрыпцы во, відзіця: вот 1,2,3 струны — *первыя галасы, сярэднія галасы і басы* (у гэты момант В.П. пачаў агучваць на сваім інструменце пачаргова кожны голас — *рэгістр*, пасля чаго зайграў на звядзённых разам галасах — Г.Т.) — *гэта зведзена ўсё* — адно к аднэй. *Не гэдак, што кожнае сабе будзіць*: гэта сюды і гэта сюды. Я ўпярод іграў часта, дык *яны ў мяне і пялі*. Я знаю іх натуру, вот!.. Сколькі я гарэлку піў, сколькі во я пераездзіў!!!”

Такім чынам, самае важнае адрозненне народных цымбалаў ад завадскіх — у тым, што голас іх «працяглы», не адрывісты, як на фабрычных. Народны інструмент *спявае, звяніць*. Прычым спяваюць усе тры галасы-рэгістры, зводзяцца ў адзінае цэлае майстэрным інструментам, як бы размешчаным і ў *фізічным цэле* самога музыканта — у ягоных

руках, тонкім слыху, свядомасці, якая ахоўвае эталонныя спосабы гуказадабыцця на цымбалах. Атрыманы, заўсёды прагназуемы вынік, спецыяльна скіраваны на эфект паступовага задзейнічання ўсіх трох рэгістраў інструмента.

Без адначасовага слухання мноства спяваючых інтанацыйных гукавых «палёў», якія ўтвараюцца асноўнымі тонамі і іх прыгукамі — разгортваюцца абертановымі радамі, якія плывуць мяккімі рознанакіраванымі коламі, выдатна ўлоўліваюцца, — адчуваюцца ў якасці абавязковага адказу на сам дотык да струн, немагчыма колькі-небудзь станоўчая ацэнка гучання самім *музыкам* — *захавальнікам* беларускай цымбальнай *традыцыі*. Гукавая ява, пазбаўленая гэтых абертановых палёў, што разгортваюцца ў прасторы, свядома і ўмела «набіраных», памнажаецца на інструменце маэстра з вёскі Івесь, суадносіцца ім самім з цішынёй або «*гладкім гукам*», не можа быць ухвалёнай, не прымаецца ў якасці «сваёй» мясцовай традыцыяй.

Блізкія падобнай настройцы слыху, сугучанню комплексных, складаных па сваім набору, складзе, спектры ў цымбальных гукаспалучэннях прыманья песеннай народнай беларускай культурай тэндэнцыі да пашырэння *гукавога поля адзінкавага тону*, яго найбагацейшай арнаментальнасці, захопу шырокага ў прасторавым стаўленні эпизоду мелодыі [9, с. 66,74–75]. Тая ж ўласцівасць ёсць і ў розных гукапраявах жывога прыроднага асяроддзя, заўсёды напоўненага разнастайным спектрам тэмбравых шумавых і музычных гукакомплексаў.

Для беларускіх цымбалістаў-«мысляроў» падобная інтэрпрэтацыя сугучання інструментальных галасоў-рэгістраў, якія пастаянна змяняюцца ў працэсе ігры, у часе ажыццяўлення канкрэтных гукавых набораў, уключаючы іх абертанавыя рады, досыць характэрная. Па-свойму блізкая дадзенаму вызначэнню характарыстыка эталонага гучання цымбалаў як «жывой музыкі» была прапанавана іншым народным музыкантантам — Г. П. Шамаком, (1932 г.н.) з в. Астраўкі Асіповіцкага р. Магілёўскай вобл. [6, с. 7–8]. І смычковыя, і шчыпковыя, і «*прыўдараемыя*» (тэрмін самога В. П. Радзюша) хардафоны з'яўляюцца абертанавымі музычнымі інструментамі [10, с. 91–92].

Ніжні тон кожнай з выбудоўваемых падчас ігры на цымбалах вертыкаляў (пры наяўнасці добра рэзаніруючага корпуса інструмента, сярэдне-жорсткіх палачак-кручкоў — мяккія палачкі, як і мяккі палец пры захопе струны даюць больш бедны абертанамі гук) становіцца базавым для сваіх абертонаў, утвараючы, згодна акустыцы, шырокую

вышынную зону кожнага рэальнага тону.

Вертыкальная каардынацыя рэальна набраных галасоў інструмента пераўзыходзіць разгортванне уласным шляхам гарызанталі, звязанай з вядзеннем *меладычнай лініі*. Таму агульнапрынятая дэманстрацыя ў натацыях большасці публікацый толькі аднагалосных «тэматычных» разрозненых “каленаў”, належных затым скласці нейкі кампазіцыйны набор — згодна незразумелым, дадумваным пазней самім чытачом законам чаргавання, камбінавання, суаднясення — ўяўляецца недастатковай для рэальнага ўзнаўлення стыля і цэласнай формы сапраўднай народна-інструментальнай кампазіцыі.

«Як і ва ўсіх струнных інструментаў — згодна І. А. Алдошынай — месца прыкладання сілы ўплывае на склад абертонаў і спектры: пры ўзбуджэнні дакладна ў цэнтры струны пераважаюць у асноўным няцотныя гармонікі. Зрушваючы месца ўзбуджэння <...>, можна павялічыць колькасць вышэйшых гармонік і зрабіць гучанне больш яркім « [1, с. 315].

Каментуючы форму вясельнага «Встрэчнага маршу», В. П. заўважае, што ў асноўным іграюцца два куплеты: куплет дадаецца да куплета — так узнікае найпростшае абагульненне. Музыкант факусе ўвагу на абавязковай двухчленнасці, *паўторнай сіметрыі* меркаванай, мінімальнай па аб’ёме кампазіцыі.

Як кажа Васіль Піліпавіч, “Людзі сідзяць за сталом, а мы ўжэ выходзім на зал, вот. Не за сталом сядзіш — на хаду стаім, во які парадак! У свадзьбе — толька паздравіць публіку. Вот тут паздраўленне вядзецца маладых — і пашлі ўсіх гасцей парадкаваць. Госці ідуць маршам. Можна паздравіць, бодрасць падняць. А музыкант тожэ далжон не драмаць! Сразу ад яго завісіць уся публіка: штоб шолкам хадзіла! Падыходзім — у мяне цынбалы вісяць на шэі. Во пояс устроены — на шыі я дзяржу. А скрыпка — што яе дзяржаць? Падходзіш. Кунпанія стаіць — а мы ўжо на нагах — і кала столу. Начынаем з маладой пары. А патом ад маладых — управа, налева!.. Паздраўляем следушчую пару — называем паімённа. І жалаем, *што* (!) ім жалаць надабна. Марш іграем — болей нельзя нічога: ідзець паздраўленне. За гэта, за паздраўленне, як ігралі, клалі грошы. Нужна тарэлачка, платок пасланы. І вот паздраўляем. І када паздраўляем, яны становяцца за сталом, падымаюцца. Гэтак вечар, ноч гуляюць. А ўжо на заўтрашні дзень — на “паследнім стале” (маецца на ўвазе прадпісаны традыцыяй падзячны пачастунак членаў інструментальнай

«капэлы»).

“Цынбалы перадусім іграюць у *капэле*. Капэла каб была. Большы звук у іх. Я як канчаю первы *капёрт* (калена. — Г.Т.), я тут сразу ў два кручкі ўдараю. А тады апяць. Нада смела! Глядзі ў вочы прама!”

(*Нотны прыклад: «Баравікова полька» з прыпеўкамі. Грае і спявае М. П. Радзюш*).

«Чатыры разы граюць. Эта “Баравікова полька”. Німа, памёр ён ужэ. Вот был заядлы *музукант*. Как ударым усе! Ён *на гармонях*. *Скрыпка, цынбалы* — да й падводзіць ён — *патроя*. Гармонь — гэту музыку не любілі — як даўней. Гаварылі: “Што карова рыкаець”. *Самая красівая і жаласная музыка — гэта струнная*. І самая, на первам шчату — гэта скрыпка, цымбалы. Тока скрыпка, цымбалы. Не падходзіць *ні мандалінка, ні балалайка: шчабечыць* толькі. *А скрыпка* — у яе такі *працяжны голас*, яна ж *праразаіць* невядома. Атыйдзіся ў старонку — тока будзеш чуць, як скрыпка граіць. Как ана праразаіт. *Далей атойдзеш — то лепей чуеш*. О то скрыпка — эта ж вот так на первам шчату. Чатыры струны. Тую не чуеш музыку — *толькі скрыпкі сакочуць*. *Скрыпка плачыць, жаласна пяець*.”

“Ай, дзе ні былі! Мне не страшна — і сядогня б пайшоў (далей распавядае пра цымбальныя палачкі-кручкі). *Каб ён лёгка ў цябе кавыраўся ў руцэ і ён каб выгадна, працяжна*. І вот так і сяк, а еслі так дзяржаць — не, не палучыцца. Як пальцы ляжаць на смыку — во як дзяржаць яго нада: два в асновным пальца зверху (і тры можна), і трэці з-пад нізу. Штоб ён у цябе лёгка чустваваўся. А еслі спіснеш яго, — дык не, ня будзіць цябе. Усяк бываіць, працяжна, а *дзе нада — скоранька, на адном месце смыкам атратаіць*. Сматра што будзеце граць, дзе вам нада”.

Асноўныя элементы для здабывання гуку ва ўсіх струнных інструментах, у тым ліку — на цымбалах: генератар — узбуджальнік ваганняў, з дапамогай якога энергія мышц перадаецца праз рух смычка або ўдар малаточкам; вібратар — нацягнутыя струны інструмента — іх ваганні, рэзанатар — корпус з захаваным у ім аб’ёмам паветра. Як і ў скрыпкі, у цымбалах маюцца рэзанатарныя (круглыя) адтуліны. Яны спрыяюць ўзбуджэнню верхняй дэкі на высокіх частотах, забяспечваюць ўзмацненне гуку на нізкіх. Разам з унутраным аб’ёмам корпуса яны фармуюць рэзанатар.

Вельмі моцны ўплыў на працэс гуказдабыцця аказвае *падстаўка*. Яна мае складаную форму і ўсталёўваецца на верхняй дэке. Яе

прызначэнне — утрымліваць струны на патрэбнай адлегласці ад корпуса і перадаваць ваганні струн на рэзанатары (верхняя — ніжняя часткі корпуса і паветраны аб’ём паміж імі).

Форма, структура, фізічныя асаблівасці галоўкі «*кручка*» (палачкі), свабода, лёгкасць адчування пры іх знаходжанні ў руках спецыяліста-музыкі аказваюць уплыў на гучнасць і тэмбр атрыманага гуку. Акустычныя ўласцівасці палачкі-кручка вызначаюцца формай яго ўдарнай часткі, масай, калянасцю галоўкі (жорсткая і сярэдняй калянасці кручок-галоўка даюць зусім розны спектр гуку).

Месца ўдару, хуткасць малаточка пры падлёце да струны, час судотыку з ёю, абумоўленыя як масай галоўкі, так і ўнутранымі імпульсамі, пасылаюць таго, хто грае, сілай-слабасцю ўдару — усё гэта прадвызначае характар гуку.

Палачка — працяг рукі музыканта і правадыр яго эмоцыі. Пры ўдары дакладна ў тым месцы струны, дзе знаходзіцца вузлавая кропка дадзенай гармонікі, узнікае тое, самараспазнаваемае слыхам такога сур’ёзнага музыканта, якім уяўляецца У.П. Радзюш, *адчуванне*: спяваюць, доўжацца, расплываюцца ці набіраюць сілу галасы (музыкант дэманстраваў гэта перасоўванне гукавой хвалі рухам рукі).

Месца ўдару абіраецца музыкам інтуітыўна — па прадбачанаму і абумоўленаму практыкай ігры, вопытам цымбаліста *гукаваму выніку*, зыходзячы з умоў атрымання струной максімальнай энэргіі ваганняў [1, с. 326]. Натуральнае пытанне збіральніка да знаўцы традыцыі — *хто* былі яго папярэднікі, *у каго ён вучыўся*. Чаканым аказваецца і адказ: «самое навучэнне — тоэта *сам*. Самі — што яны нас вучылі? Што яны граюць — мы ўжо чулі, панімаюць, што яны граюць».

Усё сваё жыццё В.П. Радзюш, як і любы іншы прафесійны народны музыкант-інструменталіст, выконваў функцыю «служыцеля сялянскай абшчыны». З аднаго боку, ён — абавязковы ўдзельнік найважнейшых абрадавых свят, каляндарных і жыццёвага цыклу. З іншага — ён *першая па значнасці* асоба на вясковых забаўках і танцах. Функцыя музыканта ў абрадах (для В.П. Радзюша самыя памятныя — гэта *Вялікдзень* і *Цярэшка*) абапіраюцца на ягоныя *мабільнасць, назіральнасць, вастрыню рэакцыі*. Цымбаліст не сядзіць на месцы — ён ходзіць, перасоўваецца, хутка і самастойна рэагуе на тое, што адбываецца.

“На перы дзень пасхі хадзілі — цымбалы і скрыпка —мы з братам. Иван — запявала: адзін толькі запяваіць. *Гаспадарскі Хрыстос* ігралі”.

“На *Цярэшку* танцуюць —маладзёж танцуіць. І шэпчыць адзін

аднаму. Жэншчына і мужчына – дапусцім, нас з вамі апрэдзялілі. Ўсё — дагаворымся. Точна ўсё — сагласіе. І выходзюць. А музыканты — іграем і нібы і не дапанімаем гэта. А мы відзім усё гэта. Бабушка ходзіць і дзед ходзіць. І дагаварваюцца, хто з кім будзе. І ўжо дружбу маюць между сабой — ходзюць, ходзюць. Ну, абводзіць: музыканты ўжо відзяць. Сразу начынаем “Цярэшку” граць. Падымаюцца і сходзюцца. І становіць у шэрэнгу — усех становіць. Мальчыкі ў адну шэрэнгу, а гэта — дзевачкі — па пары. Ну, ужо як набяруць — усё. Музыка начынаець іграць, іграць. Іграем “Цярэшку” і дабаўляем “Лявоніху”. Малец далжон дзевачку лавіць — і бегаюць. А “Лявоніха” іграецца — гэта самая пара мінаецца. Дзевачка далжна мальчыка злавіць. І тады ўжо хто стаяў на правым канцы, на левы становіцца. А тады танцы”.

Для В. П. Радзюша неабякава прытрымліванне таго ці іншага прынцыпу паўторнасці *каленаў* у цэласнай форме, якія сам ён назваў новым для нас тэрмінам *капёрт*. Для яго істотна, што ў вярчэнні вясельным маршы *куплет* (чамусьці ўжо не *капёрт*) паўтараюць роўна два разы. Зацікавіла нас і сістэма стварэння цымбалістам *цэласнай разгорнутай танцавальна-інструментальнай кампазіцыі*, якую ён праектуе, свядома праіграючы і кожны раз абнаўляючы існуючы канон.

Агульнапрынятым з’яўляецца пабудова на базе супастаўлення двух розных кален. У нашым варыянце *полька* разгортваецца шляхам супастаўлення трох, а не дзвюх розных «тэм» танцавальнага генезісу ў супастаўленні — кожная ўнутры сябе — розных тыпаў паўторнасці і абнаўлення, у розным колькасным вылічэнні такіх паўтораў-пераўтварэнняў, выяўленні іх падабенства-адрознення на адлегласці ў межах *цэласнай формы*, у іх дапушчальнай спалучанасці або неспалучанасці з іншым тэматычным матэрыялам, «набіраным» у працэсе прасоўвання формы.

З найбольшай грунтоўнасцю ўяўленне аб прынцыпах канструявання В. П. Радзюшам сваёй *індывідуальнай аўтарскай версіі формы-структуры і формы-працэсу* можна скласці, прааналізаваўшы *цэласную транскрыпцыю*, якая зроблена намі па магнітафонных запісах ігры цымбаліста (86 радкоў, якія занялі 9 старонак нотнага тэксту). Усе тры «тэматычныя» матэрыялы «Баравіковай» полькі прадстаўляюцца меладычнымі ўтварэннямі відавочна інструментальна-танцавальнага генезісу. Кожны з найгрышаў як *самастойная малая форма*, якая існуе ў межах *цэласнай інструментальна-харэаграфічнай кампазіцыі*, прадстаўлены сіметрычна-прапарцыйнай парна-квадратнай

структурай, абумоўленай, у тым ліку, *сіметрыяй цела* чалавека — на-яўнасцю двух ног, рук, якая адпавядае інтуітыўнай парнасці любых рухаў-жэстаў. Ім адпавядаюць рытма-тэмбравыя матыўныя камбінацыі з адпаведнай псіхалагічнай выгодай такога роду комплексаў рухальна-інтанацыйнай парнасці, захаваных на любым структурным узроўні танцавальнай інструментальнай кампазіцыі розных этнасаў і кантынентаў.

Найгрыш А будзеца па прынцыпу сыходнага руху, імкліва разгортваецца ў патоку роўнавялікіх раўнамерных працягласцей з замыканнем (шляхам падсумоўвання двух працягласцей у адну на канцавой долі «квадрата»), або як рух ад вяршыні-крыніцы з задзейнічаннем трох тонаў у трох паслядоўных недакладных секвенцыях. Унутраная спаянасць гэтых інтанацыйных структур прадвызначаецца «спружынай» зараджэння *мелодыкі-інтанацыйнай функцыянальнасці*.

Паслядоўна праводзяцца — спачатку праз тон — ступені, якія асазнаюцца сучасным слыхам, выхаваным на базе заканамернасцей акордава-гарманічнай функцыянальнасці як трохгучча IV ступені, разгортваюцца ў сваёй лінейнай функцыі з рухам зверху ўніз, затым — плаўна пераліваюцца ў няпоўнае (без асноўнага тону) трохгучча I ступені, дадзенае ў звароце (2-е звяно секвенцыі). Гэта інтэрвальнае (неакордавае) сугучанне ў гарызантальным меладычным разгортванні V–II ступені (пераддамінантнага генезісу).

Чацвёртым, завяршальным звяном танцавальнага «квадрату» становіцца большатэрцовая інтанацыя III — I з трохразовым паўторам ніжняга тону (у руху полькі — адпаведнае прытопу ў «тры нагі»). Агульная схема, якая рэалізуецца ў мелодыі «тэмы» — найгрыша блізкая схеме IV–I–V–I (гл.: Я. У. Гіпіус аб рускай прыпеўцы).(3), з той толькі розніцай, што ступені — яшчэ не роўназначныя акордавай функцыянальнасці, яны адлюстроўваюць тую гістарычную стадыю, якая храналагічна папярэднічала функцыянальнай акордавай цэнтралізацыі і рэалізуюцца ў меладычнай гарызанталі ў сваім ладавым — неакордавым, няпоўным выглядзе.

Вызначаюць інтанацыйнае ўспрыманне найгрышу гукі *тарцовага шэрагу*, пабудаваныя ў рамках IV ступені, пераўтвораныя затым у паслядоўнасць рэгістрава больш нізкіх — трыхорда ў кварце з ніжнім апорным тонам ў якасці базавага, — і наступнага — квартавага спалучэння тонаў мелодыі з базавай пятай ступенню.

Мелодыя, якая бярэ свой пачатак у зоне вяршыні-крыніцы,

найбольш зручная для вакалізацыі, набліжаная да каштоўнасных арыенціраў вакальнага інтанавання — з яго апорай на песенны распеў, на падаўжэнне тону — тут няма. Першапачаткова зверху ўніз, а не наадварот, будавалася, дарэчы, нават сама тэтрахордавая сістэма ў Старажытнай Грэцыі, толькі ў Новы Час ператвораная на адваротны — знізу-уверх — рух. Падобнага роду меладычны вектар адказвае натуральным перадумовам галасавога апарату чалавека. Ён суадносіцца з традыцыйнай, зручнай для голасу *мелодыкай* многіх *архаічных культур* свету (Паўночная Аўстралія, Акіянія, Афрыка, індзейцы Амерыкі і інш.).

Другая «тэма» (**B**) кантрастуе першай — па накіраванасці руху, па шырыні гукавай прасторы, што ахопліваецца ёю. Застаючыся нязменнай у сваёй рытміка-тэмбравай выразнасці, яна не проціляжыць папярэдняму матэрыялу: наборы фігур драбнення, агульны рытмічны малюнак застаюцца быццам бы нязменнымі. Гэтая «тэма» таксама ўяўляе сабой кампазіцыйнае адзінства як суцэльная мелодыя хвалявай будовы. Замест кароткіх секвенцыйных інтанацыйных звенняў папярэдняй «тэматычнай» структуры, яна «набіраецца» з улікам ужо спецыфічных інструментальных схільнасцей. Ахоп гукавай прасторы шырокі: у руху знізу ўверх па тонах поўнага трохгучча I-й ступені. Яе аб'ём, які перавышае актаву, быш бы *неймаверны* ва *ўласна песеннай* традыцыі (яе мог бы праспяваць хіба што оперны спявак з разгорнутым дыяпазнам голасу і адпаведнай тэхнікай). У якасці вяршыні тут задзейнічана III ступень праз актаву — яна знаходзіцца на адлегласці дэцымы ад пачатковага тону.

Трэці «тэматычны» блок **C** разгортваецца ў межах дыяпазону вялікай ноны — у верхняй яго зоне. Гэты найгрыш мае, як і першы, — секвенцыйную, звеннявую прыроду. Тры мікрападзелы, якія паслядоўна «спускаюцца» з вяршыні і рушацца адпаведнымі фазамі, завяршаючыся аб'яднаннем трэцяй і чацвёртай фаз у адзіную непадзельную гукавую канструкцыю з трохразовым замацаваннем у свядомасці — перш за ўсё важным для арыентацыі саміх танцораў — апошняга ніжняга апорнага тону.

Калі ў блоку **A** меладычны рух ажыццяўляўся з пропускам тонаў — ідучы праз тон, а то і праз два, — то ў суседняй канструкцыі **B** гукі шчыльна прылягаюць адзін да аднаго; яны размешчаны без якіх бы то ні было пропускаў у паслядоўнасці гукаў.

Рух мелодыі ў цэлым адпавядае менш віртуознай манеры

інструментальнай ігры. Тоны рухаюцца роўнамерна, ледзь ляніва — восьмымі працягласцямі — без аніякага разгону шаснаццатымі. У трэцім найгрышы С, як і ў першым (А), можна пачуць зародкі той самай мелодыка-функцыянальнай схемы, якая арганізуе першы найгрыш.

Супрацьпастаўленне С матэрыялу В (у пачатковай яго зоне) — досыць прынцыповае: задзейнічаны дыяпазон звужаецца да актаў; першая і другая фазы будуцца цяпер на базе перайначанай паўторнасці. Суадносяцца яны паміж сабой як свабодныя версіі мікрараздзелаў зыходнага матэрыялу В, як яго разрабатчныя, цалкам у духу стылістыкі класіцызму, пераўтварэнні.

Заўважыць, *пачуць* кожны раз новае афармленне таго ці іншага складніка формы цымбальнай кампазіцыі — значыць, *зразумець мэтазгоднасць* у прасоўванні і ўспрыманні сыхам патоку *абноўленых гучанняў*.

Канструктыўныя ўласцівасці цымбалаў, як і любога іншага інструмента, перадвызначаюць *тэхніку ігры* на іх. Музыкант кожны раз знаходзіць спецыфічныя, *новыя* “раздражняльнікі” для сыху, пераадольваючы магчымую *інэртнасць зададзенай паўторнасці* музычнага матэрыялу. Дакладныя і недакладныя паўторы, рух па тых самых элементах, але ў іншым, часам — зваротным парадку, гарызантальныя і вертыкальныя перастаноўкі — *выразныя магчымасці камбінаторыкі* [2] — становяцца важнымі форматворчымі механізмамі інтанацыйнага прарастання.

На аснове падобнага роду трансфармацый народным *музыкам-інструменалістам* выбудоўваецца *шэраг тэхнічных і мастацкіх прыёмаў*, з дапамогай якіх ён *кожны раз* *нанова* пераўтварае гукавы матэрыял асобных эпизодаў, «вузлоў» *малой формы*, стварае на базе іх паўторнасці *больш буйныя блокі* — раздзелы *цэласнай кампазіцыі*. Адзін з «рэцэптаў» абнаўлення, ужо скарыстаных раней, абумоўлены аб’ёмам і шчыльнасцю рэпетыцыйных гукаўтварэнняў (рознымі спосабамі ігры “у два кручка» кароткіх — і больш доўгіх — *трэмала*).

Адпаведныя сегменты формы (то – строга сіметрычныя, то — разраджаныя рэпетыцыі шаснаццатымі або восьмымі працягласцямі) — перамяжоўваюцца спачатку трыма, а потым ужо пяццю восьмымі (А, А-1). Яны ўжо больш шчыльныя і машабныя — нібы імклівы патак, нібы суцэльная «сцяна» з шаснаццатых, якія перамяжаецца ўсяго двума восьмымі на адзін «квадрат» формы (В-3, А-4, А-5).

Асабліва важнай, злучнай функцыяй надзяляюцца фігуры з двух

шаснаццатых (роўна той жа фігуры, але ўжо з драбненнем у дзве трыццацьдругіх і адну шаснаццатую) ужо сустракаліся на стыках формы — пры аб'яднанні матываў (пар.: А і А-2) і цэлых каленаў. Падобныя рытмічныя паслядоўнасці суадносяцца перш за ўсё з апошняй восьмай, якая замыкае практычна кожны папярэдні «квадрат» формы (рэдка выключэнні ў гэтым плане, пазбаўленыя такой меладычнай мікразвязкі: В-10, В-12, В –13, С-1), і адкрываюць кожны наступны радок нашай транскрыпцыі. Іх з'яўленне становіцца сувязным звяном, якое азначае пераўтварэнне кампазіцыі з замкнёнай па асобных «квадратах» да пар «квадратаў». якія інакш доўжацца па часовых прапорцыях у форме.

Арыгінальны выхад, які спрыяе прырашчэнню наступнага «квадрата» да папярэдняга, — маем у В-16 з яго зачынам у выглядзе рытмічна абвостранай, кароткай, вельмі актыўнай шаснаццатай з паўзай. Кожны поўны «квадрат» заўсёды здвоены: ён утвараецца заўсёды парным правядзеннем адной і той жа тэмы (АА1 або ВВ1 і г.д.) і звязаны ў адзінства з наступным — іншым, кантрасным матэрыялам на стыку «тэм». Паслядоўна счпляючыся, такія аб'яднаныя супастаўленні пераўтвараюць матэрыял, які гучыць, не перапыняючыся і ствараючы бясконцае прасоўванне наперад — цэласнасць, якая доўга не замыкаецца Фінал кампазіцыі абумоўлены толькі мастацкай задумай самога музыканта, сувымернай з сіламі і адпаведным жаданнем танцуючых.

Падобную ж ролю набываюць і *рэгістравыя змены*. У правядзенні А-3 з'яўляецца рэзкая атака пачатковага тону, узятая ў больш нізкім, зрушаным на актаву ўніз рэгістры, з выкарыстаннем ўзыходзячага мардэнтнага прыёму на фарцісіма (*ff*). Затым тэма зноў вяртаецца ў ранейшы — звыклы рэгістр. Звычайна падобны рэгістравы кантраст становіцца *структурнай счэпкай* ўнутры пары квадратаў, заснаваных на тым самым тэматычным матэрыяле. У А-10, А-21 рэгістравыя «зломы» спалучаюцца з рэзкімі сфарцанда (*sf*) ў верхнім або ніжнім рэгістрах, якія забяспечваюць вялікую шчыльнасць прылягання да наступнага гукавага матэрыялу, што аказваецца ў полі ўздзеяння абертанаў папярэдняга.

Прыёмы глісандавання на піяна (*p*) ў зоне пачатковых гукавых імпульсаў «тэм» (узыходзячыя глісанда ў зоне ступеней I–IV, I–VI, III–IV, I–VII, II–VII, VI–III праз актаву) — яшчэ адзін з прыёмаў абнаўлення формы (А-12, А-13, А-14, В-18). *Паўзіраванне* як пропуск, адсутнасць тону, які прыходзіцца на «раз» -- самую моцную долю — выконвае *функцыю арыенціру* для танцуючых ў любым танцы і становіцца

прыкметным спосабам яшчэ аднаго абнаўлення матэрыялу, але ўжо ў дынамічных шкалах фортэ (*f*) і фарцісіма (*ff*) — (А-3, А-9, А-20).

Новае дыханне тэме, якая шматразва паўтараецца, можа надаць выразная *сінкопа*, якая прыходзіцца на рымічны лік «і» — ужо без папярэдняй паўзы (А-9, А-10, А-12). У разлзелах В-12, В-15, В-19 актаўная меладычная «рамка» рассоўваецца да інтэрвалу ноны. У правядзеннях В-3, В-5, В-7, В-23, А-34, В-31, В-38, В-39, В-41 з'яўляюцца раскошныя, пераважна большасекундавыя *сугуччы-сінкопы* гетэрафанічнай прыроды — адзінкавыя і ў выглядзе гронак паўтаральных секунд (спалучэння IV і V, VII і VIII ступеней). Яны гранічна *дынамізуюць форму*.

У А-9 узнікае цэлая чарада такіх «блікаў» рознамастных секунд, якія аб'ядноўваюць сугуччы V і VI, IV і V ступеней. У В-39 чуем нечаканую секунду з сугучанняў II і III ступеней праз актаву. У В-3 прыкмячам рэдкую маласекундовую гукавую фарбу, якую даюць сугучанні *сі бекар* з *до*. У В-5 — верхняе *фа* з *мі бекарам* таксама даюць у цэлым рэдкае *маласекундавае сугучча*. У В-13, В-15 разам з секундавымі вертыкалямі з'яўляюцца адразу яшчэ і два *квартовых спалучэнні* (II і V, I і IV ступені) на рытмічна слабых долях, што таксама надзвычай паказальна. У С-4, А-10, А-23, А-24 з'яўляецца меладычны *мі бекар* замест ранейшага *мі бемоля*, у пачатковым А — зменныя *гукавышыныя варыянты* IV-й ступені: *сі бекар* і *сі бемоль*, якія зноў-такі *абвастраюць* наша ўспрыманне. У В-18, В-19, як сведчанне меладычнага абнаўлення непарушнай, здавалася б, тэмы *нарастае эмацыйны напал* — гэта адбываецца прыкладна пасяродку дадзенага малага раздзела формы. У В-30 сустракаем *меладычны звязак ўнутры тэмы* — наўзамен ўжо звыклай падзеленасці складаючых яе тонаў.

Часам абнаўленне закранае нават уласна *рытмічную канструкцыю*, у прынцыпе быццам бы абавязаную па законах жанру быць нязменнай: *замест парных квадратных* — прыходзяць адзінкавыя *трохмерныя матывы*, рух то працягваецца, то скарачаецца, то расцягваецца. Раздзелы В-21, В-23 характарызуюцца ўзнікненнем трыольных рытмічных групак, вельмі характэрных і для беларускай песеннай культуры.

У В-18, В-19, С-4, С-6, С-7 з'яўляецца адзін з цікавых спосабаў абнаўлення музыкам-інструменталістам гукавой фарбы з дапамогай *флажалетаў*: ледзь датыкаючыся да струны пальцам, цымбаліст атрымае гук, пазбаўлены свайго асноўнага тону, змякчэлы ў дынаміцы *незямной* па ступені сваёй «*ціхасці*» фарбы. Па сутнасці такія гучанні можна было б нават не пачуць, настолькі яны ціха-серабрыстыя.

Пры ўсёй адпаведнасці падобных спосабаў абнаўлення тэматычнага матэрыялу, выкарыстоўваючы рознастайныя прынцыпы *структурнай камбінаторыкі* [2], разгляд цэласнай кампазіцыі выяўляе выразную *трохчастковасць*. Апошняя дае аб сабе знаць перш за ўсё ў супастаўленні па *прынцыпу эмацыйнай дынамізацыі* (сярэдні раздзел) і *заспакаення* (пачатковы буйны раздзел і рэпрыза), у скіраваным руху да абнаўлення формы і вяртанні да зыходнага матэрыялу, у супрацьпастаўленні дынамізаванай і спакойнай «шкал» з адпаведнымі кожнай з іх тэхнічнымі прыёмамі — ужо па-за арыенцірамі віртуознасці выканання.

Найбольш пераканаўчым фактарам падобнага трохчасткавага структуравання становіцца характар *супастаўлення* паміж сабой *трох тэматычных блокаў*, а таксама задзейнічанне *вакалізацыі* — *спеву* як яшчэ аднаго, дадатковага сродку дынамізацыі цэласнай формы. Сам цымбаліст ў пэўны момант разгортвання формы пачынае спяваць прыпеўкі з відавочным — то жартаўлівым, то эратычным — падтэкстам.

Першы буйны раздзел арганізуецца шляхам супастаўлення двух матэрыялаў — **A** і **B** (AA-1, BB-1, A-2A-3B-2B) у іх зменах адзін на другі — двойчы (гл. першую старонку транскрыпцыі). Затым, захоўваючы тую ж структуру, але ўжо ў новых версіях тых жа тэматычных правядзенняў, па парах здвоянага квадрата — як прынцыповай дваічнай аснове інструментальнага мыслення (A-4, A-5 і A-6. A-7) — падключаецца голас спевака. Гучаць прыпеўкі асаблівага мужчынскага плану. Яны спяваюцца заўсёды *толькі на тэматычным матэрыяле A* (іх падзяляе матэрыял B-4, B-5, а заключае — B-6, B-7) (гл.старонку 2 натацыі). Тэксты прыпевак наступныя:

1. Ну, дзевак многа, дзевак многа,
A іх некуда дзеваць,
Скора будзет пасевная,
Будзем араць запрагаць
2. A на небі звёздак многа
I вялікіх і малых,
A на свеці дзевак многа
I разумных і дурных.

Наступнае сур'ёзнае абнаўленне тых жа матэрыялаў — цяпер ужо ў тры пары: А-8, А-9, В-8, В-9, А-9, А-10, В-10, В-11, А-11, А-12, В-12, А-13 (прадстаўлены на с. 3 нашай транскрыпцыі) — службыць заключным раздзелам першай часткі вялікай трохчастковай формы.

Другая частка гэтай буйной трохчастковай кампазіцыі пачынаецца з увядзення зусім новага інструментальнага раздзела С, якому ўласціва кантраснае супастаўленне — у адпаведнасці з ужо апрабаваным раней прынцыпам парнасці «квадратаў» — у спалучэнні з азначаным вышэй інструментальным раздзелам В.

Агульнае суадносецтва гэтых пар: А-В-А-В-С. Толькі тут пачынаюць актыўна «працаваць» такія магутныя сродкі абнаўлення, раней ужо ў некаторай ступені апрабаваныя, як узыходзячыя глісанда на піяна (р). Іх змяняюць найцішэйшыя флажалеты (pp). Прыкметна *пашыраецца гукавы аб'ём у выніковых вертыкальных сугуччах* (с. 4–5 нотнай транскрыпцыі).

З вяртання да супастаўлення тэматычных матэрыялаў А і В (унізе на с. 5) пачынаецца пашыраны *трэці раздзел* формы. Да інструментальнага правядзення А-25, А-26 (с. 7) *зноў падключаецца голас* — з чарговай, ужо трэцяй па ліку прыпеўкай:

А хто полечку танцуе,
Тот багатым із-за мук,
Тот последнюю карову
Над бацінкі аддаёт.

Агульная колькасць супастаўляемых здвоеных пар, якія пастаянна абнаўляюцца (А-В), у трэцім буйным раздзеле формы ўзрастае да 17.

Зусім нечакана завяршальным для кампазіцыі выступае *раздзел А-37*, які ўжо не мае супастаўлення з В. Больш за тое — ён *застаецца няпарным*. Цэласная форма заканчваецца *на дзімінуэнда*, перарываецца, *абрываецца і згасае* кароткай, злёгка запаволенай ў інэрцыі здабытага раней палечнага руху *новай інтанацыяй* (пры гэтым *палачкі кладуцца на струны* інструмента і даюць яшчэ адну *непаўторную гукавую фарбу*).

Тры тэматычных складніка полькі, якія разглядаюцца ў іх пераўтварэннях-трансфармацыях, з усёй відавочнасцю разлічаны на выкліканне пэўных *мускульна-маторных адчуванняў* — таксама магутных і віртуозных, але ўжо — у *харэаграфічнай шкале вымярэнняў*.

Гіпнатычнае паўтарэнне гэтых базавых формул становіцца ўзбуджальнікам «палечнага палёту» танцуючых, патрэбных прытопаў, змен харэаграфічных *па* — так і бачыш, як пыл падымаецца ўгару, а ногі, рукі, цела, разгарачаныя асобы танцораў мільгаюць, нібы ў калейдаскопе. Наплывамі змяняючы адзін аднаго, кружачыся ў шалёным рытме, пары, па меншай меры, асобныя прадстаўніцы жаночай іх часткі, у змардаванні, падаюць ніцма. Самыя ж — фізічна вынослівыя — гатовы працягваць танец надалей.

Цэласная музычная форма полькі свядома нарошчваецца цымбаламі, ён *свядома* прадукую далейшы *бясконцы рух* у танцы.

Разгортванне полечнай кампазіцыі — як вынік няспыннага абнаўлення ў ігры народнага музыканта — звязана з рэалізацыяй *імправізацыйнага пачатку* ў рамках традыцыйнай інструментальнай формы, абавязковага для традыцыйнай інструментальнай ігры: «Калі б мы ігралі следушчэе васкрасенне, — кажа Васіль Пілі павіч -- саўсім іншая музыка была б. Тое самае, што чалавек песню пяець — не палучаецца тое самое».

“Хатак не было, толькі на тым месцы быллё было парошшы: што вы думаеце! А вясёла было тым, што збэруцца — і ўсё ў кучкі. Вот і ніхто не пацяраецца: і маладыя, і сярэднія, і старыя. Хаткі строілі і на плячах цягалі. А вясёла было! А ўжо музыку! У нас цымбалы былі — так дадзём, дык што ты! *Вечар — як пойдучь дзевачкі па вуліцах пяяць*, дык тока... А цяпер каго пачуіш? А тады ж как пяялі — ай-я-яй!. *Толька ласы калышацца, як пяялі*, во!.. А цяпер ужэ тых людзей нет. Гэта ў маім узрасце прымерна — дак пяялі. *А танцавалі* — што ты, Божэй! *Не было, калі спаць* (8: 29). Не паспееш, прыедзеш, а як зімой — прывазілі нас (музыкантаў, — Г.Т.) дамоў. Каня ўжэ дзяржаць прыгатоўленага. Не ўспеем толькі сагрэцца — ужэ сідзяць прыехаўшы следуюшчыя. Не было музукантаў — што вы думаеце! Толька ляжаш, абагрэіцца — ужэ сідзяць, улыбаюцца.

Ніякай платы не было. Спасіба — усё, рукапажаціе. Хто ж мог плаціць? Мы ж роўназначныя — *тока ўгаішчэнне*. Чым багат, тым быў і рад чалавек: *бутылачка там, агурчык, кусочык хлеба, можа там якога луіпка*, — і апяць пашлі. Толька пол ходзіт хадуром — так танцуюць.

Вясёла было, а вяселосць — што вы думаеце? Я і сам траву еў. Што вы думаеце — крапіўкі не было дзе знайсці. Асаку, ай, пупышкі на ‘сацэ, на балотнім — сморгалі. І мамкі нашы строілі, как дзе мучыцы дабавяць жменьку — на тры жменькі гэтай герцы — то елі.

Спрашываецца, што елі — мы самі не знаём, што елі... А каб было што надзець! І не падражалі адзін аднаму: ці там латанае, ці нелатанае, ці табе падходзіць, ці не падходзіць, красівае ці некрасівае — ніхто вніманія не ўдзялял. *Але вясёла!* Назбіраецца поўная хата мальчыкаў і дзяўчатак. Месяць — тока пыл ідзе. *Цяпер — дрэнь!* *Заглохла прырода, гладка* — што вы думаеце! І надзецца не было чаго, і абуць не было чаго, есці не было чаго, ну, вяселіліся, духам не падалі. І не балелі плюск таму. Былі разбітыя, раскалочаныя, а тады сабіраліся ўсе ў кучку.

А цяпер запяі — скажуць: п'яны. Сколькі ў нас тут дзеварень: Асінаўка — тры жанчыны. А было ў тое ўрэмя да вайны 27 хат — і ў сярэднім узяць: пяць чалавек на хату. У Гразях тры, а шосты бяз ног ляжыць”.

“*Не ўпатрэбляецца музыка* — ана тожэ *глохнет*. Нет таго чыстага голаса ў ей. А тады *пасцепенна яна разыгрываецца*. Яна *барабаниць*. Вот, кажыцца, ты і *звядзеш звод*, а ўсё роўна чэво-та не хватае. А не хватае таго, што ня пользаваішся ей...”

Бібліяграфія:

1. Алдошина И.А., Приттс Р. Музыкальная акустика: Учебник для высших учебных заведений. СПб, 2006. 717 с. С. 281, 326.
2. Бойко Ю.Е. Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада. Автореферат дисс. канд. искусств. Л., 1982. Глава IV: «Проблемы формообразования».

(Прапанаваны І. Маціеўскім тэрмін *структурная камбінаторыка* ўпершыню ўжыты, раскрыты як асноўны формаўтваральны прынцып у структурах рознага ўзроўню рускай бытавой інструментальнай музыкі Ю. Бойка. Даследчык выбудоўвае пэўныя сістэмы узроўняў камбінаторыкі шляхам камбінавання розных версій адной папеўкі, назіранай у межах найбольш масавай — малой кампазіцыі, якая затым, у той ці іншай меры абнаўляючыся, шматразова паўтараецца ўжо ў цэласнай форме вялікай кампазіцыі. Гэты тэрмін, як правіла, без спасылак выкарыстоўваецца сёння многімі аичыннымі этнаінструментазнаўцамі).

3. Гиппиус Е. В. Интонационные элементы русской частушки. *Советский фольклор*. М.-Л., 1936. № 4-С. 97–142.
4. Мацеевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры Алматы, 2007. 519 с.

5. Мациевский И. В. Троица музыка (к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях). *Мациевский И. В. В пространстве музыки*. Т. 1. СПб.: РИИИ, 2011. С. 173–184.
6. Назина И. Д. Бытие народных инструментов в свете народной терминологии (на белорусском материале). *Проблемы инструментоведческой терминологии*. СПб, 2005. С. 7–8.
7. Никифоровский Н. Я. Очерки Витебской Белоруссии. 2. Дударь и Музы ка. *Этнографическое обозрение*. 1891. Кн. 13–14. № 2–3. С. 170.
8. Ромодин А. В. Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. СПб.: РИИИ, 2009.
(«Значнасць танцавальных форм для функцыянавання ўсёй інструментальна-танцавальнай традыцыі, — піша аўтар, — падкрэсліваецца адrozenнем жанравых дамінант у розных зонах паўночнабеларускага этнаграфічнага рэгіёна. У заходніх мясцовасцях (за Полацкам, на шляхах да Мінскай вобласці, Літве) найважнейшая значэнне набывае полька»).
9. Тавлай Г. В. Орнаментальное пение — универсалия традиционной культуры. *Голос в культуре: Артикуляция и тембр*. СПб, 2007. С. 66, 74–75.
10. Утегалиева С. И. Хордофоны центральной Азии: этапы эволюции. *Музыкальные инструменты в истории культуры*. СПб, 2007. С. 91–92.
11. Э. М. фон Хорнбостель и К. Закс. Систематика музыкальных инструментов. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сборник статей и материалов в двух частях. Редактор-составитель И. В. Мациевский. Под общей редакцией Е. В. Гиппиуса*. Часть первая. М. 1987.
12. Хоткевич Г. М. Музичні інструменты українського народу. Друга редакція. Харків, 2012. 512 с.
13. *Encyklopedia instrumentów muzycznych świata: 1600 instrumentów muzycznych. 4000 ilustracji*. Warszawa. 1996. 319 s.

References:

1. Aldoshina, I. A. (2006). Pritts R. *Muzykal'naya akustika: Uchebnyk dlya vysshikh uchebnykh zavedeniy*. SPb, 717 s. S.281, 326. [in Russian]
2. Boyko, Yu. E. (1982). *Sovremennoye sostoyaniye narodnykh muzykal'nykh instrumentov i instrumental'no-vokal'noy muzyki russkogo Severo-Zapada*. Avtoreferat dis. kand. iskusstv. L. Glava IV: «Problemy formoobrazovaniya». [in Russian]
3. Gippius, Ye. V. (1936). *Intonatsionnyye elementy russkoy chastushki*. *Sovetskiy fol'klor*. M.-L., 1936. № 4-S. 97–142. [in Russian]

4. Matsiyevskiy, I.V. (2007). Narodnaya instrumental'naya muzyka kak fenomen kul'tury. Almaty. 519 s. [in Russian]
5. Matsiyevskiy, I.V. (2011). Troista muzyka (k voprosu o traditsionnykh instrumental'nykh ansamblyakh). *Matsiyevskiy I. V. V prostranstve muzyki*. T. 1. SPb. S. 173–184. [in Russian]
6. Nazina, I.D. (2005). Bytiye narodnykh instrumentov v svete narodnoy terminologii (na belorusskom materiale). *Problemy instrumentovedcheskoy terminologii*. SPb. S. 7–8. [in Russian]
7. Nikiforovskiy, N. Ya. (1891). Ocherki Vitebskoy Belorussii. 2. Dudar' i Muzyka. *Etnograficheskoye obozryeniye*. Kn. 13–14. № 2v3. S. 170. [in Russian]
8. Romodin, A.V. (2009). Chelovek tvoryashchiy: Muzykant v traditsionnoy kul'ture. SPb. [in Russian]
9. Tavlay, G.V. (2007). Ornamenta'noye peniye — universal'ya traditsionnoy kul'tury. *Golos v kul'ture: Artikulatsiya i tembr*. SPb.S.66, 74–75. [in Russian]
10. Utegaliyeva, S.I. (2007). Khordofony tsentral'noy Azii: etapy evolyutsii. *Muzykal'nyye instrumenty v istorii kul'tury*. SPb. S.91–92. [in Russian]
11. E M.v.Hornbostel' i K. Zaks. (1987). Sistematila muzykal'nykh instrumentov. *Narodnyye muzykal'nyye instrumrnty i instrumental'naya muzyka. Sbornik statey i materialov v dvukh chastyakh* / Redaktor-sostavitel' I. V. Matsiyevskiy. Pod obshchey redaktsiyey Ye. V. Gippiuisa. Chast' pervaya. M. [in Russian]
12. Khotkevych, H.M. (2012). Muzychni instrumenty ukrayins'koho natodu. Druha redaktsiya. Kharkiv. 512 s. [in Ukrainian]

Нотны прыклад: «Баравікова полька» з прыпеўкамі.

Грае і спявае М. П. Радзюш:

$\text{♩} = 120$

The musical score consists of eight staves, each representing a different part of the ensemble. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 120. The score begins with a forte (*f*) dynamic. The parts are labeled A, A1, B, B1, A2, A3, B2, and B3. Part A3 includes a fortissimo (*ff*) dynamic and an accent (>) over the first measure. Part B3 includes an accent (>) over the final measure. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests.

2

гогрос

1. Ну, дзе-вак мно - га, дзе - вак мно - га, А іх не - ку - да дзе - ваць,

A4

Ско - ра будзет па - сев - на - я, Будзём а - раць за - пра - гаць.

A5

B4

B5

2. А на сьве - це дзе - вак м(ы) - но - га, І вя - лі - кіх, і ма - лых,

A6

А на сьве - це дзе - вак м(ы) - но - га І ра - зум - ных і дур - ных.

A7

B6

B7

The image displays a musical score for 13 staves, labeled A8 through B13. The music is written in a single system with a key signature of two flats (B-flat major) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *ff* (fortissimo). The score is organized into two columns: the left column contains staves A8, A9, A10, A11, A12, and A13; the right column contains staves B8, B9, B10, B11, B12, and B13. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation, and is characterized by a strong melodic and harmonic focus.

4

Musical score for 11 staves (C, C1, B14, B15, C2, C3, B16, B17, C4, C5) in a key signature of two flats. The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *f*, *sf*), articulation (accents), and ornaments (trills, triplets, eighth-note groups).

Staff C: Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *f*, *pp*, *f*.

Staff C1: Treble clef, 4/4 time.

Staff B14: Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *pp*, *f*, *pp*, *f*. Includes a triplet of eighth notes.

Staff B15: Treble clef, 4/4 time.

Staff C2: Treble clef, 4/4 time.

Staff C3: Treble clef, 4/4 time.

Staff B16: Treble clef, 4/4 time.

Staff B17: Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *sf*, *f*.

Staff C4: Treble clef, 4/4 time. Includes eighth-note groups marked with '8' and 'x'.

Staff C5: Treble clef, 4/4 time.

B18

Musical score for B18. It consists of a single staff in 2/4 time with a key signature of two flats. The melody begins with a dynamic marking of *mp* and a fermata over the first two notes. The dynamics shift to *f* for the remainder of the piece. The score concludes with a double bar line and a series of rhythmic figures marked with 'x' on a separate line.

B19

Musical score for B19. It consists of two staves in 2/4 time with a key signature of two flats. The upper staff contains the melody, which features dynamic markings of *sf* and *f*. The lower staff contains rhythmic figures marked with 'x'.

C6

Musical score for C6. It consists of two staves in 2/4 time with a key signature of two flats. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains rhythmic figures marked with 'x'.

C7

Musical score for C7. It consists of two staves in 2/4 time with a key signature of two flats. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains rhythmic figures marked with 'x'.

A14

Musical score for A14. It consists of a single staff in 2/4 time with a key signature of two flats. The melody begins with a dynamic marking of *pp* and a fermata over the first two notes.

A15

Musical score for A15. It consists of a single staff in 2/4 time with a key signature of two flats. The melody begins with a measure rest marked with the number 6.

B20

Musical score for B20. It consists of a single staff in 2/4 time with a key signature of two flats. The melody begins with a measure rest marked with the number 11.

A16

Musical score for A16. It consists of a single staff in 2/4 time with a key signature of two flats. The melody begins with a measure rest marked with the number 16.

6

21 

A17 

26  

B21 

31 

36 

A18 

41 

46   

B23 

51 

B24 

56 

A20 

61 

A21 *sf* *f* 

66 

B25 

71 

A22 *sf* 

76 

A23 *sf* *f* *sf* *f* 

81
B26

86
B27

91
A24

96
A25

101
B28

106
B29

111
A26

116
A27

121
B30

126
B31

sf *f* *sf*

sf

ff

3.А хто по - ле - чку тан - цу - ст, Тот ба - га - тым_ із за мук,

Тот па - след - ню - ю ка - ро - ву Над ба - цін - кі ад - да - ет.

sf *f*

8

A28 ¹³¹

A29 ¹³⁶

B32 ¹⁴¹

B33 ¹⁴⁶

A30 ¹⁵¹

A31 ¹⁵⁶
sf *f*

B34 ¹⁶¹

B35 ¹⁶⁶

A32 ¹⁷¹

A33 ¹⁷⁶

B36 ¹⁸¹
sf *f*

186
B37 *sf* *f* *sf* *f*

191
A34

196
A35

201
B38

206
B39

211
A36

216
A37 *sf* *f*

221
B40

226
B41

231
A38

236
A39 *mf* *rit.* *p*



Вікторія Мацієвська (Берлін, Німеччина), скрипалька, лауреатка міжнародних конкурсів; етноінструментознавиця, кандидатка мистецтвознавства

Victoria Maciejewska (Berlin, Germany), violinist, winner of international competitions; ethno-instrumentalist, candidate of art history

ДО ПИТАННЯ ПРО ТРАДИЦІЙНИЙ АНСАМБЛЕВИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ НА ГУЦУЛЬЩИНІ

Анотація

В статті з урахуванням широкого європейського контексту і, одночасно, самої традиційної української культури розглядається багатоаспектна і складна проблематика осягнення — в науковому й одночасно практичному планах — високого мистецтва народного інструментального ансамблевого музикування. Автор розглядає шляхи теоретичного і практичного вирішення сформульованих ним засадничих питань, окреслює перспективи та напрямки дослідження традиційної ансамблевої культури. Суттєві перспективи відкриваються на основі цілісних, а не фрагментарних партитурних нотацій, особливо, здійснених музикантами-практиками, що спроможні краще виявити виконавську логіку. Суттєвим також є порівняльний аналіз на підставі міжетнічного контексту, адже найбільш розвинені форми ансамблевого інструменталізму в Європі склалися саме в регіонах на перехресті державних чи етнічних кордонів, торговельних шляхів, або ж де мешкає різноетнічне населення і де були можливості переміщення та взаємодії з іншими національними культурами.

Ключові слова: ансамблевий інструменталізм, жива партитура, імпровізація, карпатські партитури, клезмерська, мелізматика, народна, національна ідентифікація, партитурні нотації, понадетнічний контекст, традиційна, транскрипція, троїста музика.

To the issue of traditional
ensemble instrumentalism in the Hutsul region

Abstract

The article, taking into account the broad European context and at the same time the most traditional Ukrainian Culture, examines the multidimensional and complex problems

of understanding — in scientific and at the same time practical terms — the high art of folk instrumental ensemble music making. The author considers the ways of theoretical and practical solution of the fundamental questions formulated by him, outlines the prospects and directions of research of traditional ensemble culture. Significant prospects open up on the basis of holistic, rather than fragmentary, score notations, especially those performed by practicing musicians who are able to better identify performing logic. A comparative analysis based on the interethnic context is also essential, because the most developed forms of ensemble instrumentalism in Europe were formed precisely in the regions at the crossroads of state or ethnic borders, trade routes, or a multiethnic population lives and where there were opportunities for movement and interaction with other National countries

Key words: carpathian scores, ensemble instrumentalism, folk and national identification, improvisation, klezmer, live score, melismatics, score notations, Supra-ethnic context, traditional, transcription, triple music.

За весь період фіксованого в текстах дослідження традиційної музичної культури гуцулів ледве чи набереться десяток публікацій, де мають місце нотації великих форм ансамблевої музики. Відомості, описи, транскрипції ансамблевої музики розсіяні у численних статтях, книжках, учбових курсах чи монографіях, присвячених найрізноманітнішим аспектам гуцульської історії та культури. Серед найбільше значущих із них — у сенсі вивчення гуцульської ансамблевої культури — «Русь Карпатська» Оскара Кольберга [28], «Гуцульські танці» Романа-Володимира Гарасимчука [27; 6], «Музика Гуцульщини» Станіслава Мерчиньського [31], «Музичні інструменти гуцулів» Ігоря Мацієвського [16], «Колядування на Гуцульщині» Юстини Чонстки-Клапити [24], «Сопілкова музика гуцулів» Богдана Яремка [22; див. також: 21]. Поодинокую і зразковою в цьому відношенні — щодо усієї української території — виглядає монографія про традиційні інструментальні ансамблі Східного Поділля «Традиції клезмерів Поділля» Раїси Гусак [7-а; див. також її статтю: 7].

Становлення й розвиток гуцульської ансамблевої традиції проходить і дотепер, й до цього дня відбувається при тісній взаємодії зі сусідніми та етнічно спорідненими ансамблевими культурами. Словацькі етномузикологи Оскар Ельшек та Ладіслав Ленг [20; 29] відзначали, що традиційна (в О. Ельшека — «народна») інструментальна музика слов'янських та сусідніх із ними країн ніколи не існувала в ізольованому культурному просторі. В зв'язку з цим було би цікаво познайомитися з присвяченими традиційним ансамблям дослідженнями слов'янських — «Словацькі народні інструменти» Ладіслава Ленга

[30], «Інструментальні ансамблі Західної Польщі» Петра Дагліґа [25], «Словацькі народні танці і музика на рубежі 20 віку» Станіслава Дужека та Бернарда Гарая [26] угорських — «Волинщики, циганські музиканти» та «Угорська народна інструментальна музика» Балінта Шароши [34] та румунських дослідників — «Ансамблева музика — традиційні ансамблі Тараф», «Циганська музика. Музика інших» Сперанци Радулеску [32; 33].

Особливо важко доступними (можливо й із-за мовного бар'єру) для вітчизняної музичної етнології виявилися роботи угорських та румунських учених. Від 1967 року не перевидавалися і донині не перекладені на українську та й російську мови 5-томник класика етномузикології ХХ ст. Бели Бартока «Румунська народна музика» [23], який містить унікальні, власноручно описані й транскрибовані Бартоком у 20–30-і роки ХХ ст. найцінніші зразки гуцульської інструментальної музики Буковини та Марамуреша (Мармороша). Ці дослідження могли би суттєво збагатити наші уявлення про гуцульську (та й взагалі — українську) ансамблеву культуру і, можливо, наново усвідомити та переосмислити деякі аспекти її формування та розвитку у *понадетнічному* — європейському — *контексті*.

Серед суттєвих сьогодні питань — актуальний стан і причини малої дослідженості гуцульської ансамблевої культури; проблеми транскрипції ансамблевої музики, перспективи та шляхи їхнього вирішення.

Як ми вже згадували вище, у більшості опублікованих партитурних нотацій за весь період дослідження гуцульської культури маємо лише невеликі фрагменти, з яких досить складно отримати повноцінну уяву про музичну форму творів. Лише чотири дослідники — Бела Барток [23], Ігор Мацієвський [12; 16, с. 298–332], Михайло Хай [18, с. 116–123; 241–258; цінними теж є й подані тут інші карпатські партитури — бойківські та лемківські: с. 135–145, 134] та Вікторія Мацієвська [13; 14]; вони ж занотували та подали аналіз великих композицій гуцульської музики [10; 13; 14; 15].

На перший погляд — ситуація парадоксальна. Музичні інструменти гуцулів детально описані, досліджені й знаходяться в численних державних та приватних музейних колекціях Коломиї, Верховини, Львова, Києва, Ужгорода, Кракова, Москви, Санкт-Петербурга. Гуцульська ансамблева музика широко відома в Україні, Росії, Польщі та — ось уже майже протягом двохсот років притягує до себе цікавість та увагу істориків, учених — етнологів,

мистецтвознавців — та й ширше: музикантів, літераторів, кінематографістів. Її завжди багато записували та й продовжують записувати на аудіо- та відеоносії. В You-tube регулярно викладають найновіші відеоролики з традиційною музикою у виконанні гуцульських ансамблів. Однак, і донині ансамблеве мистецтво гуцулів залишається мало дослідженим та й, у превеликій мірі, — обмеженим увагою наукового кола. Чому склалася така ситуація?

У першу чергу, причина полягає у відсутності (за рідкими винятками) цілісних партитурних нотацій, без яких аналіз музичного матеріалу вкрай ускладнений. На жаль, більшість аудіо- та відеозаписів гуцульських ансамблів — минулих та сучасних — залишаються ненотованими. Нерідко магнітофонні записи унікальних архівів тліють, нищяться, так і не дочекавшись нотної транскрипції. Публікації останніх 20–30 років найчастіше виходять із додатком відео- чи аудіодисків, а партитурні нотації або зовсім відсутні, або подають невеликі фрагменти композиції.

Транскрибувати ансамблеву музику дійсно вельми важко, особливо, коли музичний матеріал (як у гуцулів) — це віртуозна, багато прикрашена різноманітною мелізматикою багатоголосна *жива партитура*. В реальній ситуації — на весіллі, у польових умовах чи навіть на сцені — реалізація якісного багатоканального аудіозапису (і, тим більше, відеозапису) гри ансамблю — справа важка для реалізації та ще й, часом, досить дорога, а студійних записів робиться вкрай мало. Але ж саме *якісний аудіо- чи відеозапис* — один із найважливіших складників успішної праці над нотацією. В цьому відношенні безумовно перспективною вважаємо ініціативу *цифрового запису* традиційної музики, на бойківському матеріалі запропонованому і частково здійсненому М. Хаєм [19].

Але й, навіть при її наявності, партитурна транскрипція теж може стати проблематичною, якщо дослідник не має практичної уяви про специфіку всіх інструментів капели та особливості гри на них саме в ансамблі. Такі інструменти гуцульських капел, як скрипка, сопілка-фрілька, баян, акордеон, кларнет, різноманітні види цимбал — досить складні для засвоєння й вимагають багатолітнього кропіткого навчання гри на них (в т.ч., і тим більше, самими дослідниками!).

Окрім того, конструкція, стрій, звуковидобування та техніка гри — на нібито й ідентичних інструментах — в академічній та традиційній народній музичних культурах можуть суттєво різнитися. Про це, крім

автора цієї роботи [10; 14] не раз писали в своїх статтях і монографіях видатні дослідники традиційної інструментальної музики, серед них — Ігор Мацієвський, Юрій Бойко [3; 10; 11; 17].

Буковинський *бас* (*басолю*, камерний бас, контрабас) роблять без грифу, настроюючи струни згідно необхідних у тій чи іншій п'єсі гармонічних функцій. У словацької *контри* (другої скрипки в ансамблі) відсутня струна «мі» [11: 118]. У буковинській традиції у класичній гітарі залишають лише три струни — до речі, так, як це було у зниклих нині *кардонів*. У румунської *контри* (другої скрипки) — три струни.

Дивне розмаїття, яке не має місця в академічній грі на аналогічних інструментах, мелізматики демонструють подільські тромбоністи та трубачі — учасники й нащадки клезмерських колективів. Труба й тромбон у подільській традиції — солюючі інструменти, які замінили скрипку, котра нині зникла з практики подільських музик.

По-друге, дослідники, які ніби й володіють усім необхідним багажем компетенцій, — знанням інструментів на рівні професійного ними володіння, композиторським розумінням законів імпровізації та розвитку форми, вмінням гарно й логічно викладати думки, на жаль, — велика рідкість. Так уже склалося, що музичною етнологією займалися люди з історичними, етнографічними, літературними зацікавленнями та освітою. У вітчизняній науці до неї переважно зверталися музикознавці, рідше — композитори. Дослідники-інструменталісти — радше виняток, ніж норма, правило. Окрім того, аж до середини 80-х рр. ХХ ст. традиційну інструментальну музику у вітчизняній етномузикології відносили до фольклору, який трактували як непрофесійну мистецьку сферу. Термін «народна» стосовно традиційної інструментальної культури з етнографічних чи фольклористичних робіт і донині у повній мірі не відійшов. І це — незважаючи на те, що вже в 20–30-х рр. ХХ ст. Бела Барток у багатьох своїх працях відзначав наявний традиційному інструменталізмові *професіоналізм*. А Мойсей Береговський (ще у 1938 р.) увів термін «народно-професійна інструментальна музика» [2]!..

По-третє, як уже мовилося раніше, ансамблева музика гуцулів на чолі з «*троїстою музикою*» широко розповсюджена й дуже популярна. За роки незалежності України попит на гуцульські інструментальні капели виріс; таких ансамблів і реально стало багато. Згідно жартівливого коментаря путильського скрипаля Дмитра Тарака, вони «розрослися як гриби у лісі — на кожному розі по *музиці* (музикантові)!...». А згідно

психології, — того, що багато, перестають цінувати!.. З побутової точки зору: чому треба зберігати те, чого й так досить і що зустрічається на кожному кроці? Того, що повно, перестає цінуватися споживачем. Тому не бережуть і не зберігають, а надалі виявляється, що найзвичайніші, які довший час оточували людей, речі, предмети повсякденного буття зникли безслідно, а рідкі та екзотичні — дійшли до наших днів і чудово збереглися.

Процес культурного обезцінювання (в зв'язку з перевиробництвом) — подібно до об'єктів матеріального світу — може також торкнутися й мистецтва, музики, традиції і навіть вірувань та мов. І на виході — рідкі, зникаючі (або навіть зовсім уже зниклі) в живій практиці музичні інструменти — подібні до *флюяри*, *дутки* (волинки) чи колісної ліри — та й жанри (т.зв. музична архаїка), наприклад, ритуальне похоронне голосіння дуєтом флюяр, інструментальні ладканки, — зафіксовані, описані та досліджені набагато краще мистецтва троїстих музик.

Подібне можна сказати й про вокальну музику гуцулів, котру за весь період звертання до карпатської музичної традиції записували й нотували частіше й повніше, ніж інструментальну ансамблеву музику, незважаючи на її меншу поширеність та, часом, другорядну роль у локальній музичній культурі. Вислови «Ми ще ті співаки!..», або «Не скрипка за голосом май іде, а голос за скрипкою!» — яскрава ілюстрація відношення гуцулів до власного співу та його місця в їхній музичній культурі. В цьому відношенні безумовно треба підтримувати ініціативу таких дослідників, як — на західно-подільському матеріалі — Б. Водяний [5], котрі розуміють неперевершену вартість саме традиційних капел і попри всі перешкоди досліджують їхнє мистецтво.

По-четверте, недостатня увага дослідників до традиційної ансамблевої інструментальної музики пояснюється ще й тим, що, на відміну від вокальних, — інструментальні мелодії часто ніяк не пов'язані з піснею і, відповідно, з мовою пісень. Тому вони далеко не завжди однозначно етнічно ідентифікуються.

Як правило, музично-етнологічні дослідження фінансуються державними установами (навіть із благородною метою зміцнення національної культури й ідентифікації), а традиційна ансамблева культура Центрально-Східної Європи, в значній мірі, — феномен *надлокальний* і навіть *понадетнічний*. Багато з її зразків складно піддаються етноідентифікації. Їх непросто (а часом і неможливо) умістити у межі

границь етнорегіонів чи діалектів, відмежувати *традиційний* складник від *академічного, сільський* — від *міського*.

По-п'яте, в деяких випадках досить складно відповісти на питання: чи дійсно гідне те чи інше музичне явище (діяльність, творча праця того чи іншого ансамблю тощо) дослідницького зацікавлення? Чи несе воно в собі історичну або естетичну вартість? Ансамблева танцювальна музика, у порівнянні з більш архаїчними — традиційними сигнальними, ритуальними — інструментальними жанрами, безумовно, — значно більш рухоме, *мобільне* мистецтво, це *феномен*, який постійно *розвивається*, швидко *змінюється* й піддається *різноманітним впливам*.

Та й із-за складності *ідентифікації* деякі її зразки ризикують опинитися поза дослідницькими зацікавленнями, отримавши (хоч нерідко й без підстав!) категорію явищ «несправажніх», «не чисто традиційних», котрі надто піддалися міським впливам — поряд із «циганщиною», «ресторанною музикою», дослівно — «клюквою», або взагалі вважають феноменом «іншої» етнічної приналежності.

У середині 80-х років ХХ ст. українська дослідниця Раїса Гусак, за порадою Ігоря Мацієвського, почала записувати й вивчати мистецтво східно-подільських інструментальних ансамблів України. Темою розвідки мала стати українська традиційна інструментальна музика. В ході роботи з'ясувалося, що об'єкт дослідження частково «поміняв етнічну ідентифікацію» — музика, яка виконувалася українськими музикантами, виявилася за походженням клезмерською (тобто корінилася в традиції східно-подільських євреїв) [7; 7-а].

Додаткову плутанину вносить діяльність *вторинних*, т. зв. «*фольклорних*» об'єднань (ансамблів, гуртів, студій тощо), які пробують відтворити традиційну музику за допомогою наявних нотацій, аудіо-записів. Так само, як діяльність поширених у країнах і регіонах пострадянського простору ансамблів та оркестрів народної музики, які фактично являють собою *професійні, клубні* або *учбові академічні* колективи. До вказаних вище можна віднести і новостворені клезмерські та циганські ансамблі Центрально-Східної, а часом і Західної Європи

Які вбачаємо перспективи та напрямки дослідження традиційної ансамлевої культури?

Щоби задовольнити запити найбільш широкого кола замовників, музиканти справжніх аутентичних традиційних інструментальних ансамблів Західної та Східної Європи в усі часи намагалися збагатити

свій репертуар. Найуспішніші з них, особливо, на прикордонних територіях, часто мали досить широкі географічні ареали професійної діяльності й, окрім свого, локального, опановували й володіли різноетнічним музичним матеріалом, включаючи часом і академічну класику, популярні шлягери, а також навіть джаз, рок і т.і. Василь Могур розповідав, що його вчитель — класик гуцульського традиційного інструменталізму — Іван Гавець нерідко виступав зі своєю капелою в далекому від Гуцульщини Відні ще у 20-і роки ХХ ст. *Найбільш високо розвинені й різноманітні форми традиційної інструментальної музики Європи* склалися саме в тих регіонах, де проходили або проходять державні кордони чи етнічні межі багатьох країн і народів, торговельні шляхи, або ж де мешкає різноетнічне населення і де були можливості переміщення та взаємодії з іншими національними культурами.

І дійсно. Найбільш розвинені традиційні ансамблеві культури Європи знаходяться саме на території Угорщини, Румунії, Болгарії, Словаччини, Польщі, Західної України, Молдови, Білорусі та країн колишньої Югославії. Це підтверджують численні дослідження вже вказаних вище європейських музичних етнологів: Бели Бартока, Балінта Шароши, Юліана Страйнара, Петра Дагліґа, Гізели Суліцяну, Ладіслава Ленґа, Тетяни Казанської [34; 34-а; 34-б; 8] та багатьох інших.

Географічне розташування Гуцульщини (просто — в центрі Європи!), протяг повз неї в різні часи торговельних шляхів, історичне і політичне її входження до складу різних держав у різні періоди, — все це чимало сприяло розквіту її ансамблевого мистецтва. Крім усього, як і в інших країнах Європи, на гуцульське ансамблеве музикування не могли не мати впливу клезмерські та циганські інструментальні традиції. До сьогодні ніхто з дослідників не приділяв цьому аспектові належної уваги. Єврейських поселень до нашого часу на Гуцульщині не збереглося — більшість євреїв загинули під час Голокосту, або залишили її територію й емігрували, в основному, в Сполучені Штати Америки та Канаду ще у 30–40 роки ХХ ст. Однак, як і на Поділлі, тут міг захватитися пов'язаний із клезмерською традицією інструментальний ансамблевий репертуар.

Ми знаємо (автор статті — від часів безпосереднього навчання гри в майстра гуцульської скрипкової традиції), що видатний традиційний *музика-скрипаль* — жива легенда Гуцульщини! — Василь Грималюк-Могур досконало володів клезмерським репертуаром і навіть грав на єврейських весіллях. Добре знайомий із клезмерською

традицією і нині функціонуючий закарпатський скрипаль зі Солотвино (на гуцульсько-марамороській межі) Іван Шимон. Єврейські, циганські та гуцульські інструментальні капели, які функціонували на теренах Гуцульщини, активно *взаємодіяли* між собою — грали одні з другими на весіллях, створювали й *спільні ансамблі*, що підтверджує, на матеріалі інших українських регіонів, й Мойсей Береговський у своїй статті: «Известно, что было принято, что еврейские музыканты часто играли на нееврейских свадьбах и праздниках, где они несомненно добавляли еврейские мелодии в дополнение к украинскому танцевальному репертуару (коломийки, козачки, скочна). И наоборот, играя на еврейских свадьбах и праздниках, они привносили в свою игру украинские мелодии» [1; 2: 98].

У 20–30 роки ХХ ст. в Америці (США) були зроблені численні аудіозаписи клезмерських ансамблів, які емігрували з теренів України й тодішніх Бесарабії, Польщі. А оскільки більшість із них, як уже було зазначено, мали великий спільний репертуар, тим більша вирогідність знайти серед них і гуцульську інструментальну музику.

Записи Абе Шварца, «румунської оркестри» Белфа викликають багато музичних асоціацій із гуцульськими троїстими капелами. І це — не тільки репертуар, який складається з найрізноманітніших (у тому числі — *типово гуцульських танців* коломийки, козачка), але й подібність композиційно-динамічної структури засадничих жанрів гуцульської інструментальної музики до слухання — повільна і швидка частини з поступовим прискоренням темпу до кінця композиції, ладо-інтонаційна спільність — звукоряд із двома збільшеними секундами, артикуляційна манера — особливості вібрато, глісандо, рубато [13; 15; 17].

У своїй книзі «American Klezmer» видатний американський етномузиколог Марк Слобін констатує: „Мазурки, марші, польки, вальси та коломийки повсюдно з’являються частиною репертуару (клезмерських — *В. М.*) ансамблів. Подорожуючи різноетнічними територіями та збагачуючи свій репертуар, музиканти пристосовувалися до різноетнічних вимог» [35]. Подібно *сирбі*, яка мігрувала з Молдови й поширилася на Закарпатській і Буковинській Гуцульщині та в Болгарії, танці найрізноманітнішого етнічного походження стали основою клезмерського репертуару повсюдно в Україні.

Слід визнати, що сучасні циганські капели Закарпатської Гуцульщини досліджені так само погано (коли не гірше), як і залишки

клезмерсько-гуцульської традиції. Нам відомо лише те, що *вони існують!*.. У минулому циганські капели були повсюдно поширені у всіх регіонах Гуцульщини. Великий скрипаль Галицької Гуцульщини, вчитель Василя Могура Іван Гавець взагалі мав циганське походження. Один із головних моїх інформантів та вчителів традиційної гри видатний буковинсько-гуцульський скрипаль Спиридон Прилипчан багато й натхненно розповідав про свого головного вчителя (та й рідного діда) Миколая Данилащука, котрий вчився в циганського музиканта, який грав у циганських капелах.

Окрім польових експедиційних досліджень на Закарпатській Гуцульщині, великий внесок до вивчення гуцульської інструментальної ансамблевої традиції могли би додати закордонні джерела. На відміну від вітчизняних досліджень, «циганська тема» — досить широко репрезентована в працях румунських та угорських учених — музичних етнологів [див. публікації Б. Шароши та С. Радулеску: 32; 33; 34].

Покращити ситуацію з вивченням традиційної ансамблевої музики гуцулів могли би також: 1) об'єднані зусилля міжнародних дослідницьких груп — подібний досвід уже має місце й привів до поважних внесків, та 2) *спільна праця* наукових колективів *дослідників* традиційної культури та *професійних* (у т.ч. *академічних*) *музикантів-інструменталістів, виконавців* на різноманітних (*споріднених*) музичних інструментах.

Безумовно взаємозбагачуючим могло би стати також співробітництво і з *вторинними* музичними колективами, які *відтворюють традиційне мистецтво* згідно нотних та аудіозаписів. Декотрі з них займаються важливою й кропіткою збиральницькою працею й нотують музичний матеріал [4].

У багатьох європейських культурах саме такі колективи, як, наприклад, народні інструментальні ансамблі Баварії та Австрії, ансамблі скудучай у Литві — найбільш репрезентативна, а то й поодинокі форма функціонування народної інструментальної музики в живому виконанні [36]!.. Вартість таких нотацій — у тому, що, будучи здійсненими музикантами-практиками, вони у більшій мірі, ніж часом навіть аналітичні нотації етномузикологів, орієнтовані на *виконавську логіку* [3], бо спираються на практичне знання інструмента, тому в них значно рідше, ніж у нотаціях «чистих теоретиків» зустрічаються випадкові огріхи. Крім того, не потрібно знецінювати популяризаторську роль цих колективів, дякуючи яким у широкого кола людей підтримується

зацікавленість традиційною музикою. На жаль, випадки такого співробітництва в Україні поодинокі. У вітчизняному долідницькому середовищі мистецтво вторинних колективів у більшості випадків ігнорується, як бацимто *маловартісне* для науки.

Аспектів та проблем, як бачимо, багато. Але потрібно їх вирішувати. Справжнє й високе майбуття нашої національної культури неможливе без його *минулого та живої енергії великої духовної традиції*.

Список використаних джерел:

1. Береговский М. Я. Взаимное влияние в еврейском и украинском музыкальном фольклоре. *Радянська музика*. 1936. № 5. С. 30–50.
2. Береговский М. Я. Еврейская народная инструментальная музыка. Москва, 1987. 280 с.
3. Бойко Ю. Е. Исполнительское мышление народного музыканта. *Бойко Ю. Е. Интерпретация музыки: заметки инструментоведа*. Санкт-Петербург, 2014. С. 7–18.
4. Бойко Ю. Е. К проблеме вторичной интерпретации традиционной инструментальной музыки. *Бойко Ю. Е. Интерпретация музыки: заметки инструментоведа*. Санкт-Петербург, 2014. С. 117–143.
5. Водяний Б. Еволюція складу традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля. *Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель*. Львів, 1991. Кн. 1. С. 43–47.
6. Гарасимчук Р. Народні танці українських Карпат. Кн. 1.: Гуцульські танці. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. 608 с.
7. Гусак Р. Традиции клезмерских капелл в современной музыкально-инструментальной культуре Подольского Приднестровья. *Контонация: перспективы развития традиционной культуры и музыкознания. Вопросы инструментоведения*. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2011. Выпуск 8. С. 118–125.
- 7-а. Гусак Раїса. Традиції клезмерів Поділля (на матеріалі інструментальних ансамблів східноподільської Наддністрянщини). Вінниця, 2014. 280 с.
8. Казанская Т. О традиционном искусстве народных скрипачей Смоленщины. *Музыкальный фольклор*. Москва, 1974. С. 79–111.
9. Луканюк Б. Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині. *Родовід*. 1995. № 2 (11). С. 20–21.
10. Мациевская В. И. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: Автореферат дис... канд. иск. Санкт-Петербург, 2003. 23 с.

11. Маціевский И. В. В пространстве музыки. Санкт-Петербург, 2013. Т. 2. 296 с.
12. Маціевский И. В. Тройста музыка (к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях). *Маціевский И. В. В пространстве музыки*. Санкт-Петербург, 2011. Т. 1. С. 173–184.
13. Мацієвська В. Виконавські особливості гуцульської весільної скрипкової музики. *Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва на Україні*. Київ, 1995. С. 48–55.
14. Мацієвська В. Музичні релікти гуцулів. *Український світ*. Київ, 1995.
15. Мацієвський І. Жанрові угруповання в традиційній українській інструментальній музиці. Львів, 2000.
16. Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012. 464 с.
17. Мацієвський Ігор. Тройста музыка (до питання про традиційні ансамблі). *Мацієвський Ігор. Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки*. Тернопіль, 2002. С. 95–111.
18. Хай Михайло. Українська інструментальна музыка усної традиції. Київ–Дрогобич, 2011. 467 с.
19. Хай М. Цифрові записи традиційної музики бойків 1990–2003 рр. *Традиційна народна музична культура Бойківщини: збірник статей і матеріалів*. Львів, 2003. С. 30–44.
20. Эльшек. Оскар. Стилиевые типы народной инструментальной музыки в Словакии. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*. Москва, 1987. Ч. 1. С. 68–105.
21. Яремко Б. Народні музичні інструменти. *Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження*. Київ, 1987. С. 346–353.
22. Яремко Богдан. Сопілкова музыка гуцулів. Львів, 2014. 180 с.
23. Bartok Bela. Romanian Folk Music: Instrumental melodies. *The Hauge: Benjamin Suhoff*, 1967. Vol. 1.
24. Cząstka-Kłapyta Justyna. Kolędowanie na Huculszczyźnie. Kraków, 2014. 560 s.
25. Dahlig Pjotr. Instrumental Ensembles in West Poland. *Studia instrumentorum musicae popularis* / ed. Erich Stockmann, Krister Malm. Stockholm: Musikmuseet, 1992. Vol. X P. 61–68.
26. Dužek Stanislav, Garaj Bernard. Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20 storočia. Bratislava: MHM, 2001. 476 s.
27. Harasymczuk Roman-Włodzimierz. Tańce huculskie. Lwów: Towarzystwo Ludoznawcze, 1939. 303 s.

28. Kolberg Oskar. Pokucie: Obraz etnograficzny; Ruś Karpacka. Warszawa, 1970. Cz. 1. 301 s.; Wrocław; Poznań, 1971. Cz. 2. 561 s.
29. Leng L. Ľudova hudba Zubajovcov. *Musicologica Slovaca*. Bratislava, 1971. T. 3. S. 25–140.
30. Leng Ladislav. Slovenské ľudové hudobné nástroje. Bratislava, 1967. 301 s.
31. Mierczyński Stanisław. Muzyka Huculszczyzny. Music of the Hutsul region prepared for publication and commented by Jan Stęszewski. Warszawa, 1965. 195 s.
32. Radulescu Speranta. Musique d'ensemble: le taraf traditionnel. *Dialogue. Revue d'Etudes Roumaines et des traditions orales Méditerranéennes*. 1984. nr. 12–13, Montpellier.
33. Radulescu Speranta. Gypsy Music vs. music of the Others. *Martor*. nr. 1. Bucureşti: Muzeul Țăranului Român.
34. Sarosi Balint. Sackpfeifer, Zigeunermusikanten... Budapest, 1999.
- 34-a. Strajnar J. Ein slowenischen Instrumentalensemble in Resia. *SIMP II*. Stockholm: MHM, 1972. S. 158–162.
- 34-6. Stratigrafische Probleme der Volksmusik in der Karpaten und auf dem Balkan Bratislava: Veda, 1981. 304 S.
35. Slobin Marc. Klezmer: History and Culture. *Judaizm*. 1998. Vol. 47, 185. P. 3–5.
36. Vyžintas A. Lietuviu tradiciniai instrumentaliniai ansambliai. Klaipeda, 2006.

References:

1. Beregovskiy, M. Ya. (1936). Vzaimnoye vliyaniye v yevreyskom i ukrainskom muzykal'nom fol'klore. *Radyans'ka muzyka*. № 5. S. 30–50. [in Russian]
2. Beregovskiy, M. Ya. (1987). Yevreyskaya narodnaya instrumental'naya muzyka. M.: 280 s. [in Russian]
3. Boyko, Yu. Ye. (2014). Iсполnitel'skoye myshlenie narodnogo muzykanta. *Interpretatsiya muzyki: zametki instrumentoveda*. SPb. S.7–18. [in Russian]
4. Boyko, Yu. Ye. (2014). K probleme vtorichnoy interpretatsii traditsionnoy instrumental'noy muzyki. *Interpretatsiya muzyki: zametki instrumentoveda*. SPb. S.117–143. [in Russian]
5. Vodyanyy, B. (1991). Evolyutsiya skladu tradytsiynykh instrumental'nykh ansambliy Zakhidnoho Podillya. *Druha konferentsiya doslidnykiv narodnoyi muzyky chervonorus'kykh (halyts'ko-volodymyrs'kykh) zemel'*. Kn. 1. L'viv. S. 43–47. [in Ukrainian]

6. Harasymchuk, R. (2008). Narodni tantsi ukrayins'kykh Karpat. Kn.1. Hutsul's'ki tantsi. L'viv: Instytut narodoznavstva NAN Uktayiny. 608 s. [in Ukrainian]
7. Husak, R. (2011). Tradytsionnyye klezmerskiye kapelly v sovremyennoy muzykal'no-instrumental'noy kul'ture Podol'skogo Pridnestrov'ya. *Kontonatsiya: perspektivy razvitija traditsionnoy kul'tury i muzykoznavniya. Voprosy instrumentovedeniya*. Vypusk 8. Sankt-Peterbng: Rossiyskiy institut istorii iskusstv. S.118–125. [in Russian]
- 7-a. Husak, Rayisa. (2014). Tradytsiyi klezmeriv Podillya (na materialy instrumental'nykh ansambliv skhidnopodil's'koyi Naddnistryanshchyny). Vinnytsya. 280 s. [in Ukrainian]
8. Kazanskaya, T. (1974). O traditsionnom iskusstve narodnykh skripachey Smolenshchiny. *Muzykal'nyy fol'klor*. M. GMPI. S.79–111. [in Russian]
9. Lukanyuk, B. (1995). Instrumental'na muzyka yevreys'koho vesillya na Hutsul'shchyni. *Rodovid*. № 2 (11). S.20–21. [in Ukrainian]
10. Matsiyevskaya, V. I. (2003). Iсполнительское искусство гутсулских скрипачей: Автореферат дис... канд. иск. SPb. [in Russian]
11. Matsiyevskiy, I.V. (2013). V prostranstve muzyki. T. 2. Sankt-Peterburg. 296 s. [in Russian]
12. Matsiyevskiy, I.V. (2011). Troista muzyka (k voprosu o traditsionnykh instrumental'nykh ansamblyakh). V *prostranstve muzyki*. T. 1. Sankt-Peterburg. S.173–184. [in Ukrainian]
13. Matsiyevs'ka, V. (1995). Vykonavs'ki osoblyvosti hutsul's'koyi vesil'noyi skrypkovoyi muzyky. *Aktual'ni napryamky vidrozhennya ta rozvytku narodno-instrumental'noho mystetstva na Ukrayini*. K. S.48–55. [in Ukrainian]
14. Matsiyevs'ka, V. (1995). Muzychni relikty hitsuliv. *Ukrayins'kyy svit*. K. [in Ukrainian]
15. Matsiyevs'kyy, I. (2000). Zhanrovi uhrupuvannya v tradytsiyniy ukrajyns'kiy instrumental'niy muzytsi. L'viv. [in Ukrainian]
16. Matsiyevs'kyy, Ihor. (2012). Muzychni instrumenty hutsuliv. Vinnytsya. 464 s. [in Ukrainian]
17. Matsiyevs'kyy, Ihor. (2002). Troyista muzyka (do pytannya pro tradytsiyni ansambli). Matsiyevskyy Ihor. Ihry i spivholossya. *Kontonatsiya. Muzykolohichni rozvidky*. Ternopil'. S.95–111. [in Ukrainian]
18. Khay, M. (2011). Ukrayins'ka instrumental'na muzyka usnoyi tradytsiyi. Kyiv–Drohobych. 467 s. [in Ukrainian]
19. Khay, M. (2003). Tsyfrovi zapysy tradytsiynoyi muzyky boykiv 1990–2003 rr. *Tradytsiyina narodna muzychna kul'tura Boykivshchyny: zbirnyk statey i materialiv*. L'viv. S.30–44. [in Ukrainian]

20. Elshek, Oskar. (1987). Stilevyye tipy narodnoy instrumental'noy muzyki v Slovakii. *Narodnyye muzykal'nyye instrumenty i instrumental'naya muzyka*. Ch.1. Moskva. S. 68–105. [in Russian]
21. Yaremko, B. (1987). Narodni muzychni instrumenty. *Hutsul'shchyna. Istoryko-etnografichne doslidzhennya*. Kyiv. S. 346–353. [in Ukrainian]
22. Yaremko, Bohdan. (2014). Sopilkova muzyka hutsuliv. Lviv. [in Ukrainian]



Татьяна Анкуда (Санкт-Петербург), аспирантка сектора інструментазнаўства Расійскі інстытута гісторыі мастацтваў

Tatsiana Ankuda (St. Petersburg), a graduate student of the Institute of Instrumentation of the Russian Institute of Art History

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ ЯК ІДЭНТЫФІКУЮЧЫ ФАКТАР ЭТНІЧНАЙ ПРЫНАЛЕЖНАСЦІ

Анацыя

У артыкуле аналізуецца этнагістарычная спецыфіка традыцыйнай інструментальнай культуры Смаленскай вобласці на матэрыялах уласных экспедыцыйных даследаванняў. У цяперашні час гэты рэгіён знаходзіцца на тэрыторыі РФ каля сучаснай мяжы з Рэспублікай Беларусь. З прычыны гістарычных пераўтварэнняў і свайго няпростага лёсу, Смаленшчына цяперашняга часу з'яўляецца беларускімі этнічнымі маргіналіямі, калі этнічная група насельніцтва ў сілу палітычных пераўтварэнняў знаходзіцца на тэрыторыі іншай дзяржавы.

У ходзе нашага даследавання факт этнічнай прыналежнасці пацвярджаецца наяўнасцю этнарэпрэзінтуючых прыкмет рознага парадку, аднак галоўным і найбольш устойлівым ідэнтыфікуючым фактарам з'яўляецца традыцыйны музычны інструментарый этнасу.

Нават у выпадку згасання мовы і самасвядомасці чалавека, сам музычны інструмент, які ўяўляе сабой не толькі матэрыяльнае сведчанне (артэфакт), але і адлюстраванне духоўнай культуры этнасу, служыць дэтэрмінантай этнічнай прыналежнасці, насуперак усялякага роду трансфармацыям і ўплывам.

Ключавыя словы: этнічныя маргіналіі, музычны інструмент, традыцыйная музыка, носьбіт традыцыі.

Instrumental tradition as an identifying factor for ethnicity

Abstract

The article analyzes the ethno-historical specificity of the traditional instrumental culture of the Smolensk region on the basis of the materials of our original expeditionary research.

Currently, the region we are studying is located on the territory of the RF near the current border with the Republic of Belarus. As a result of historical transformations and its difficult fate, the Smolensk region of the present time is a Belarusian ethnic marginalia, when the ethnic group of the population, due to political transformations, is on the territory of another state.

In the course of our research, the fact of ethnicity is confirmed by the presence of ethno-representing signs of a different order, however, the main and most stable identifying factor is the traditional musical instruments of the ethnic group. Even in the case of the extinction of the language and self-consciousness of a person, the musical instrument itself, which is not only a shred of material evidence (artifact), but also a reflection of the spiritual culture of an ethnos, is a determinant of ethnicity, despite all kinds of transformations and influences.

Key words: ethnic marginalia, musical instrument, traditional music, bearer of tradition.

Інструментальная традыцыя Заходняй Смаленшчыны ўяўляе сабой складаны і сваеасаблівы феномен і ў гістарычным, і ў этнасацыяльным плане. Гэты рэгіён, які знаходзіцца цяпер на стыку двух дзяржаўных утварэнняў — Расіі і Беларусі, з’яўляецца па сутнасці беларускай этнічнай маргінальнай тэрыторыяй [6]. Насуперак зменам дзяржаўных межаў, моў, а часам і самасвядомасці народа, традыцыйны музычны інструментарый да гэтага часу з’яўляецца магутным ідэнтыфікуючым фактарам беларускай этнічнай культуры.

У ходзе экспедыцыйных даследаванняў факт этнічнай прыналежнасці пацвярджаецца наяўнасцю этнарэпрэзентуючых прыкмет (паводле І. Маціеўскага) на розных узроўнях [3, с. 5].

Ужо пры непасрэдных зносінах з носьбітамі традыцыі этнічная прыналежнасць праяўляецца ў іх маўленчай характарыстыцы — выкарыстоўванай імі фанетыцы (цвёрдае [ч], мяккае [ц], фрыкатыўнае [г]), і лексіцы (беларускія словы ў чыстым выглядзе — пайшоў, граю, перабор).

Самі этнаморфы адзначаюць маўленчыя адрозненні, і нават паказваюць мясцовасці, дзе пераважна кажуць «як мы» ці інакш. Варта адзначыць таксама сацыяльна-псіхалагічныя характарыстыкі, этыкет і нормы паводзін інфармантаў, няхай і ўспрыманыя першапачаткова на ўзроўні інтуітыўнага сваяцтва. На жаль, пытанне нацыянальнай самасвядомасці не тое, што б не стаіць, яно нівеліруецца да аргументацыі «ну тут жа блізка да Беларусі».

Натуральным чынам найбольш вострае ўсведамленне сваёй этнічнай прыналежнасці адчуваецца ва ўмовах пражывання за межамі

роднай краіны. Мусіць, менавіта з гэтым звязана тое, што на памежных этнічных маргінальных тэрыторыях часта ідэалагічная праца па дасягненні патрыятычных мэт праводзіцца найболей актыўна.

Тым не менш, нягледзячы на частковую страту этнічнай самаідэнтыфікацыі (часам — з прычыны ўплыву дзяржаўнай культурнай палітыкі), традыцыйны музы́ка ставіць перад сабой жыццёвую задачу захаваць і перадаць памяць аб тым «як было». Музычна-абрадавая традыцыя бачыцца яму сінонімам парадку светаўладкавання.

Так у нашым экспедыцыйным даследаванні Міхаіл Леанідавіч Сарачынскі, 1974 года нараджэння (в. Добрына, Духаўшчынскі раён, Смаленская вобласць) паведаміў нам аб тым, што яго настаўнік дзядзька Пеця, назіраючы поспехі свайго вучня, казаў так: «Перадаў сваю «Завідаўку» — цяпер і паміраць можна». Міхась Леанідавіч быў адзіным вучнем, чыё выкананне настаўнік ухваліў, а значыць «Завідаўка» будзе жыць, будзе гучаць. І наадварот, з сумам адзначаючы згасанне музычнай традыцыі сваёй мясцовасці, Міхаіл Леанідавіч завяшчае: «На нямецкім ладзе ўжо не іграюць, хай [гармонь] пакладуць мне у ногі, як закопваць будуць». Так традыцыйны музычны інструмент, які з'яўляецца для этнічнага музыканта не толькі прыладай гукатворчасці, адлюстраваннем духоўнай культуры яго этнасу, але таксама і пасярэднікам (медыятарам) паміж чалавекам і светам духаў, у дадзеным выпадку літаральна пераходзіць у іншы свет разам з носьбітам інструментальнай традыцыі.

«Рэха» беларускай этнічнай культуры чуецца і ў назвах складнікаў музычных інструментаў: ствалы парнай флейты (двайчаткі) [2, с. 218–248] называюцца «дзеўка і малец», гукавыя адтуліны — «перабіркі». Народная назва складовых частак гармоні («бас і скрыпка») — сведчанне-ўспамін аб зніклай ансамблевай традыцыі дадзенай мясцовасці («Майстры па-іншаму называлі, але мы казалі скрыпка. Як скрыпка падыгрывае басу». У адной з экспедыцый у Руднянскі раён Смаленскай вобласці музы́ка Соф'я Ульянаўна Шпакоўна, граючы на лыжках, дэманстравала два розныя спосабы ігры на гэтым інструменце, якія ідэнтыфікуюцца выдатным беларускім этнамузыказнаўцам І. Д. Назінай як «рускі» і «беларускі» [5, с. 12].

Аднак, улічваючы сказанае вышэй, варта адзначыць выказванні інфармантаў пра жанравую прыналежнасць сваёй музыкі: «...беларускую польку мы не гралі, мы пад «Завідаўку» плясалі».

Узгадваючы пра рытуальна-абрадавыя практыкі гэтых земляў, інфарманты выключваюць традыцыйнае беларускае (усходнеславянскае) свята: «Не, Купалля ў нас ня было».

Рэзюме

Такім чынам, можна ўмоўна акрэсліць цяперашнюю сітуацыю як этнакультурная дыфузія. Але, магчыма, лепшым тэрмінам быў бы палімпсест — старажытны рукапіс на пергаменце, напісаны па змытым або саскробленым тэксце. Як, каб убачыць першы пласт палімпсеста (шматслойнага тэксту), патрэбны асаблівыя прыборы — нейкі «рэнтгенаўскі прамень», так інструментальная традыцыя з’яўляецца святлом, якое ідэнтыфікуе этнічную прыналежнасць скрозь усе наступныя гістарычныя напластаванні на «пергаменце памяці культуры».

Спіс літаратуры

1. Грынблат М. Я. Беларусы. Нарысы паходжання і этнічнай гісторыі. Мінск, 1968. 288 с.
2. Квітка К. В. Избр. працы: У 2 т. М., 1973. Т. 2. 417с.
3. Мацыеўскі І. В. Інструментальная музычная традыцыя і этнічнае самавызначэнне: беларускі феномен [Электронны рэсурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/instrumentalnaya-muzykalnaya-traditsiya-i-etnicheskoe-samoopredelenie-beloruskiy-fenomen/viewer>
4. Мацыеўскі І. В. Народная інструментальная музыка як феномен культуры. Алматы, 2007. 520с.
5. Назіна І. Д. Беларускія народныя музычныя інструменты: Самагучныя, ударныя, духавыя. Мінск, 1979. 144 с.
6. Шыраеў Е. Е Русь белая Русь чорная і Літва ў картах. Мінск, 1991. 117с.

References

1. Grynblat, M. Ya. (1968). Belarusy. Narisy pakhodzhannya i etnichnay gistoryi [Belarus. Essays on Origins and Ethnic History], Minsk, 288 p. [In Russian]
2. Kvitka, K. V. (1973). Izbr. Pratsy [Selected works], Moscow, T. 2, 417 p. [In Russian]

3. Matsyyeŭski I. V. Instrumental'naya muzychnaya tradytsyya i etnichnaye samavyznach-enne: belaruski fenomen [Instrumental musical tradition and ethnic self-determination: a Belarusian phenomenon]. [In Russian]. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/instrumentalnaya-muzykalnaya-traditsiya-i-etnicheskoe-samooopredelenie-belorusskiy-fenomen/viewer>.
4. Matsyyeŭski, I. V. (2007). Narodnaya instrumental'naya muzyka yak fenomen kul'tury [Folk instrumental music as a cultural phenomenon], Almaty, 520 p. [In Russian]
5. Nazina, I. D. (1979). Belaruskiya narodnyya muzychnyya instrumenty: Samaguchnyya, udarnyya, dukhavyya [Belarusian folk musical instruments: self-sounding, percussion, wind], Minsk, 144 p. [In Russian]
6. Shyrayeŭ, E. E. (V). Rus' belaya Rus' chornaya i Litva ŷ kartakh [Russia white Russia black and Lithuania in maps], Minsk, 117p. [In Russian]



Надія Супрун-Яремко (Львів, Україна), музикознавиця, етномузикознавиця, докторка мистецтвознавства, професорка катедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, дійсний член НТШ, член НСКУ

Nadiya Suprun-Yaremko (Lviv, Ukraine), musicologist, ethnomusicologist, Dr., professor at the Department of Musical Folkloristics of the Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko

ГНАТ ХОТКЕВИЧ – ФОЛЬКЛОРИСТ

Анотація

У пропонованій статті авторка на архівних і документальних матеріалах, також спираючись на власні напрацювання в галузі хоткевичезнавства, комплексно розглядає діяльність Гната Хоткевича-фольклориста, яка охоплює його культурологічну роботу в сферах бандурно-концертної практики, літературно-, театральної та музично-етнографічних експериментів, музично-організаційної справи, кобзарознавства, етноінструментознавства, педагогіки та просвітництва.

Ключові слова: Гнат Хоткевич, фольклористична діяльність, усна традиція, концепція, прийоми дослідження, фольклорні матеріали.

Hnat Khotkevych as a folklorist

Abstract

The author in her paper, based on archival and documentary materials, as well as own achievements in the field of Khotkevych's creative activity study, comprehensively considers Hnat Khotkevych's activities as a specialist of folklore. She covers his culturological work in the fields of bandura-concerto practice, literary, theatrical and musical-ethnographic experiments, musical-organizational work, kobza studies, ethnic instruments studies, pedagogics and education.

Key words: Hnat Khotkevych, folkloristic activity, oral tradition, concept, research methods, folklore materials.

Хоткевич Гнат Мартинович (31.12.1877, Харків — 08.10.1938, Харків) — універсальна творча особистість, один із найдинамічніших митців в Україні кінця ХІХ-першої третини ХХ ст., який утвердився як письменник, драматург, літературознавець, театрознавець, музикознавець, фольклорист, композитор, виконавець-бандурист, історик, громадський та культурний діяч. У музиці він працював активно і професійно упродовж всього життя, сприяючи становленню національного обличчя музичної культури: як *скрипаль* і *бандурист* — виконавець традиційної музики усного функціонування; як *дослідник кобзарського мистецтва*, етномузикознавець та інструментознавець, який заклав основи системного підходу до вивчення музичних інструментів, котрі побутують в Україні (його монографія «*Музичні інструменти українського народу*» визнана класичним дослідженням в історії слов'янського і європейського інструментознавства); як *організатор музичної справи* з метою популяризації українських творів усної і письмової традиції; як *критик* і *музикант-педагог*, котрий визначив системний підхід професійного навчання бандуристів і фольклористів в умовах музичного вишу; як композитор, який створив близько 400 камерних, хорових, оркестрових та музично-драматичних композицій.

На формуванні музикального обличчя Гната Хоткевича позначився подвійний вплив — народної й академічної музичної культури: постійні контакти з кобзарями, навчання у приватного вчителя-скрипалю, сольні бандурні виступи, які почалися у 17-річному віці, короткий період уроків композиторської майстерності, які брав у М. В. Лисенка, всебічна обдарованість (володів кількома десятками мов і діалектів). Будучи європейськи освіченим інтелігентом і водночас чудовим знавцем традиційної народної культури, Хоткевич зумів у ній побачити величезне джерело творчого і наукового натхнення. За декілька років до загальновизнаних першовідкривачів Бели Бартока і Золтана Кодаї він глибоко зацікавився не просто стихійною масовою творчістю, а й свідомою професійною діяльністю народних індивідуумів, творців і носіїв професійного мистецтва усної традиції. Його власні музикознавчі, фольклористичні та соціологічні дослідження діяльності народних кобзарів-професіоналів випередили класичні роботи Климента Квітки та Філарета Колесси, деяких тогочасних дослідників. Проникнення в сутність народного професіоналізму відбилось і на фольклористичній діяльності Хоткевича, в прагненні до всебічного дослідження

культури народу в єдиній системі його побуту, історії, світогляду, літератури, театрального, пісенного і танцювального мистецтва. У ньому органічно поєднувалися теоретик і практик, гуманіст і просвітитель, скрупульозний вчений із проникливим і точним інтелектом, артист із романтичною душею, борець за духовне єднання народів, людина думки (*homo sapiens*) і людина дії (*homo faber*). Саме остання єдність сприяла пізнанню ним світового духовного багатства, що привело до розуміння необхідності робити чимало і різне зусиллями одного покоління і навіть однієї людини. Звідси і така різноманітна творча спадщина, яка відродила традицію багатогранного самовираження.

Музично-етнографічні дослідження і бандурно-виконавська практика, якими Г. Хоткевич почав займатися в юні роки, стали науково-практичною базою для формування його як етномузикознавця. Музично-фольклористична діяльність діяча конкретизувалася його культурологічною роботою до 1906 р. в сферах фольклорних зацікавлень і бандурно-концертної практики, в наступні роки поповнювалася літературно-, театральна та музично-етнографічними досягненнями, а в останній період життя зосередилася на етноінструментознавстві й просвітництві. Отже, дві сфери, поєднані між собою, — етнографічна й музично-етнографічна — становлять сутність і зміст цієї діяльності.

У коло етнографічних зацікавлень Хоткевича входили теми, пов'язані з народною музикою, театром, літературою. У Львівському центральному історичному архіві України (ЛЦІАУ) зберігаються численні матеріали і рукописи діяча щодо вивчення слобідського фольклору, кобзарства і лірництва, музичного інструментарію України, життя і побуту гуцулів, також рукописи оригінальних і перекладених літературних творів з етнографічною тематикою: нариси, новели, оповідання та п'єси з гуцульського життя, переклади українською мовою грецьких народних казок, російських казок М. Рябініна, переклади й обробки «Готтентотських байок» Бронцевола, зулузьких казок, двох томів монгольських казок Шидді-Кура [1].

Одним із аспектів етнографічних досліджень Хоткевича стало розпочате ним у 1913–1914 рр. комплексне вивчення духовної культури народів Росії, конкретизоване складанням програм пересувних етнографічних концертів більшості націй і народностей. «Надбудовною» метою політичного значення цих програм була ідея об'єднання народів через їхню культуру, «базисною» **художньо-науковою** — відродження зразків «чистої» творчості народу, які вийшли з побуту, але збереглися

в колективній пам'яті, **практичною** — можливість організації постійно зростаючого грошового фонду допомоги потерпілим у Першій світовій війні. У надрукованій в 1916 р. статті Хоткевича «*К вопросу о цикле передвижных этнографических концертов*» [2] наводиться систематизований перелік 135 націй і народностей, які населяють Російську імперію, та конспект програм етнографічних концертів 44-х етносів. У конспекті програм тезисно розроблено можливі варіанти концертної репрезентації обрядів, звичаїв, творів традиційної пісенної, танцювальної, інструментальної та театральної творчості. І хоча таким чином було опрацьовано концерти програми лише третини народностей (повному здійсненню перешкодила Перша світова війна), однак і вони дали можливість відтворити загальну картину колективної творчості етносів, об'єднаних у межах однієї держави. У програмах простежуються подібні й відмінні елементи в різнонаціональній творчості усних традицій як на рівні однієї етнографічної гілки, так і в порівнянні різних гілок. Класифікація, яку пропонує автор, ґрунтується на даних етнографії почату ХХ ст., і складається з націй і народностей *п'яти гілок (етнолінгвістичних груп або мовних сімей)*: 1) 19 націй п'яти племен *арійської (індоєвропейської) гілки* (слов'янської, литовської, греко-романської, германської та іранської); 2) 45 націй і народностей *іберійської, східно- і західно-кавказької груп кавказької гілки*; 3) дві нації *семітичної гілки*; 4) 48 націй і народностей *балтійських, північних і приволзьких фінів, тунгузької групи та утрського племені урало-алтайської гілки*; 5) 21 нація і народність *монгольського і тюркського племен туранської гілки*.

Створюючи програми пересувних етнографічних концертів багатьох народів, Хоткевич керувався узагальненими художньо-науковими цілями й прагнув у концентрованому вигляді показати самобутність автохтонного мислення кожного етносу. При цьому конкретно ставилися такі завдання:

1. виявити найтипівіші зразки національних духовних культур усних традицій, які творчо відображають норми матеріально-духовного існування етносів, котрі історично змінюються;
2. описати національні обряди і звичаї, пов'язані з відносно систематизованими уявленнями й поглядами;
3. розкрити подібні й відмінні риси в структурі творчого мислення кожного народу.

Незважаючи на те, що практична організація справи у складний для всього світу час була приречена на невдачу, конспект програм поліетнічних концертів залишився сповненим натхнення і віри документом епохи. У ньому відбилися не тільки гуманні прагнення до політичного об'єднання народів і надання фінансової допомоги у важку пору, а й певною мірою музично-етнографічний стан різних регіонів величезної імперії.

У дослідження явищ музичної народної культури Хоткевич закладав низку послідовних дій: збирання фольклорного матеріалу, його наукове узагальнення, практична реалізація. На жаль, немає спеціального дослідження діяча з методики роботи з народними музикантами. Проте вона простежується у його нечисленних працях з народної творчості, в окремих висловлюваннях і зауваженнях, розгорнутих програмах музично-етнографічних концертів. Отже, методика роботи Хоткевича з народним музикантами базується на: а) підготовленості до дослідження певного явища; б) конкретній спрямованості на виявлення специфічних особливостей матеріалу, який збирається, на його систематизацію за стильовими і жанровими ознаками, історичними й територіальними даними; в) володінні манерою співу, музичним інструментом та репертуаром досліджуваного регіону. Матеріали музичного побуту, котрі збираються за такою методикою, містять необхідні передумови для їхнього наукового узагальнення, використання у численних нових варіантах художнього життя. Так здійснюється ланцюговий процес оволодіння первинним матеріалом та його трансформації, який безперервно поглиблюється і розширюється на рівні функціонування живого триетапного континууму: збирання — теорія — практика. Діяч був переконаний, що зосередження «в руках» одного дослідника вміння послідовно здійснювати усі три етапи є необхідною умовою для доцільного й плідного оволодіння матеріалом, який дає необмежені можливості в сфері його віддачі [3].

Наукове осмислення й узагальнення музично-етнографічного матеріалу, який збирав Хоткевич, спрямоване на теоретичне дослідження кобзарства, написання органологічних та музично-фольклористичних робіт, науково-методичних розробок із викладання музичного фольклору і гри на бандурі в навчальних закладах. Практичні втілення охоплюють такі види діяльності: виконавство на бандурі і створення бандурного репертуару; технічна реконструкція бандури; організація хорових та інструментальних колективів і керівництво ними;

лекції з народної творчості, фольклорно-етнографічні концерти силами організованих Хоткевичем художніх колективів; музично-педагогічна робота.

Універсальна діяльність Хоткевича в галузі кобзарства поділяється на практичну і науково-теоретичну. На початку ХХ ст. він сформувався як виконавець нового типу, який поєднував риси і народного, і академічного музикування. Народного — оскільки, запозичуючи у кобзарів традиційний інструмент, репертуар, спосіб, манеру та прийоми виконання, він виступав як представник усної музичної традиції. Творчий характер такого запозичення давав можливість виявити невідомі традиційним кобзарям можливості інструмента, презентувати бандуру, репертуар і манеру в умовах не характерного для традиції публічного концертування. Звідси орієнтація на академічну професіоналізацію і популяризацію локального мистецтва, яке дає змогу назвати Хоткевича-бандуриста новим типом професіонального виконавця, який прославився своїми виступами на Слобожанщині, Галичині та Буковині, визначивши новий напрям, стиль, школу й виконавську естетику.

Наукова система поглядів Хоткевича на кобзарство включає принципи методологічні, науково-теоретичні, художньо-естетичні та морально-етичні. Практичні (на рівнях виконавства, композиторської, організаторської та педагогічної роботи) і теоретичні (на рівні органілогічних і музично-етнографічних досліджень) досягнення діяча сприяли комплексному пізнанню і розвитку кобзарства як цілісного національного мистецького явища, що дало йому можливість узагальнити результати своєї праці такими словами: «Я дав цілу нову галузь мистецтва — кобзарське мистецтво. Я підвів під нього науковий фундамент» [4]. Ось чому Гната Хоткевича можна вважати практиком і теоретиком кобзарсько-бандурного мистецтва. Про органічне поєднання обох принципів у системі поглядів Хоткевича на кобзарство свідчить текст збереженого науково-практичного змісту на тему «*Бандура і бандуристи*», з яким митець виступав як соліст-бандурист і лектор. Надаємо програму-конспект цього звіту в повному його обсязі [5]:

«Божественне походження музики. — Погляд кобзарів на самих себе. — Бандура — національний український інструмент. — Хибний погляд на позичення нами бандури з Англії, установлений російським ученим Фамінциним. — Джерело цієї думки. — *Bandora* англійського майстра Джона Розе. — Подібність її до лютні, цитри чи кітари. — Гишпанська *bandurria*, італійська *pandore*, французька *mandoire*,

німецька *bandor*. — Перші відомості про нашу бандуру. — Її основна відмінність від всіх інших лютневих інструментів. — Дійсне її походження. — Струнні інструменти Єгипта та Ассіро-Вавілонії. — *Pandora* древніх греків. — Арабсько-перський *tanbur*. — *Gunibri* алжирських кабілів. — Дутар, сітар, чартар, панчтар. — *Dommer* калмиків. — Татарська *dunbura*, киргизька *dumbra*, остяцька *thumbra*. — Шестиструнна *randura* грузинів. — Турецький *tanbur buzucr, tanbur baghlamak*. — Сванецька *randuri*. — Триструнна *tambura* в Індії. — Подібні інструменти слов'ян: *tanbura za samka, danguba, tanburica, sitna bugarrja, krupna bugarrja*. — Лютневий інструмент наших предків (*ud, tanbur*) в свідоцтвах арабських письменників Ібн-Даста, Ібн-Фодлана, Ал. Бекрі та інш. — Фрески Києво-Софійського собору. — *Kobuz* половців, *kobuz* татар, *korpus* ховатів, *koboz* венгрів, *kobza* румунів, *cobsa* литовців, *koruz* турків, *kobos* чехів. — Наша кобза. — Свідоцтва пісень про неї. — Початок бандури на малюнку Рігельмана. — Що таке торбан? — Римська *theorba, tiorbe, tuorbe*. — Польський *teorban*. — Теперішня бандура. — Номенклатура її. — Генеалогічне дерево наших бандуристів. — Широке уживання свого інструмента в козацький період нашої історії. — Малюнки запорожців з бандурами, так званих «Мамаїв». — Пісенні згадки. — Дума «Про смерть козака-бандурника». — Бандура на селі. — Творці дум та пісень. — Бандура в часи гайдамацтва. — Гайдамацький кобзар Данило Бандурка. — Бандура у Великій Росії. — Згадки про неї в пам'ятках тодішньої епохи (Маркович, *Bercholz, Stellia, Bellermann*). — Роль нашої бандури в Московському государстві. — Руйнування Січі, кріпацтво, економічне визискування Москвою нашого народу і вплив цих факторів на українського кобзаря. — Сучасний бандурист. — Його репертуар. — Думи. — Псалми. — Сатири. — Гумористика. — Танці. — Гріх наших етнографів. — Еволюція гри на бандурі. — Три її типи. — О. Вересай зовсім не останній український бандурист. — Переслідування кобзарів російським урядом. — Дума сучасного кобзаря на цю тему. — Нова ера в історії українського кобзарства. — XII археологічний з'їзд в Харкові в 1902 р. — Прохання Археологічного Товариства до «*Правительствующего Сената*». — Загальне широке зацікавлення бандуристами. — Новий тип бандуриста. — Бандуристи-інтелігенти».

З наведеного тексту програми-звіту «*Бандура і бандуристи*» визначається, що її автор керується ідеєю комплексної популяризації науково-художніх знань про давній традиційний пласт української народної

культури. Ця популяризація конкретизується висвітленням органо-логічних, історико-соціологічних та художніх аспектів щодо бандури і бандурного мистецтва, також виконання різножанрового репертуару, який історично склався у творчій практиці кобзарів. Перед слухачами кобза/бандура постає як суто національний, не запозичений інструмент, у системі загальнолюдського лютнеподібного інструментарію на ретроспективному тлі функціонування, порівняльного аналізу виконавських регіональних стилів і характеристик бандуристів сучасної генерації. Національним інструментом вона стала завдяки винаходу українцями коротких струн по корпусу, званими приструнками.

Із закінчених праць Хоткевича з музичного фольклору до нас дійшли: друковані за життя — «Веснянки», чотири «Підручники гри на бандурі», «Бандура и её место среди современных музыкальных инструментов», монографія «Музичні інструменти українського народу», статті в тогочасних журналах; рукописні — «Бандура та її можливість», «Несколько мыслей по вопросу об изучении украинского народного творчества в музыкальных вузах», «Воспоминания о моих встречах со слепыми», чисельні зошити фольклорних записів, статті-рецензії, розгорнуті програми концертів і вистав, листи тощо.

Уже в дитинстві Хоткевич почав збирати матеріали з музичного фольклору, які практично засвоював і творчо переосмислював як сам, так і з хоровими та інструментальними колективами. В роки навчання митець, майбутній інженер-залізничник, керує студентським хором і хором села Дергачі. Пізніше багато сил віддає організації капели незрячих кобзарів, яка успішно виступила в Харкові 1902 р. на XII Археологічному з'їзді. На Гуцульщині створює художньо-етнографічний театр, інструментальну капелу і хор селян.

Після 1917 р. Хоткевич, володіючи багатим фольклорним матеріалом, організовує Харківський Національний хор з метою систематичного вивчення слухачами української музики, передусім, народної. Перші три вечори серії концертів-картин мали назву «Основа української музичної творчості — народна пісня». У лекційній частині Хоткевич знайомив слухачів із міфами про походження музики і психологічною їхньою основою, надавав короткий аналіз української народної пісні від стародавньої епохи трихордів і тетрахордів до епохи октавної системи, коли визначилися тоніка, терцієвий і увідний тони. Далі лектор розповідав про структуру народної пісні, музичальність українського народу і його пісень, особливості народного

виконання, структуру народного хору, відмінного від професійного європейського. Згідно з архівними даними, Хоткевич підготував із Національним хором 12 різних програм. Серед них: «Від колиски до домовини», «Музичний паралелізм», «Етнографічний огляд українських земель», «Історичний розвиток композицій до поезії Шевченка» та ін. У концерті-лекції «Цикл обрядових пісень. Колядки» колядки розглядалися в історичній та територіально-діалектній типології, віршових формах, у змінах колядкового сюжету під час його просування Україною зі сходу на захід.

«Весна в піснях і музиці українського народу» — таку назву дав Хоткевич концерту, літературно-науковому опису якого присвячена його книга «Веснянки» [6]. Мета концерту — показати весняні пісні й ігри в системі, паралельній процесу оживлення природи і, відповідно, в послідовності їхнього сценічного відтворення, в якому виявляються три види символіки культово-ритуального значення: солярна, величальна та еротична¹.

У написаній Хоткевичем у 1930-х рр. статті «Несколько мыслей по вопросу об изучении украинского народного творчества в музыкальных вузах» [7] фольклор постає системним цілим, який слід вивчати на основі польових записів, а також друкованих наукових праць, пізнання змісту яких автор поділяє на вісім вертикалей:

1. *Хронологічна вертикаль*: стадіальне вивчення ладо-мелодичних, ритмічних та гармонічних особливостей народних пісень в їхньому хронологічному становленні.
2. *Вертикаль способів виконання*: одноосібний, малогуртовий, багатогуртовий.
3. *Тематична вертикаль*: пізнання пісень, тематика яких пов'язана з життям природи, людини, колективу.
4. *Побутова вертикаль*: класифікація пісень за ознаками відображення в них форм праці, поділу за станом, індивідуальних і колективних переживань, світогляду, ставлення до інших народів.

¹ Наукова і практична реставрація літературно-музичного концерту «Весна в піснях і музиці українського народу», організованого Гнатом Хоткевичем у 1919 році з Харківським національним хором, була здійснена авторкою статті в 1991 році. Виконавцями концерту, що відбувся 5 червня 1991 року в Рівненському державному інституті культури, були студенти кафедри музичного фольклору; керівник — доцент Михайло Довганич, науковий консультант і ведуча — Надія Супрун-Яремко.

5. *Територіальна вертикаль*: пісенна класифікація за територіальними ознаками.
6. *Порівняльна вертикаль*: вивчення пісень у зіставленні їх із піснями інших народів.
7. *Вертикаль еволюції гармонізації*: визначення основних віх в історії обробок народнопісенного матеріалу.
8. *Вертикаль творчості, близької до народної*.

У цілому статтю Хоткевича можна вважати узагальненою науково-методичною розробкою з комплексного вивчення українського музичного фольклору, яка й досі не втратила своєї актуальності.

У комплекс етномузикознавчих досліджень Гната Хоткевича входить монографія «Музичні інструменти українського народу» [8] як перший дослід? вітчизняної системної органології. Мета системного дослідження полягала у прагненні автора на базі фактологічних даних узагальнити людський дослід? володіння музичним інструментарієм (і як окремий — український), з тим, щоб допомогти уявити свій національний інструмент в єдиній системі розвитку матеріально-духовної культури народів. Конкретні методологічні прийоми дослідження музичних інструментів українців, які використав Хоткевич, поділяємо на наступні:

1. *лінгвістичний прийом*, який базується на етимологічному аналізі споріднених різнонаціональних слів, які позначають предметне і змістовне значення однотипного інструмента;
2. *прийом дослідження за письмовими та графічними джерелами*, який полягає в зіставленні змістових значень інформації про інструмент, почерпнутих із наукових і літературних праць, словників та пам'яток старовинної писемності, запозичених із них малюнків і репродукцій;
3. *прийом дослідження за джерелами народної творчості* (поетичними, пісенними, художньо-зображальними);
4. *історичний прийом дослідження* як спроба з'ясувати генезу, давню конструктивну форму та шляхи еволюції інструмента, запропонувати гіпотезу щодо його територіального поширення або зникнення;
5. *прийом дослідження функціонування інструмента*, що полягає у виявленні форм побутування інструмента в різних соціальних верствах суспільства і в різні періоди історії [9, с. 141–154].

Процес становлення Хоткевича як фольклориста відбувався на ґрунті художньої творчості усної традиції, глибоко ним пізнаної із середини. Концепція Хоткевича-фольклориста склалася спонтанно у ранньому віці і містила імперативні вимоги: *брати від народу, віддавати народу, давати народу*. Невпинне слідування першій вимозі сприяло формуванню вченого-теоретика; другій — музиканта-практика; третя вимога, будучи наслідком науково-художньої віддачі, несла гуманні цілі естетичного освічення свого народу. Узагальнений тип Хоткевича-фольклориста склався під сильним впливом специфічного народного музичного професіоналізму з його багатозначністю та високою творчою напругою, що і визначило зміст універсальної діяльності Гната Хоткевича, спрямованої на пізнання, дослідження та наукову й художню популяризацію української національної культури в несприятливих умовах імперської, а потім радянської систем, жертвою яких він став у 1938 році.

Список використаних джерел

1. ЦІАУ у Львові. Фонд 688, опис 1, справи 33, 48, 73, 107, 143, 145, 191–197, 251.
2. Хоткевич Г. К вопросу о цикле передвижных этнографических концертов. Харьков, 1916.
3. Супрун-Яремко Н. О. Науково-методологічні принципи дослідження Гнатом Хоткевичем музичного фольклору в польових умовах. *Супрун-Яремко Н. Музикознавчі праці*. Рівне, 2010. С. 346–348.
4. ЦІАУ у Львові. Фонд 688, опис 1, справа 332, с. 23.
5. ЦІАУ у Львові. Фонд 688, опис 1, справа 336.
6. Хоткевич Г. Веснянки. Весна в піснях і музиці українського народу. Харків, 1920.
7. ЦІАУ у Львові. Фонд 688, опис 1, справа 196.
8. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Харків, 1930.
9. Супрун Н. О. Гнат Хоткевич-музикант: музично-теоретичне дослідження. Рівне, 1997. С. 141–154.

References

1. Centralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u L'vovi. [Central State Historical Archive of Ukraine in Lvov]. Fond 688, opys 1, spravu 33, 48, 73, 107, 143, 145, 191–197, 251. [in Ukrainian]
2. Khotkevych, H. (1916). K voprosu o cykle peredvizhnykh etnograficheskikh koncertov. [Khotkevych H. More on the cycle of mobile ethnographic concertos]. Kharkov. [in Ukrainian]
3. Suprun-Yaremko, N. O. (2010). Naukovo-metodologichni pryncypy doslidzhennya Hnatom Khotkevychem muzychnogo folkloru v pol'ovyykh umovakh. [Suprun-Yaremko N. O. Scientific and methodological principles of Hnat Khotkevych's musical folklore study in the field research]. Suprun-Yaremko N. O. Muzykoznavchi praci. Rivne. P. 346–348. [in Ukrainian]
4. Centralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u L'vovi. [Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv]. Fond 688, opys 1, sprava 332, p. 23. [in Ukrainian]
5. Centralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv u L'vovi. [Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv]. Fond 688, opys 1, sprava 336. [in Ukrainian]
6. Khotkevych, H. (1920). Vesnyanky. Vesna v pisnyakh i muzyci ukrainskogo narodu. [Khotkevych H. Vesnianky. The spring in the songs and music of the Ukrainian people]. Kharkiv: Vseukrlitkom. [in Ukrainian]
7. Centralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv u L'vovi. [Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv]. Fond 688, opys 1, sprava 196. [in Ukrainian]
8. Khotkevych, H. (1930). Muzychnyi instrumenty ukrainskogo narodu. [Khotkevych H. Musical instruments of the Ukrainian people]. Kharkiv [in Ukrainian]
9. Suprun, N. O. (1997). Hnat Khotkevych-muzykant: muzychno-teoretychne doslidzennya. [Suprun-Yaremko N. O. Ynat Khotkevych-musician: musical-theoretical research]. Rivne. [in Ukrainian]

Додаток**Твори Гната Хоткевича-фольклориста**

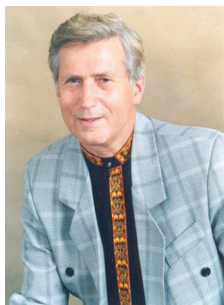
Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. Москва, 1903. № 2. С. 87–106; Децо про бандуристів та лірників // Літературно-науковий вісник. Львів, 1903. Т. XXI; Підручник гри на бандурі. Львів, 1909. Ч. I. 20 с.; Бандура и её место

среди современных музыкальных инструментов // Украинская жизнь. 1914. № 5–6. С. 39–58; К вопросу о цикле передвижных этнографических концертов. Харьков: Печатное дело, 1916; Веснянки. Весна в піснях і музиці українського народу. Харків: Всеукрлітком, 1920; До історії кобзарської справи // Червоний шлях. Харків, 1927. № 5. С. 180–188; Підручник гри на бандурі. Вправи. Харків: ДВУ, 1929. Ч. 2. 64 с.; Підручник гри на бандурі. Харків: ДВУ, 1930. Ч. 1. 20 с.; Музичні інструменти українського народу. Харків: ДВУ, 1930. 290 с.; Підручник гри на бандурі. Вправи. Харків: ДВУ, 1931. Ч. 2. 46 с.; Воспоминания о моих встречах со слепыми Гнат Хоткевич. Твори: у 2-х т. К.: Дніпро, 1966. Т. 1. С. 455–518; Декілька думок з питань вивчення української народної творчості в музичних вузах [переклад з рос. і примітки Надії Супрун] // Українська культура в іменах і дослідженнях. Рівне: РДК, 1998. С. 221–231; Музичні інструменти українського народу. Харків: Глас, 2002. 288 с.; Підручник гри на бандурі. Харків: Глас, 2004. 240 с.; Твори для харківської бандури [підготував до друку Віктор Мішалов]. Торонто-Сідней-Харків, 2007. 302 с.; Бандура та її можливості. Харків: Глас-Майдан, 2007. 92 с.; Бандура та її репертуар [загальна ред., коментарі та передмова В. Мішалова]. Торонто-Харків, 2009. 270 с.; Бандура та її конструкція [загальна ред., коментарі та передмова В. Мішалова]. Торонто-Харків, 2010. 292 с.; Музичні інструменти українського народу. Друга редакція [упоряд., підг. тексту, покажч. О. О. Савчук]. Харків: видавець О. О. Савчук, 2012. 512 с.; 202 іл.; Вокальні твори [укладачка, редакторка, авторка ідеї і вступної статті Надія Супрун-Яремко]. Львів: Апріорі, 2017. 104 с.

Література про Гната Хоткевича-фольклориста

Людкевич С. Відродження бандури // Світ, 1906. № 7; *Кобринська Н.* Український бандурист // Вибрані твори. К., 1958.; *Заскальков Б.* Хор Гната Хоткевича // Україна. 1970. № 17; *Мельничук А.* Фольклористична і етнографічна діяльність Г. М. Хоткевича // Народна творчість та етнографія. 1978. № 2. С. 57–66; *Супрун Н.* Хоткевич і вивчення фольклору // Музика. 1984. № 6. С. 8–9; *Супрун Н.* Створення Гнатом Хоткевичем програм для пересувних етнографічних концертів // Народна творчість та етнографія. 1986. № 1. С. 44–47; *Супрун Н.* Первый на Украине исследовательский опыт системной органологии // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Ленинград, 1986. С. 59–67; *Супрун Н.* Деятельность и творчество Гната Хоткевича в контексте

українського народного музикального професіоналізму: дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. Ленинград, 1986. 24 с.; *Супрун Н.* Гнат Хоткевич — теоретик и практик кобзарського мистецтва // Народна творчість та етнографія. 1989. № 2. С. 30–36; *Супрун Н.* Перше на Україні дослідження системної органології // Бандура. Нью-Йорк, 1989. № 29–30. С. 3–10; *Супрун Н.* Музично-організаторська діяльність Гната Хоткевича в Харкові // Музична Харківщина. Харків: ХДІМ ім. І. Котляревського, 1992. С. 124–138; *Супрун Н.* Етномузикознавча діяльність Гната Хоткевича // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Львів, 1992. Т. ССХХІІІ. С. 77–94; *Мацієвський І.* Доробок Гната Хоткевича і сучасне етноінструментознавство // Гнат Хоткевич та українська культура. Рівне, 1992. С. 22–23; *Яремко Б.* Актуальність етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича для сучасної музичної педагогіки // Там само. С. 23–26; *Супрун Н.* Дослідження Гнатом Хоткевичем музичного інструментарію України // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. Примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч...: колективне дослідження за мат. Других Гончарівських читань (Київ, 27–29 січня 1995 р.) / ред. М. Селівачов. Київ: Музей Івана Гончара, Родовід, 1996. С. 302–306; *Супрун Н.* Гнат Хоткевич-музикант: музично-теоретичне дослідження. Рівне: Ліста, 1997. 280 с.; *Супрун Н.* Етномузикознавча праця Гната Хоткевича щодо відтворення колядок // Проблеми успадкування зимових звичаїв та обрядів. Рівне, 1997. С. 26–29; *Супрун Н.* Діяльність Гната Хоткевича-етноінструментознавця // Народно-інструментальна музична творчість: навч. посіб. [заг. ред. та упоряд. Олега Трофимчука]. Рівне: РДІК, 1999. С. 68–85; *Супрун-Яремко Н.* Науково-методологічні принципи дослідження Гнатом Хоткевичем музичного фольклору в польових умовах // Супрун-Яремко Н. Музикознавчі праці. Рівне, 2010. С. 346–348; *Супрун-Яремко Н.* Цимбали в системі наукових поглядів Гната Хоткевича // Там само. С. 80–83; *Супрун-Яремко Н.* Кобзарський збір 1902 року // Там само. С. 23–29; *Супрун-Яремко Н.* Практична і теоретична кобзарська діяльність Гната Хоткевича // Кобзарство ХХ-поч. ХХІ ст. в іменах: його творці та хранителі. Львів: Коло, 2016. С. 21–37.



Богдан Яремко (Львів–Кременець, Україна), етно-органолог, кандидат мистецтвознавства, професор Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Т. Шевченка.

Bohdan Yaremko (Lviv–Kremenets, Ukraine), ethnoorganologist, PhD, professor at the Taras Shevchenko Kremenec Humanitarian-Pedagogic Academy.

ІДЕЇ ЕТНОІНСТРУМЕНТОЗНАВЧОЇ КОНЦЕПЦІЇ ГНАТА ХОТКЕВИЧА І СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ЕТНОПЕДАГОГІКИ

Анотація

Спираючись на методологічні принципи етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича, а також на власний педагогічний, виконавський, транскрипційний та науково-теоретичний досвід комплексного пізнання академічного і традиційного народного сопілкарства та його музики, автор підіймає питання щодо впровадження народних традиційних інструментів та зафіксованої і транскрибованої музики в навчальний процес мистецьких закладів України.

Ключові слова: етнопедагогіка, навчальний процес, музичні інструменти, інструментальна музика, етноінструментознавча концепція, Гнат Хоткевич, традиційне виконавство.

Hnat Khotkevych`s concept of ethnic instruments and modern issues of musical ethnopedagogists

Abstract

The autor, based on the methodological principles of ethnic instruments study concept developed by Hnat Khotkevych, as well as own pedagogical, performing, transcriptional, research and theoretical experience of complex academic and traditional sopilka (pipe) playing and its music knowledge, raises an issue of introducing folk traditional instruments and recorded and transcribed music of Ukraine into teaching and learning activities at the Ukrainian art educational institutions.

Key words: ethnopedagogic, Hnat Khotkevych, teaching and learning activities, musical instruments, instrumental music, concept of ethnic instruments' study, traditional performance.

Постановка проблеми пов'язується зі спробою урівноважити на навчально-педагогічному рівні два види музичного мистецтва: академічний (писемної традиції) і народний (усної традиції) і тим самим частково встановити справедливість щодо багатовікового функціонування цих двох видів мистецтва, в першу чергу, з погляду на те, що музика *усної* традиції будь-якого народу, зокрема українського, старша від музики *писемної* традиції і в усі часи мала суттєвий вплив на становлення останньої.

Одним із перших проблему української музичної етнопедагогіки підняв Гнат Хоткевич (1877–1938) у науково-методичній розробці *«Декілька думок з питань вивчення української народної творчості в музичних вузах»*, недатований російськомовний рукопис якої знаходиться у Центральному державному історичному архіві України у Львові [1]¹. Імовірно, розробка була написана у 1930-х рр., а проте й до цього часу не втратила своєї актуальності.

Погоджуючись із положеннями Г. Хоткевича щодо питань вивчення народної музичної творчості, наголошуємо: пізнання вітчизняної музики повинно здійснюватися на рівних правах у двох напрямках, а для цього вкрай необхідним є введення у навчальних мистецьких закладах країни систематичного вивчення — на науково-теоретичному і художньо-практичному рівнях — українського традиційного пісенного та інструментального фольклору. Вивченням пісенного фольклору на теоретичному рівні займаються на кафедрах музичної фольклористики Львівської та Київської музичних академій, на практичному (виконавському) — на кафедрах музичного фольклору інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ), Харківської державної академії культури та Київського національного університету культури і мистецтв. Зовсім інша ситуація склалася з пізнанням традиційного інструментального фольклору, яким офіційно не опікується жодний музичний навчальний заклад.

¹ Вперше ця розвідка була опублікована у перекладі українською мовою і з примітками Н. Супрун у збірці: *Українська культура в іменах і дослідженнях*: Наук. записки РДІК. Рівне, 1998. Вип. III. С. 221–231.

Довгий час працюючи на кафедрі музичного фольклору РДГУ, я, автор цих рядків, спромігся спочатку на кафедрі музичних інструментів відкрити клас сопілки (1979 р.), де навчання здійснювалося на уніфікованій десятиотворній сопілці з виконанням авторської музики (письмової традиції). Пізніше (від 1993 р.) мені вдалося спрямувати деяких студентів-сопілкарів на оволодіння традиційними народними інструментами — бойківською пищавкою, гуцульськими денцівкою й фояркою — з відтворенням на них зафіксованих мною від народних музикантів зразків сопілкової музики у вигляді здійснених транскрипцій, а також — ввести до навчальної програми дисципліну *«Етноінструментознавство»*. Для накопичення навчальної літератури упродовж 1997–2014 років я написав і опублікував три навчальні посібники: *«Уторопські сопілкові імпровізації»* (Рівне: Ліста, 1997; 106 с.), *«Бойківська сопілкова музика»* (Львів: Сполом, 1998; 128 с.), *«Етноінструментознавство»* (Рівне: РДГУ, 2003; 188 с.), а також монографію *«Сопілкова музика гуцулів»* (Львів: Сполом, 2014; 178 с.). Окрім цього, видав такі диски із записами інструментальної музики: *«Грає сопілка Богдан Яремко»* (2001), *«Уторопські сопілкові імпровізації»* (2004), *«Скрипаль Кирило Линдюк»* (2006), *«Бойківська сопілкова музика у фонозаписах 1980 р.»* (2015). Що стосується гуцульської народної скрипкової музики, то нею свого часу фундаментально займався Ігор Мацієвський (Росія, Санкт-Петербург) [2], пізніше — його донька Вікторія Шмідт (Мацієвська) (Німеччина), яка у 2003 р. в Санкт-Петербурзі захистила кандидатську дисертацію *«Исполнительское искусство гуцульских скрипачей»*, а від 2013 р. — львівський скрипаль Ярема Павлів, від 2017 р. аспірант кафедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М. Лисенка (наук. керівник — д-р мист., проф. Н. О. Яремко). У 2011 р. рівненська дослідниця Вікторія Ярмола захистила кандидатську дисертацію *«Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся (середовище — інструмент — виконавець — репертуар)»* (наук. керівник — канд. мист., доцент Ю. П. Рибак).

Метою пропонованої статті є спроба знайти шляхи щодо впровадження скрипки та народних традиційних музичних інструментів (цимбалів, фоярки, денцівки, пищавки, свирілі) та їхньої музики в навчальний процес відділень і кафедр народних інструментів музичних шкіл, училищ (коледжів) та вишів України. Завдання статті — викласти історичне, науково-теоретичне та етноінструментознавче обґрунтування вітчизняних вчених, які засвідчують наявність об'єктивних

передумов для можливості впровадження в сучасну музично-педагогічну практику України навчання гри на народних традиційних музичних інструментах.

Аксіоматичним є факт, що українці, мешкаючи насправді в центрі Європи, й дотепер ще не можуть похвалитися перед народами тієї ж Європи музеями, хоча би подібними до музеїв музичних інструментів, які є в Брюсселі, Відні, Берліні, Крассі, Дрездені, Кельні, Базелі, Лондоні, Копенгагені та в інших містах. І такі музеї сприяють створенню умов для інструментознавчих студій.

У нас, в Україні, можна багато говорити про успіхи щодо збирання і дослідження народних пісень, описування відомостей про кобзарів і лірників, і в цій галузі українці можуть сміло змагатися з народами Європи. Але, на жаль, цього не можна сказати про дослідження народних музичних інструментів України. Великий розрив, що існує в українському етноінструментознавстві між вивченням пісенного й інструментального фольклору, зумовлений університетською спрямованістю на дослідження лише усної словесності, а також величезною деформацією, яка склалася в галузі музикології під час панування марксистсько-ленінської ортодоксальної ідеології і утвердження в усіх ланках музичної освіти (в першу чергу, на відділах і кафедрах так званих «народних інструментів») виховання спеціалістів головно на засадах європейської та російської музики письмової (композиторської) традиції. Тож Україна на початку третього тисячоліття може гордитися вишколеними бандуристами — виконавцями творів Баха, Моцарта, Генделя та інших класиків, які ніколи не писали для бандури, але досі не має навчених у державних музичних закладах бандуристів — виконавців традиційного кобзарського репертуару, або віртуозів скрипалів — виконавців гуцульської, бойківської, поліської чи слобідської музики усної традиції. Такі великі збочення сталися через витіснення з академічних наукових установ та вишів України вивчення й дослідження народних традиційних музичних інструментів та їхньої музики і орієнтацією винятково на інструменти удосконаленого типу, які відповідають виконавській естетиці європейських композиторських шкіл. Усе це сприяє розвитку української музичної педагогіки і музикознавства лише в ортодоксальному напрямку.

Згадаймо про діяльність у 1920–1930-х рр. відділу музичної етнографії при Всеукраїнській академії наук, організованого К. Квіткою, який разом із Ф. Колесою закладав теоретичну базу для української

етномузикології, зокрема етноорганології. Усім відомий зловісний 1933 рік фактично зруйнував благий науковий почин обох українських дослідників, що до сьогоднішнього дня негативно відбивається як на етноінструментознавстві, так і на етномузичній педагогіці. Виникає питання, чи була започаткована в Україні до квітково-колессівського періоду наука про народний музичний інструмент і його музику? Так, звичайно, була, і її піонером став класик української музики Микола Віталійович Лисенко (1842–1912). Отримавши блискучу європейську музичну кваліфікацію концертуючого піаніста і композитора, М. Лисенко у своїх дослідженнях наприкінці XIX ст. звернув увагу на такі об'єкти етноінструментознавства, як народний музичний інструмент та виконавці-інструменталісти, що дало науці його класичні органологічні праці «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем» і «Народні музичні інструменти на Україні» [3]. У цих роботах автор розглядає виконавство в єдності трьох категорій: музичний інструмент — виконавець — його музика, а в другій праці, досліджуючи музичні інструменти, дотримується загальноновизнаної в європейській академічній музиці систематики, яка розподіляє звукові знаряддя на три групи: струнна, духова та ритмова. З інструментів струнної групи дослідник описує бандуру, торбан, ліру, цимбали, гуслі, але випускає з об'єкта вивчення ширококовживану в Україні скрипку, відносячи її до загальноєвропейського інструмента.

Концептуального підходу до класифікації музичних інструментів, що побутують серед українців, дотримувався учень М. Лисенка, гідний продовжувач національних музично-виконавських традицій Гнат Хоткевич. Його етноінструментознавча праця «Музичні інструменти українського народу» стала яскравим продовженням — на новому рівні — інструментознавчих починань М. Лисенка і на сьогоднішній день є класичною органологічною роботою українського інструментознавства. Очевидно, ідею монографічного дослідження Г. Хоткевич виношував ще з молодих років, коли активно спілкувався з народними кобзарями, лірниками й скрипачами. До кінця 1920-х рр. він зібрав і письмово зафіксував матеріали щодо музичного інструментарію українців, а завершив цю роботу публікацією монографії в 1930 р. [4]. Ще задовго до появи цієї української органологічної праці, у 1914 році, на базі переусвідомленої системи бельгійського інструментознавця Віктора Шарля Маййона була створена універсальна структурна класифікація музичних інструментів німцями Еріхом Горнбостелем

і Куртом Заксом. У своїй монографії Г. Хоткевич посилається на роботи В. Ш Маїйона, але за невідомих причин не користується класифікацією Горбостеля-Закса. Це було зумовлено, згодом, відсутністю у наукових бібліотеках Львова і Харкова інструментознавчих праць німецьких учених, або свідомим уникненням Г. Хоткевичем визнаної в Європі їх класифікації і дотриманням лисенківської систематики музичних інструментів із використанням її в монографії.

У своїй систематиці Г. Хоткевич розподіляє музичні інструменти за структурним принципом, тобто за способом звуковидобування (систематика Боеція, Авіцени), тоді як В. Маїйон — за джерелом звука. Цього ж принципу Маїйона дотримувались його продовжувачі Е. Горнбостель і К. Закс. Але, незважаючи на структурний підхід до класифікації музичних інструментів, Г. Хоткевич, як і М. Лисенко, розглядав звукові знаряддя — і споконвічні українські, і привнесені, широко вживані українським народом, — на компаративному рівні, користуючись літературно-історичними, богословськими, літописними, словниково-довідковими джерелами українців і багатьох інших народів світу. Якщо М. Лисенко своїми працями започаткував українську етноорганологію, то Г. Хоткевич її концептуально розширив, утвердив і в центрі дослідження поставив струнні інструменти, зокрема **скрипку**, в її висхідному історичному становленні, як **провідний** інструмент українського народу². При цьому дослідник ретроспективно розглядав скрипку, як й інші музичні інструменти, виходячи з її прототипів — кроти, в'елли, ребека, гудка, суки, і в такій послідовності: прототип із варіантами назв певного звукового знаряддя; інструмент у контексті культур народів Європи і світу; основна українська назва інструмента, а також його назви у сусідніх з українцями народів; морфологія музичного інструмента.

² Зауважимо, що до сьогодення часу в колах виконавців з академічною музичною освітою продовжується дискусія про те, що скрипка є не **українським народним інструментом**, а «академічним» світовим. Гнат Хоткевич достеменно показав у своїй праці — через розгляд народної термінології, конструкції скрипки, виконавця і його музики, естетичного ставлення народу до інструмента, ансамблювання зі скрипкою, — що саме завдяки скрипці виразився геній талановитих музикальних самородків українського народу, як і багатьох народів світу. Отже, скрипку слід вважати не українським інструментом, а **інструментом українського народу**. Зазначимо, що через 40 років від дня виходу в світ монографії Хоткевича з'явилося фундаментальне дисертаційне дослідження «*Луцькі скрипкові композиції*» І. Мацієвського (Ленінград, 1970).

Етноінструментознавча концепція Г. Хоткевича формувалася на базі практичного і теоретичного оволодіння традиційним пластом кобзарського мистецтва, а також комплексного вивчення народного музичного інструментарію, який побутував в Україні наприкінці XIX — на початку XX століть. Цю концепцію Г. Хоткевича характеризують такі положення: вживання в традицію народних творців і носіїв інструментального фольклору; оволодіння від самих народних музикантів виконавською технікою, прийомами гри, а також репертуаром через його усне сприйняття; виведення традиційного музичного інструмента з локального середовища його побутування на концертну естраду з виконанням репертуару як в автентичному, так і в художньо-обробленому вигляді, але зі збереженням основних рис традиційного народного музичення; концертна репрезентація народної інструментальної музики в сольному, ансамблевому і навіть оркестровому виконанні як художнє втілення розроблених ним методологічних принципів власної науково-дослідницької системи [5].

На наше переконання, основні положення етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича можна використати в музично-педагогічній практиці з метою виховання професійних виконавців на народних традиційних інструментах — гуцульських фоярці (фрілці), середній фоярці, монтелеві, ребрі та свирілі, бойківській пищавці, також скрипці, цимбалах, кобзі, бандурі, лірі. При цьому на індивідуальних заняттях з учнем (студентом) обов'язковою повинна стати спрямованість на поєднання різних форм роботи — аналітичної, теоретичної, практичної, а саме: слухання фонозаписів народної інструментальної музики, зафіксованої на будь-якому виді технічної апаратури; нотні транскрипції окремих її зразків; музикознавчий і виконавський аналіз транскрипцій; оволодіння музичними інструментами через відтворення транскрибованої музики. Аналіз транскрипцій народної інструментальної музики містить: фіксацію на нотному стані звуковисотної і метро-ритмічної структури мелодики; визначення ладу, опорних тонів, формотворчого процесу, каденційних зворотів; визначення виконавської аплікатури та її позначення на основі розробленої методики.

Для поліпшення процесу виховання професійного виконавця на традиційних інструментах і справжнього знавця народної інструментальної культури необхідно ввести в навчальну програму один із головних компонентів етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича: вживання в традицію носіїв народної інструментальної

музики. Це положення реалізується шляхом проведення в польових умовах творчих занять учня (студента) з носіями і творцями музики того регіону, традиція якого вивчається на даний час. Згідно з науковою концепцією Гната Хоткевича, процес вживання в традицію носіїв інструментальної музики передбачає такі види роботи: виконання учнем народних інструментальних п'єс, які були вивчені в новому для нього середовищі, з оцінкою цього виконання носіями традиційної музики; спільну гру учня з народним виконавцем, зокрема музики «*до співу*», а також спробу його музичення в традиційному інструментальному ансамблі; здійснення фонозаписів інструментальних п'єс у виконанні народних музикантів; посилене практичне оволодіння технологією виготовлення традиційних музичних інструментів.

Перераховані види роботи доповнюють знання, що були набуті під час аудиторних занять, а також дають можливість учневі пізнавати народне традиційне виконавство зсередини, тобто в комплексі усіх складових частин народної інструментальної музики, як це робив сам Г. Хоткевич. Вживання учня в традицію інструментального виконавства у безпосередньому живому середовищі його носіїв виховує у нього риси допитливості, науково-творчого пошуку і експериментування, розвиває мобільність слухово-моторної пам'яті, почуття стилю і форми виконуваних п'єс. Все це безпосередньо базується на теоретичних положеннях Г. Хоткевича та результатах його практично-виконавської діяльності бандуриста і скрипаля.

Отже, органічне поєднання індивідуальних занять з експедиційно-польовою роботою підпорядковується одній меті: підготовці висококваліфікованого спеціаліста в галузі народної інструментальної музики, яка ще зберігається на теренах Східних Карпат України. Саме такий фахівець може стати захисником екології народної інструментальної культури, збирачем і дослідником фольклорних матеріалів, концертуючим виконавцем та педагогом класу традиційних сопілок, скрипки, цимбалів, кобзи, бандури та ліри. У наш час формування державності України ідеї етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича після їх піввікового забуття повинні стати базовими для комплексного вивчення глибоко національних традицій інструментальної культури України і основоположними для утвердження сучасної музичної етнопедagogіки.

Список використаних джерел:

1. Хоткевич Г. Несколько мыслей по вопросу изучения украинского народного музыкального творчества в музыкальных вузах. ЦДІА України у Львові, фонд 688, опис 1, справа 196, том IV.
2. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012. 484 с.
3. Записки Юго-Западного Отдела Русского географического общества. Зоря. Львів, 1894. №№ 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
4. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків, 1930. 288 с.
5. Супрун Н. Гнат Хоткевич-музикант. Рівне, 1997. С. 141–154.

References:

1. Centralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Lvovi. [Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv]. Fond 688, opys 1, sprava 196, t. IV. [in Ukrainian]
2. Matsyevskiy, I. V. (2012). Muzychni instrumenty hutsuliv. [Musical instruments of Hutsul]. Vinnytsia. 464 p. [in Ukrainian]
3. Zapysky Ugo-Zapadnogo Russkogo geograficheskogo obchestva. (1894). [Notes of the Southwestern Russian Geographical Society]. Lvov. №№ 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. [in Ukrainian]
4. Khotkevych, H. M. (1930). Muzychni instrumenty ukrainskogo narody. [Musical instruments of the Ukrainian people]. Kharkiv. 288 p. [in Ukrainian]
5. Suprun, N. O. (1997). Hnat Khotkevych-muzykant: muzychno-teoretychne doslidzhennya. [Suprun N. O. Hnat Khotkevych-musician: musical-theoretical research]. Rivne. 280 p. [in Ukrainian]

УДК 793.3+393.3](477.8)



Богдан Водяний (Тернопіль, Україна) — кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, заслужений діяч мистецтв України

Bohdan Vodianyі (Ternopil, Ukraine) — Candidate of Art History, Professor, Head of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Honoured Art Worker of Ukraine



Людмила Щур (Тернопіль, Україна) — кандидатка мистецтвознавства, викладачка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Liudmyla Schur (Ternopil, Ukraine) — Candidate of Art criticism (Ph.D.), assistant at the Department of Musicology and Methodology of Musical Art Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

ТАНЦЮВАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТРАДИЦІЯ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ: ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ

Анотація

У статті представлена танцювально-інструментальна традиція Західного Поділля у якій, притаманними саме їй виразовими засобами музики і танцю, розкривається сутність та характер народу, в художніх формах відображаються явища, взяті безпосередньо з його побуту та праці. Ця традиція займає особливе місце у народній культурній спадщині означеного регіону.

Народна танцювально-інструментальна традиція Західного Поділля як сукупність духовних (інструментальна музика, хореографічна лексика) та матеріальних (музичний інструментарій, традиційний одяг, танцювальна атрибутика) цінностей передбачає цілісний та системний підхід до її осмислення, характеризується локальною своєрідністю жанрово-стилістичних ознак, є яскравим виявом регіонального колориту і самобутності традиційного звичаєво-обрядового дійства.

У статті висвітлені жанрово-стилістичні аспекти танцювально-інструментальної традиції, виявлено роль інструментальної музики, декоративно-ужиткової атрибутики та їхній вплив на формування жанрово-стилістичних особливостей танцювальної традиції означеного регіону.

Характерні ознаки та стилістичні особливості традиційних танцювальних зразків проявляються, власне, у хореографічній лексиці, а саме: у танцювальних рухах (основний танцювальний крок, приставний крок, крок з підскоком, крок польки, притупи і т.д.), частій зміні положень рук танцюючих та розташування в парі самих танцюючих, різноманітних хореографічних малюнках, імпровізації та їхній емоційній манері виконання.

Ключові слова: танцювально-інструментальна традиція, Західне Поділля, жанрово-стилістичні аспекти.

Dance and instrumental tradition of Western Podillia region: genre and stylistic aspects

Abstract

The article presents the dance and instrumental tradition of Western Podillia, in which the inherent expressive means of music and dance reveal the essence and character of the people, the artistic forms reflect the phenomena taken directly from its life and work. This tradition occupies a special place in the folk cultural heritage of the region.

Folk dance and instrumental tradition of Western Podillia as a set of spiritual (instrumental music, dance choreography) and material (musical instruments, traditional clothing, and dance paraphernalia) values provides a holistic and systematic approach to its understanding. It is characterized by the local originality of genre and stylistic features, and it is a vivid manifestation of the local colour and peculiarity of traditional ritual performance.

The article highlights the genre and stylistic aspects of the dance and instrumental tradition. The article reveals the role of instrumental music, decorative and applied attributes and their influence on the formation of genre and stylistic features of the dance tradition of the region.

In fact, characteristic features and stylistic peculiarities of traditional dance patterns are manifested through dance choreography, namely through dance moves, i.e. basic dance step, step touch, gallop, polka step, blunts, etc., frequent change of dancers' hands positions and couple dance positions of dancers themselves, various choreographic patterns, improvisations and their emotional manner of performance.

Key words: dance and instrumental tradition, Western Podillia region, musical genre and style.

Постановка проблеми

У сьогоденні соціокультурних умовах розвитку суспільства особливо актуальним залишається наукове осмислення, а часто і переосмислення, розвитку різних видів народної культурно-мистецької творчості українців. Кожний народ саме в культурній сфері створює своєрідний, властивий тільки йому образ і свою картину світу. З цього формується національна культурна спадщина народу, яка функціонує і зберігається завдяки такому унікальному явищу як традиція, у якій всі духовні надбання минулого засвоюються сучасниками і передаються майбутнім поколінням.

Серед різноманіття жанрів народної творчості яскравим феноменом представлена танцювально-інструментальна традиція, яка займає окреме і особливе місце серед культурної спадщини, адже притаманними саме їй виразовими засобами музики і танцю, розкриває сутність та характер народу, в художніх формах відображає явища, взяті безпосередньо з його побуту та праці, репрезентує багатство народної моралі, повагу до родових традицій своїх предків з їхньою духовною поетикою, красою та ідеалами.

Для збереження і розвитку народної танцювально-інструментальної традиції у сучасному соціокультурному просторі важливе значення має вивчення регіональних культур, особливо тих регіонів, які досі лише фрагментарно представлені в українській мистецтвознавчій науці. Одним із таких регіонів є Західне Поділля, яке з огляду на рівень збереженості фольклорних традицій у теперішньому часі залишається своєрідною «інтегральною лінією етнографічної законсервованості» (М. Хай) між активно функціонуючим карпатським регіоном і Наддніпрянщиною, де найбільше відбулося згасання народних традицій.

Народна танцювально-інструментальна традиція Західного Поділля як сукупність духовних (інструментальна музика, хореографічна лексика) та матеріальних (музичний інструментарій, традиційний одяг, танцювальна атрибутика) цінностей передбачає цілісний та системний підхід до її осмислення.

Аналіз досліджень

Історико-методологічні аспекти становлення і розвитку народної хореографічної культури Західного Поділля розглядалися у культурологічних, мистецтвознавчих та етнохореологічних працях С. Шаблевської, В. Гнатюка, Р. Гарасимчука, А. Гуменюка та сучасних

дослідників Л. Горбунової, В. Губ'яка, А. Підлипського, О. Смоляка, С. Стельмашука, П. Медведика, Л. Щур та ін.

Грунтовною роботою у галузі української етноорганології є монографія М. Хая «Українська інструментальна музика усної традиції», у якій подані зразки танцювальної музики, яка упорядкована за регіональним поділом, де автор наголошує: «Питання регіоналізму (музично-діалектної своєрідності) української народно-інструментальної музики є ключовим у дослідженні її структуро логічної та виконавсько-стильової специфіки і таким, до якого тільки підступає сучасна етноорганологічна наука» [13, с. 25]. Також автором представлені зразки народної танцювально-інструментальної музики за жанровими принципами. Так, до регіону Західного Поділля автор відносить: козачкові танки «Козак», сюжетні танці «Каперуш» (чоловічий жартівливий танок-гра) та «Швец», побутові танці (не козачкової групи) «Гори-полька» та «Полька» [13, с. 259–297].

Осередками збереження і пропаганди традиційного вбрання та атрибутики, як важливої складової традиційного танцю означеного регіону, є діючі фондові етнографічні колекції обласних та районних краєзнавчих музеїв, зокрема: Тернопільського обласного краєзнавчого музею, Денисівського, Борщівського, Бучацького, Заліщицького, Гусятинського краєзнавчих музеїв, а також приватні етнографічні колекції В. Матковської і Т. Демкури.

Мета статті

Висвітлити жанрово-стилістичні аспекти народної танцювально-інструментальної традиції Західного Поділля на основі ретроспективного погляду на функціонування цієї традиції в автентичних умовах побутування.

Виклад основного матеріалу

Танцювально-інструментальна традиція — це процес відтворення народних танців (в органічному поєднанні музично-інструментальних та хореографічних компонентів) у своєму природному середовищі побутування, які передаються спадково від одного покоління до наступного, виконуються безпосередніми учасниками обрядово-звичаєвих дійств і є формою вияву етнічної ідентичності.

Народна танцювально-інструментальна традиція Західного Поділля характеризується локальною своєрідністю жанрово-стилістичних

ознак, яскравим виявом регіонального колориту і самобутності традиційного звичаєво-обрядового дійства. І, що найважливіше, залишається живою функціонуючою традицією у сучасних соціокультурних умовах, навіть попри потужне розхитування її основ трансформаційними процесами, спричиненими глобалізацією, кризою національної ідентичності, зміною системи ціннісних орієнтацій та низкою інших деструктивних чинників.

Народний танець глибоко і по-справжньому можна зрозуміти тільки вивчаючи його в контексті історичних, загальнокультурних і соціальних процесів, які відбувалися в тому чи іншому регіоні. Тому важливою проблемою є вивчення регіональної танцювально-інструментальної традиції, коли предметом дослідження стає цілісне фольклорне дійство — танець і органічно пов'язана з ним танцювальна музика з усією багатогранністю своїх власних художньо-образних виявів та особливостей.

На матеріалах дослідження народної інструментальної музики і танців Західного Поділля можемо репрезентувати автентичне середовище цього регіону у період повноцінного функціонування традиції.

Джерела, які інформують про музично-етнографічну ситуацію кінця XVIII початку XIX століття, у повній мірі відображають широчінь побутування танцювально-інструментальної традиції в народній виконавській практиці соціально і етнічно компактного сільського середовища.

Польський етнограф А. Фішер, описуючи забави сільської молоді, пише: «...музики проходять звичайно у святкові дні. На музики йдуть не тільки парубки і дівчата, але і молоді чоловіки та жінки /.../. Влітку вибирають місце для танців на дворі, на майдані, на зарінку, на леваді, на тоці або в просторій хаті. Зимому музики відбувались в корчмі» [18, с. 299]. Корчма відіграла важливу роль у народному побуті: «в корчму приходять музиканти, збираються парубки і дівчата, для яких у святкові дні музика єдина забава. Звичайно музика складається зі скрипки і “решета” або ж бубна. Але найкраща музика “троїста”, /.../ в якій крім перших двох інструментів беруть участь цимбали. Під звуку музики танцюють хлопці і дівчата, попередньо заплативши музикантам за танець. Тоді коли немає іншої музики, танцюють під сопілку і під звуки /.../ ліри — інструмента на якому грають сліпці, співаючи під акомпанемент релігійні а також сатиричні і навіть танцювальні пісні» [17, с. 449–450].

Обрядові танці у Західному Поділлі супроводжували майже всі свята календарного року.

Свят Вечір і Різдво Христове вважалося першим традиційним обрядовим святом у році. Зі спогадів В. Скоропада, у 20–30-х рр. ХХ ст., на Борщівщині вже перший день різдвяних свят супроводжувався веселими танцями: « <...> нежонаті парубки розділяли село на дві половини і колядників на дві групи. Кожна з цих груп ще мала меншу групу “плясунів”, які йшли вслід за колядниками і по старому звичаю запитували дорослих дівчат, де були, чи вони бажають впустити “плясунів”. “Плясуни” — це вправні були наємні танцюристи, що з музикою на бажання дівчат входили до хати і відтанцювали з дівчатами по кілька танців. Дівчата, натомість вже заздалегідь договорювались і по кілька сходились до одної хати та запрошували “плясунів”, після цього давали їм коляду і ті йшли до слідуєчої хати, куди їх запросили. Дівчата, котрі запрошували “плясунів”, тішились особливою почесною і на Йорданську забаву з танцями мали першенство бути покликані до першого танцю [9, с. 66].

«У надвечір'я Нового року знову парубки села розділялись на дві групи і ходили з “Маланкою”. За “Маланку” звичайно переодягали доброго танцюриста, а чотири танцюристи переодягались за козаків, які також танцювали з зібраними в якійсь хаті дівчатами. Ця група обов'язково складалась із доброї музики, танцюристів і акторів, що вміли бавити усіх присутніх. Дівчата платили “плясунам” з “Маланкою”, що ішло на якусь добродійну ціль» [9, с. 67].

Традиційна музика і танці супроводжували також передвеликоднє свято Пущення, що припадає на останню неділю перед Великим постом і належить до перехідного зимово-весняного циклу, яке описує у своєму дослідженні О. Смоляк. «В основі цього свята лежить обряд «Колодка» (місцеві жителі його ще називають “Колодієм”). <...> Давня західно-подільська “Колодка” завжди завершувалася танцями, на яких грали наймані музики, та вже на початку ХХ ст. колодчаний обряд на теренах Західного Поділля зберігся лише фрагментарно і почав активно переростати в забаву з частуванням» [10, с. 9].

Танцювально-інструментальна традиція в західно-подільських селах повною мірою функціонувала у поширених формах молодіжного дозвілля, таких як вечорниці і «вулиця». Музикантів наймала парубоча громада, попередньо зібравши між собою певну суму грошей («складчину»). Вечорниці відбувалися майже всю осінь та зиму. Починалися

вони спільною працею дівчат (вишивання, дертя пір'я тощо). Потім приходили хлопці з музиками, всі разом співали, жартували, танцювали. Не збирались на вечорниці у періоди посту (Пилипівка, перед Різдом, Великодний — Великий піст). Влітку вечорниці змінював звичай під назвою «вулиця», або «забава» чи «танці». Проводились вони переважно у недільні і святкові дні. Ініціатива проведення танців та наймання музик також належала хлопцям. У тих селах, де традиція вуличних гулянь глибоко вкорінювалася в побут, із часом складались свої правила і норми спілкування між усіма учасниками забави. Щодо музикантів, то вони підбирали для цього звичаю характерний репертуар, дотримувались певної черговості виконання танців. Так, для прикладу, у с. Богданівка Заліщицького району побутував чоловічий танець «До розводу», а головним танцем всієї забави вважався «Танець під вербами» (*інформант — скрипаль Дмитро Миронюк*). В окремих випадках награвання виконували роль певного сигналу (повідомлення) про початок чи кінець якогось дійства. У с. Іванкові Борщівського району музики виконували на завершення вечірнього гуляння інструментальну мелодію «На добраніч». Після неї не можна було вже виконувати жодного танцю (*інформант Михайло Герасимів*).

У західноподільському регіоні був поширений також звичай «толока», який передбачав виконання громадою певної роботи, а потім частування і розваги робітників. Господар, в якого працювали, наймав музик, про що є багато свідчень в етнографічній літературі [3; 17; 18].

Найбільш збереженим серед родинних обрядів у Західному Поділлі виявився весільний. «Він зберіг майже всі вузлові елементи, лише в значній мірі скоротився в часі. Особливо звелася до мінімуму довесільна обрядовість — сватання та заручини, значна частина пісень-приспівок та пританцівок, які його обслуговували, вийшли з ужитку» [1, с. 12].

Весільний обряд Тернопільщини не обходиться без інструментальної музики, яка виконує в ньому домінуючу роль та дає відповідний сигнал про початок самого весілля, про прихід гостей, про час відпровадження до шлюбу та повернення після вінчання, про час дарування молодих тощо. Інструментальна музика в традиційних умовах була одним з основних організуючих елементів весільного обряду. Вона супроводжує танці, а також різного роду весільні ігри та забави. На Західному Поділлі і дотепер на весіллі виконуються такі побутові танці, як вальси, польки, фокстроти, а також танцювальні ігри: «Хустинка», «Віник», «Ремінець» та ін.

Для прикладу, у с. Кривче Борщівського району танцювали вальс, фокстрот, польку, аркан, карапет, канаду, пізніше «Яблучко», а особливу перевагу надавали запальним танцям «Козак» та «Гопак» [16, с. 400–401]; у с. Королівка Борщівського р-ну популярними були коломийки, верховина, чабан, козак, аркан, полька-шнелька, краков'як, пізніше вальс і фокстрот [7, с. 401].

Слід зауважити, що своєрідним танцем під час весільного обряду є «Карагід» — танець-запрошення молодих, родини та гостей до весільного столу. Музики його грали, коли після шлюбу молоді підходили до своїх домівок, де батьки їх зустрічали з хлібом і сіллю, а староста, беручи за руку молодого чи молоду — спочатку ближча родина, потім решта гостей вервечкою заходять до весільного столу, три рази обходять його і за командою старости сідають та починають пригощатися.

У с. Кривче Борщівського р-ну «уввечері музики йшли до хати, де родина та гості продовжували танцювати і забавлятися. Були танці і для старости, і для вінчаних батька (матки), кухарки, танцювали з кочергою, лопатою, якою подавали хліб у піч. Пізніше подивитись на весілля із села приходила молодь. Хлопці заходили в сіни та з дозволу господарів танцювали в хаті, згодом випрошували в господаря, щоби дозволив музикантам вийти на подвір'я і трохи пограти. Там їх чекали сільські дівчата, які йшли на танець “лотоки” або коломийки, приспівуючи: “Ой підемо на лотоки, повернемося на всі боки, а де ж ми ся подіємося, що в другий бік не вміємо” або “Чи я тобі не казала песику біленький — не стій тоді коло брами, як іде миленький”, або “Ой на річці, там на леді, сподобався Федь Олені, а Олена Федуневі, сідай, Федю, коло мене”. В останній день весілля на плечі молодої накидали рантух (біле полотно, розміром два метри на метр), який складали учетверо і прикрашали віночками, в якому молода ходила допоки молодий не забере її до свого дому. Коли прийшов молодий, старший дружба молодої знімає з молодої рантух і тричі “сплясує” (танцює) молодого і молоду, а за третім разом зв'язує обох молодят, що означало, що молода вже не дівчина, а молодиця» [16, с. 400–401].

Чільне місце у танцювальній традиції Західного Поділля займають також танцювальні пісні, які є невід'ємними у репертуарі музик і популярними на весіллях, вечорницях та різного роду молодіжних та родинних святкуваннях. Ще у нинішньому часі у Західному Поділлі побутують такі жанрові різновиди танцювальних пісень, як: короткі приспівки до танцю, де домінуючу роль виконує танець; сюжетні пісні до танцю або пісні-танки, де відбувається органічне співвідношення музики, пісні

і танцю (козачки, коломийки, гуцулки, верховини тощо) та пісні-триндички, в яких пританцівка супроводжує спів. В описаних звичаях розкривається багатоплановість традиційних форм народного життя, духовної культури, окремих елементів суспільного побуту і взаємовідносин.

На основі зібраного нами матеріалу візуалізуємо у таблиці жанрово-стилістичні особливості танцювально-інструментальної традиції Західного Поділля з прикладами традиційних танців, які побутували чи побутують і дотепер у цьому регіоні:

Жанрово-стилістичні особливості танцювально-інструментальної традиції Західного Поділля

Обрядові танці			
Жанри	Назва танцю	Стилістичні особливості	Інформація щодо запису / Примітки
<i>Календарно-обрядові</i>			
• Різдвяно-новорічні	«Плясуни»	- театралізована імпровізація; - у супроводі музик; - група нежонатих парубків, які добре танцювали;	Зап. В. Скоропад у с. Стрільківці Борщівського р-ну [9, с. 66]
	«Маланка»	- театралізоване дійство; - триндички; - у супроводі музик; - нежонаті парубки; - надвечір Нового року.	Там само
	«Водіння Кози» (Коня, Ведмедя)	- обрядова гра; - театралізація; - пантоміма; - дрібні кроки (козачкові) на місці, в повороті; - коло, лінії; - приспівки до танців; - у супроводі музик.	Там само
	«Йорданська забава»	- першими запрошували до танцю тих дівчат, які приймали у себе в хаті «плясунів»; - побутові танці; - основний крок, приставні кроки, переступання на місці, притупи, коло, лінії, «змійкою»; - парубки, дівчата, молоді сімейні пари; старші; - у супроводі музик.	Там само

• <i>Перед-великодні</i>	«А в нас нині не неділя»	- «Колодка» або «Колодій» тривав цілий тиждень; - завершувався танцями у неділю; - переважали побутові та сюжетні танці;	с. Саранчуки Бережанського р-ну, 1995 (автор запису не відомий, дані ТОМЦНТ)
	«Ой упала колодка з печі»	- у супроводі музик; - на початку ХХ ст.	Там само
	«На Колодці стояла»	- зберігся частково; - тепер не побутує.	Там само
	«А в на нині колодка»		Там само
	«На колодку ходила»		с. Залісці Збарзького р-ну, 1994
• <i>Гайівки:</i>			
<i>Дитячі</i>	«Зайчику, зайчику»	- ігри-забавлянки; - коло;	[11, с. 228]
	«Десь тут була подоляночка»	- ілюстративні рухи; - простий крок, приставний крок, присідання, похитування; - імпровізація; - під власний спів	Там само
<i>Дівочі</i>	«Ой, на горі, на вершечку»	- всі стають у одне коло; йдучи співають	[11, с. 107]
	«Посаджу я грушечку»	- стають у одне коло, беруться за руки, йдучи співають, а «Грушечка» (одна із дівчат), яка стає ілюструє жестами те, про що йдеться у пісні	[Там само, с. 27]
	«Ми кривого танцю йдемо»	- дівчата беруться за руки, йдучи «кривулькою» співають	[Там само, с. 16]
<i>Парубочі</i>	«Посаджу я грушечку»	- імпровізація; - залицання до дівчат;	[10, с. 27]
	«Дзвіниця»	- вдарання ременем, вербовою гілкою, рукою, що символізують «відродження здоров'я»;	[10, с. 11]
	«Пекар»	- демонстрація парубочої сили та спритності	
	«Ремінець»		
	«Щупак»		

Мішані	«Ой нумо, нумо»	- беруться за руки, двоє з одного кінця підносять руки догори, а крайній з другого кінця заважає попід руки «віночок»; - коли завили «віночок», починають співати спочатку і на слова «розплетімо шума» так само його розплітають, пришвидшуючи темп	[11, с. 17]
	«Де ти їдеш, Романочку»	- хлопці утворюють одне коло, а дівчата навколо них друге коло, йдучи у протилежні боки, дівчата співають перший рядок тексту, а хлопці — другий	[Там само, с. 141]
	«Розлилися води на три броди»	- дівчата та хлопці беруться за руки, ходять колом і співають	[Там само, с. 258]
• Купальські	«Ой на Івана» «Гей на Івана, гей на упала» «Наше Купайло високеє» «Ой на горі купальниця» «Ой на Івана, на Івана»	- купальські пісні супроводжувались простими хореографічними елементами: хороводи навколо багаття та купальсько-го деревця «купайла»; - не побутують	[16, с. 15, 56–58] <i>Примітки:</i> - мелодію та текст пісень збережено; - опису хороводів не збережено
• Обжинкові	«Посилала мене мати зеленее жито жати» «Вийшли в поле косарі» «Котився вінок з лану» «Добрий вечір, господарю»	- пританцівки під пісню на полі біля снопа; - за найкращою робітницею («царівною» чи «княжною») йшли зі співом до господаря, вручали сніп, після чого пригощалися та забавлялися зі співом, танцями; - у супроводі музик;	Зап. Б. Водяний, с. Лисиченці Підволочиського р-ну, 1986 <i>Примітки:</i> - зі слів інформантів переважали побутові танці, що нагадували вечорниці чи «вулицю»; - опису танців не збережено

• <i>Весільні</i>	«Танець коровайниць»	- сольні; - парні;	[15, с. 400–401]
	«Танець старости»	- пританцівки на місці, по колу;	
	«Танець для вінчанних батьків» (матки)	- кружляння в парі навколо себе;	
	«Танець для кухарки»	- імпровізація;	
	«Танець з кочергою»	- довільне обігрування атрибутів;	
	«Танець старшого дружби з молодою та молодим»	- з атрибутом (рантух, який складали учетверо і прикрашали віночками, в якому молода ходила допоки молодий не забере її до свого дому.	Зап. і транскр. Б. Водяний, с. Богданівка Заліщицького р-ну, 1985
«Карагід»	- танець-запрошення молодих, родини та гостей до весільного столу; - простий хороводний крок; - скрипка		
Побутові танці			
• <i>Козачки</i>	«Козак»	- назва танцю походить від способу життя воїнів-козаків; - музичний розмір 2/4; - у супроводі музик (скрипка, скрипка «секунд», цимбали, бубен)	Зап. і транскр. А. Гуменюк, с. Вовківці Борщівського р-ну (ІМФЕ, ф. 14–10, од. зб. 52), [117, с. 64]
	«Козак»	- переважно швидкий або дуже швидкий темп; - інколи йому передує ліричний вступ; - мелодії складаються з двох і більше періодів, що повторюються у нових варіаціях;	Зап. Б. Водяний, с. Новосілка Заліщицького р-ну, транскр. М. Хай [12, с. 259–274]
	«Козачок»	- парний танець; - танець часто є своєрідним змаганням між окремими виконавцями, парами чи групами;	Зап. і транскр. Б. Водяний, с. Блищанка Заліщицького р-ну, 1985
	«Подільський»	- бігунець, падебаск, припадання, голубці, присядки, повзунці	Зап. П. Медведик, с. Жабиня Зборівського р-ну, 1978, транскр. М. Ляхович, [8, с. 410]
			Зап. і транскр. А. Гуменюк, Борщівський р-н (ІМФЕ, ф. 14–10, од. зб. 23), [5, с. 85]

• <i>Вальси</i>	«В затільному віконці зацвіла мушкетеля»	- парні; - кількість пар не обмежена; - рух по колу проти годинникової стрілки; - вальсові кроки не широкі, на всю ступню;	Зап. і транскр. А. Гуменюк, с. Іване-Пусте Борщівського р-ну (ІМФЕ, ф. 14-10, од. зб. 1053, 1054) [5, с. 259]
	«Ой на горі на високій голубка лігає»	- кружляння парами на місці - похитування танцюючих вправо, вліво;	Там само
	«Ой не піду за музику»	- ведучим у парі є хлопець; - під інструментальний та вокальний супровід	Зап. П. Медведик, с. Кобзарівка, Зборівського р-ну, 1976, транскр. С. Стельмашук, [8, с. 428]
	«Як з Бережан до Кадри»		Зап. і транскр. Б. Водяний, с. Лисівці Заліщицького р-ну, 1985
	«Човен хитається»		
	«Перебиваний»	- помірний темп; - танець-гра; - парний; - кружляння парами по колу; - дівчата, які залишилися без пари, підходять до танцюючих, плескають в долоні, перебивають пару і продовжують танець з партнером-хлопцем, а дівчина, яка залишилася без хлопця, йде шукати пару.	Зап. Г. Александрович с. Плебанівка Тереховлянського р-ну, 1968, транскр. В. Губ'яка [4, с. 277]
• <i>Польки</i>			
<i>Ігрові</i>	«Полька в решеті»	- танець-гра, в решето стає пара танцюристів, які не повинні вийти з решета; - інші танцюючі, взявшись за руки, йдуть по колу; - під інструм. супровід; - атрибут (решето або бубон)	Зап. Г. Александрович с. Вербівка Тереховлянського р-ну, 1988, транскр. В. Губ'яка [4, с. 282]
	«Копана полька»	- парний танець-гра; - хлопці, які не мають пари, підходять до танцюючої пари, коліном вдаряють («копають») хлопця, тим самим забирають дівчину і продовжують з нею танцювати.	Зап. Г. Александрович. Плебанівка Тереховлянського р-ну, 1988, транскр. В. Губ'яка [4, с. 281]

<i>Ігрові (продов- ження)</i>	«Гори-полька»	Загальний характер виконання танцю нагадує парні двочасткові /.../ «счочні» танці з широким одночасним розмахом рук і ніг /.../ І хоч характерні підскоки в українсько-подільській версії польки майже відсутні (інколи вони компенсуються характерно акцентованими притупами)» [12, с. 424]	Зап. Б. Водяний, с. Новосілка Заліщицького р-ну, транскр. М. Хай [12, с. 289]
	«Полька»		Там само, с. 291–295
	«Відбивна полька»	<ul style="list-style-type: none"> - парний; - ведучий; - коло; - сонорний супровід (вигуки ведучого); - три кроки, притупи; - приставні кроки вперед, назад; - крок польки по колу; - під інструм. супровід 	Зап. і транскр. Л. Щур, с. Кудринці Борщівського р-ну, 2016
<i>За локаль- ними назвами (місцеві)</i>	«Йосипівська»	<ul style="list-style-type: none"> - танцюють як всі інші польки; - локальність прив'язується до музичного супроводу 	Зап. у с. Йосипівка Тернопільського р-ну, 1983
	Тернопільська		Зап. у с. Вигнанка Чортківського р-ну, 1984
	«Українська»		Там само
	«Подільська»		Зап. у с. Товсте Заліщицького р-ну, 1984
	«Трибухівська»		Зап. у с. Н. Нижбірок Гусятинського р-ну, 1984

• <i>Коломийки</i>		<p>Характерна стилістична ознака — лаконічність:</p> <p>1) стають один за одним у велике коло, тримаючись за руки рухаються простим танцювальним кроком по колу;</p> <p>2) стають по декілька пар обличчям у коло, ставлять руки один одному на плечі, дрібними кроками рухаючись по колу, пришвидшують темп, так що дівчата піднімають ноги у повітря, міцно тримаючись за хлопців, які ведуть танець</p>	Танець зап. Л. Щур, с. Гермаківка Борщівського р-ну, 2017 [8, с. 448–454]
• <i>Побутові (сюжетні)</i>	«Каперуш» 1	<ul style="list-style-type: none"> - назва походить від нім. «копіювати»; - чоловічий танець-гра; - ведучий показує довільні рухи чи дії, які повинні повторити усі учасники танцю; - реквізит (ремінець або пасок) 	Зап. у с. Іванів-Пусте Борщівського р-ну, 1979, транскр. Д. Хруставка [8, с. 391]
	«Каперуш» 2	<ul style="list-style-type: none"> - танець виконують чоловіки і жінки; - коло; - ведучий стоїть посередині кола; - атрибути (хустинка, ремінець) 	Зап. і транскр. С. Стельмащук, с. Скородинці Чортківського р-ну, 1968 [8, с. 392]
	«Швець» 1	<ul style="list-style-type: none"> - парний; - ілюстративні рухи (зображена праця шевця); - коло; - перемінний крок; - притупи; - удар рукою по коліні; - тричі плескання в долоні, що символізує закінчену роботу шевця та одночасно танцю. 	Зап. Г. Александрович, с. Слобідка Тербовлянського р-ну, 1978, транскр. В. Губ'яка [4, 287–289]
	«Швець»	<ul style="list-style-type: none"> - парний; - відображено побутові відносини шевця і шевчихи; - ілюстративні рухи (відповідно до тексту пісні); - удари долонями та ліктями; - повороти на місці навколо себе 	Зап. у с. Новосілка Заліщицького р-ну, транскр. М. Хай [12, с. 288]

<p>• <i>Побутові (сюжетні)</i></p> <p>(продовження)</p>	«Голубка»	<ul style="list-style-type: none"> - парний танець; - ведучий; - сонорний супровід (командні вигуки ведучого); - ілюстративні рухи; - простий крок, легкий біг, - повороти на місці вправо, вліво та навколо себе; - притупи; - пантоміма 	Зап. і транскр. В. Губ'як, с. Острівець Тербовлянського р-ну, 1988 [12, 272–276]
	«Гандзя»	<i>Записи танців не завершені</i>	Зап. С. Стельмашук, с. Скородинці Чортківського р-ну, 1973, транскр. Б. Водяний [8, с. 434]
	«Подоянка»		Зап. С. Стельмашук, с. Скородинці Чортківського р-ну, 1973, транскр. Б. Водяний [8, с. 429]
	«Волох»		Зап. і транскр. А. Гуменюк, м. Тернопіль (ІМФЕ, ф. 14–10, од. зб. 65), [5, с. 306–307]
	«Плескач»	<ul style="list-style-type: none"> - парний; - рух по колу проти годинникової стрілки; - перемінний крок, «потрійний притуп», три плескання в долоні, накикування вказівним пальцем, ніби погрожують один одному 	Зап. і транскр. А. Гуменюк, с. Мельниця-Подільська Борщівського р-ну (ІМФЕ, ф. 14–10, од. зб. 23), [5, с. 346]
	«Тройняк» (Швець, Сагайдачний, Ромунка)	- танцювальна композиція	Зап. і транскр. Б. Водяний, с. Блищанка Заліщицького р-ну, 1985

• <i>Звичаєві</i>	«Танець під вербами»	- парний танець козацького типу; - кружляння парами на місці, навколо себе; - притупування, переступання - танець виконувався на завершення вечірніх зустрічей молоді на сільській вулиці	Зап. і транскр. Б. Водяний, с. Богданівка Заліщицького р-ну, 1985
	«Надобридень»	- пританцівки під музику, виконувалися на початку зустрічей молоді на сільській вулиці	Зап. і транскр. Б. Водяний, с. Іванків Борщівського р-ну, 1989
	«На добраніч»	- пританцівки під музику, цим танцем завершувались гуляння молоді на сільській вулиці	Там само

Окрім наведених прикладів традиційних танців у Західному Поділлі побутує низка пізніх зразків напливової танцювальної культури (танці «Киванець», «Краков'як», «Падеспанець», «Танець з хустинкою» та ін.), які, як зауважує у своїй монографії М. Хай, з «деякими модифікаціями польок, чардашів і навіть найбільш невіддатливих у цьому сенсі краков'яків зуміли витворити цілком відповідну нішу в автохтонній танцювальній традиції значної етнічної території України. Нішу настільки органічну і природну, що <...> зайняла тут своє вагоме місце і рецептивно вросла в організм автентичної традиції українців» [12, с. 422].

Також варто зауважити, що одним із чинників жанрово-стилістичної трансформації танцювальної традиції стала швидка технічна модернізація музичного супроводу, яка виявлялася, найперше, у змінності складів інструментальних капел через появу і використання чужих для традиції інструментів (середина ХХ ст. — баяни, саксофони; кінець 90-х рр. — електрофони — гітари, клавіші). Під впливом «модної» побутової музики, змінювався репертуар і самі місцеві танці наповнювалися новими, не характерними для них лексичними, жанровими, стилістичними інноваціями.

Висновки

Отже, висвітленню жанрово-стилістичних особливостей танцювально-інструментальної традиції Західного Поділля передували попередні дослідження мистецтвознавців, етнографів, фольклористів, краєзнавців, які збирали та описували окремі автентичні танцювальні зразки, а також власні експедиційні матеріали.

Характерні ознаки та стилістичні особливості традиційних танців проявляються, власне, у хореографічній лексиці, а саме: у танцювальних рухах (основний танцювальний крок, приставний крок, крок з підскоком, крок польки, притупи і т.д.), частій зміні положень рук танцюючих та розташування в парі самих танцюючих, різноманітних хореографічних малюнках, імпровізації та їхній емоційній манері виконання.

Невід'ємною складовою виконання традиційного танцю є його музичний супровід. Типовим складом традиційного інструментального ансамблю західноподільського регіону є такі музичні інструменти, як скрипка, цимбали, басоля та бубон.

Однією із характерних стилістичних ознак традиційного танцю Західного Поділля є зразки декоративно-ужиткового мистецтва, які виявлені нами у різних танцювальних жанрах, зокрема у обрядових танцях (рантух, вишиті рушники, вишитий натільний одяг, дівочі прикраси на голову, перстені, нагрудні прикраси, бинди (стрічки) та взуття), побутових танцях (решето, пасок або ремінець, вишита хустина) і т.д.

Відтак, виявлення жанрово-стилістичних особливостей танцювально-інструментальної традиції Західного Поділля сприяє її збереженню та розвитку, найперше даючи можливість її реконструкції в умовах сучасного функціонування фольклорно-етнографічних колективів регіону.

Список використаних джерел:

1. Борисенко В. Весільні звичаї та обряди на Україні: Історико-етнографічне дослідження. Київ, 1988.
2. Водяний Б. О. Народна інструментальна музика Західного Поділля в автентичному середовищі у період XIX — початку XX ст. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* № 2 (7). 2001. С. 79–84.

3. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Мюнхен, 1966. Т. 2.
4. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ, 1963. 235 с.
5. Квитка К. К изучению украинской народно-инструментальной музыки. *Избранные труды*: в 2 т. / сост. и коммент. В. Гошовского. Москва, 1973. Т. 2. С. 251–273.
6. Музична Тернопільщина: бібліогр. покажчик / уклад. В. Я. Миськів; вступ. ст. О. С. Смоляка; ред. Г. Й. Жовтко. Тернопіль, 2008. 288 с.
7. Панькевич С. Королівка. Сторінки історії. Кам'янець-Подільський, 2015. 584 с.
8. Плахотнюк О. Хореографічне мистецтво України у роздумах Олега Семеновича Голдрича. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2014. Вип. 14. С. 52–56.
9. Скоропад В. Мої спогади. *Літопис Борщівщини*: іст.-краєзнав. зб. / ред. І. Скочиляс, М. Сохацький. Борщів, 1993. Вип. 3. С. 58–74.
10. Смоляк О. С. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2005. 40 с.
11. Смоляк О. С. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури: монографія. Тернопіль, 2001. Ч. 2. 392 с.
12. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція): монографія. Київ; Дрогобич, 2007. 543 с.
13. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. Дрогобич, 2011. 467 с.
14. Щур Л. Б. Декоративно-ужиткове мистецтво як складова хореографічної культури Західного Поділля. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 2019. Вип. № 42. С. 109–117.
15. Щур Л. Б. Структурно-функціональні аспекти хореографічної культури Західного Поділля. *Молодь і ринок*. 2020. № 1 (180). С. 165–171.
16. Яловега С., Турчин О. Кривче. Село на пагорбах історії: нариси з історії. Чернівці, 2015. 432 с.
17. Bayger J. Powiat Trembowelskie. Lwów, 1899.
18. Fischer A. Rusini. Lwów — Warszawa — Kraków, 1928.

References:

1. Borysenko, V. (1988). Vesil'ni zvychayi ta obryady na Ukraini: Istoryko-etnografichne doslidzhennya. Kyiv. [In Ukrainian]
2. Vodyanyy, B. O. (2001). Narodna instrumental'na muzyka Zakhidnoho Podillya v avtentychnomu seredovyshchi u period KhIKh — pochatku XX st. *Naukovi zapysky Ternopil's'koho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka. Seriya: Mystetstvoznnavstvo*. № 2 (7). S.79–84. [In Ukrainian]
3. Voropay, O. (1966). Zvychayi nashoho narodu. Etnografichnyy narys. Myunkhen. T. 2. [In Ukrainian]
4. Humenyuk, A. I. (1963). Narodne khoreografichne mystetstvo Ukrainy. Kyiv. 235 s. [In Ukrainian]
5. Kvytka, K. (1973). K yzuchenyyu ukraynskoy narodno-ynstrumental'noy muzyky. *Yzbrannyye trudy*: v 2 t. / sost. y komment. V. Hoshovskoho. Moskva. T. 2. S. 251–273. [In Russian]
6. Muzychna Ternopil'shchyna: bibliohr. pokazhchyk / uklad. V. Ya. Mys'kiv; vstup. st. O. S. Smolyaka; red. H. Y. Zhovtko. Ternopil': Pidruchnyky i posibnyky, 2008. 288 s. [In Ukrainian]
7. Pan'kevych, S. (2015). Korolivka. Storinky istoriyi. Kam'yanets'-Podil's'kyy. 584 s. [In Ukrainian]
8. Plakhotnyuk, O. (2014). Khoreografichne mystetstvo Ukrainy u rozдумakh Oleha Semenovycha Holdrycha. *Visnyk Lviv's'koho universytetu. Seriya mystetstvoznnavstvo*. Vyp. 14. S. 52–56 [In Ukrainian]
9. Skoropad, V. (1993). Moya spohady. Litopys Borshchivshchyny: ist.-krayeznav. zb. / red. I. Skochylyas, M. Sokhats'kyy. Borshchiv. Vyp. 3. S. 58–74. [In Ukrainian]
10. Smolyak, O. S. (2005). Vesnyana obryadovist' Zakhidnoho Podillya v konteksti ukrayns'koyi kul'tury: avtoref. dys. ... d-ra mystetstvoznnav.: 17.00.03 / NAN Ukrainy, In-t mystetstvoznnav., fol'klorystyky ta etnolohiyi im. M. T. Ryl's'koho. Kyiv. 40 s. [In Ukrainian]
11. Smolyak, O. S. (2001). Vesnyana obryadovist' Zakhidnoho Podillya v konteksti ukrayns'koyi kul'tury: monohrafiya. Ternopil'. Ch. 2. 392 s. [In Ukrainian]
12. Khay, M. (2007). Muzychno-instrumental'na kul'tura ukraintsiv (fol'klorna tradytsiya): monohrafiya. Kyiv; Drohobych. 543 s. [In Ukrainian]
13. Khay, M. (2011). Ukrainys'ka instrumental'na muzyka usnoyi tradytsiyi. Drohobych. 467 s. [In Ukrainian]

14. Shchur, L. B. (2019). Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo yak skladova khoreorafichnoyi kul'tury Zakhidnoho Podillya. *Visnyk Lvivs'koyi natsional'noyi akademiyi mystetstv*. Vyp. № 42. S. 109–117. [In Ukrainian]
15. Shchur, L. B. (2020). Strukturno-funktsional'ni aspekty khoreorafichnoyi kul'tury Zakhidnoho Podillya. *Molod' i rynek*. № 1 (180). S. 165–171. [In Ukrainian]
16. Yaloveha, S., Turchyn O. Kryvche (2015). Selo na pahorbakh istoriyi: narysy z istoriyi. Chernivtsi. 432 s. [In Ukrainian]
17. Bayger, J. (1899). Powiat Trembowelskie. Lwyw. [In Polish]
18. Fischer A. Rusini. Lwyw — Warszawa — Krakow, 1928. [In Polish]



Олена Дудар (Хмельницький, Україна), кандидатка мистецтвознавства, Хмельницька школа мистецтв, заступниця директора

Olena Dudar (Khmelnysky, Ukraine), PhD, Khmelnytsky school of arts, associate director

МОНОГРАФІЯ ГАЛИНИ МАРКОВИЧ ПРО НАУКОВО-ЕТНОФОНІЧНИЙ ДОСВІД ПРОФЕСОРА МИХАЙЛА ХАЯ

Анотація

Актуальність дослідження зумовлена появою монографії музикознавиці Г. Маркович «Михайло Хай. Науково-етнофонічний досвід», виконаної з великою науковою точністю, ретельністю та скрупульозністю. Розглянуто наукову, виконавську, педагогічну діяльність М. Хая, завідувача відділу етномузикології, провідного співробітника Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського Національної академії наук України, доктора мистецтвознавства, професора. Проаналізовано п'ять розділів монографії, кожен з яких, відповідно, розкриває біографічні відомості, діапазон наукових інтересів та пошуків, наукову, педагогічну діяльність та громадянську позицію ученого. Розглянуто науковий та етнофонічний досвід М. Хая як основну детермінанту його діяльності. Наголошено на ролі традиційного середовища, в якому було закладено підмурівок «чистого» етнофонічного досвіду та окреслено періодизацію творчості ученого. Прийнято до уваги роль представників сучасної етноорганології і науковий внесок М. Хая у цій царині. Розглянуто монографії та збірки ученого, відгуки та рецензії на них, а також концепцію його майбутніх наукових праць. Узято до уваги педагогічні погляди та напрацювання М. Хая. З'ясовано, що вперше в історії української етномузикології досліджується та описується науково-етнофонічний досвід знаного не лише в Україні, а й далеко за її межами дослідника українського музичного фольклору.

Ключові слова: Михайло Хай, український музичний фольклор, етномузикологія, науково-етнофонічний досвід.

Monograph of Halyna Markovych on the scientific and ethnophonic experience of professor Mykhailo Khay

Abstract

The urgency of the study is due to the appearance of the monograph by musicologist G. Markovych «Mykhailo Khay. Scientific and ethnophonic experience», with great scientific accuracy, diligence and scrupulousness. The scientific, pedagogical activity of Mykhailo Khay, a leading employee of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. Rylsky of the National Academy of Sciences of Ukraine, Doctor of Arts and Professor. Five sections of the monograph are analyzed, each of which, respectively, reveals biographical information, the range of scientific interests and research, scientific, pedagogical activities and civil position of the scientist. The scientific and ethnophonic experience of M. Khay as the main determinant of his activity is considered. Emphasis is placed on the role of the traditional environment, in which the foundation of «pure» ethnophonic experience was laid and the periodization of the scientist's work was outlined. The role of representatives of modern ethnoorganology and scientific contribution of M. Khay in this field is taken into account. The monographs and the collection of the scientist, responses and reviews to them, and also the concept of his future scientific works are considered. The pedagogical views and work of M. Khay are taken into account. It was found that for the first time in the history of Ukrainian ethnomusicology the scientific and ethnophonic experience of the researcher of Ukrainian musical folklore, known not only in Ukraine but also far beyond its borders, is studied and described.

Key words: Mykhailo Khay, Ukrainian musical folklore, ethnomusicology, scientific and ethnophonic experience.

Постановка проблеми

Монографічні дослідження про знаних науковців надзвичайно актуальні в сучасній науці, адже дозволяють наблизитись до розуміння феномену неординарних особистостей та їхніх здобутків. З огляду на це ми не могли оминати увагою виданої у 2019 році монографію «Михайло Хай. Науково-етнофонічний досвід» музикознавиці Галини Маркович про наукову, творчу й педагогічну діяльність відомого фольклориста і науковця Михайла Йосиповича Хая, яка стала першою спробою комплексного дослідження здобутків ученого, достовірно й ґрунтовно, опираючись на інтерв'ю, доступні друковані джерела та особисті архівні матеріали, робить спробу розкрити його науковий та етнофонічний досвід як основну детермінанту діяльності.

Аналіз досліджень. Окремі публікації про наукові та виконавські здобутки, громадську діяльність М. Хая трапляються у наукових та періодичних виданнях 1970–2010-х років. Усі вони, як правило, висвітлюють зосібна виконавську, наукову або громадську

діяльність. Це, передусім, публікації авторства Н Ганудельової [1], П. Дагліга [2], Б. Жеплинського [3], Л. Іваннікової [4], Б. Кіндратюка [5], І. Коваль-Фучило [6], І. П'ясковського [8], М. Товкайла [9], І. Федун [10], І. Щербіної [15], Ю. Яворської [16], В. Ярмоли [17] та інших.

Мета статті — проаналізувати монографію Г. Маркович, окреслити здобутки сучасного ученого-етномузиколога М. Хая.

Виклад основного матеріалу

Монографія Галини Маркович складається з п'ятьох розділів, що послідовно розкривають «Життєпис, становлення музиканта і фольклориста» (перший розділ), «Шляхи формування і перспективи української етноорганології та кобзарознавства» (другий), «Особливості джерелознавчої, етноорганологічної та етнографічної аргументацій» (третій), в четвертому розділі окреслюється «Дидактична і виховна спрямованість збирацько-дослідницької та педагогічної діяльності» і в п'ятому — «Громадянська та просвітницька аура Михайла Хая: відгуки, листи, рецензії, презентації, проекти, фестивалі».

У Вступі авторка розповідає, що до написання монографії її спонукала невдала та поверхнева спроба студента-магістранта одного із вишів «... охарактеризувати феномен творчої, педагогічної та наукової діяльності відомого фольклориста і науковця Михайла Хая...» [7, с. 21]. Там само йдеться й про варіанти назв для монографії, які й насправду, на нашу думку, за цільовим призначенням імпонували би виданням іншого виду. До виходу друком цього видання довший час превалювала назва «Хай буде!», проте вирішальний вердикт у цьому питанні винесла Вчена рада ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, «...визначивши науковий і етнофонічний (народно-виконавський) досвід ученого основною детермінантою його діяльності і особливо корисною передумовою до створення аналогій її прецедентів у вітчизняній гуманітаристиці...» [7, с. 21].

Перший розділ «**Життєпис, становлення Михайла Хая як музиканта і фольклориста**» легко сприймається і не відпускає увагу читача. Перед очима одразу постає колоритна картина сільського середовища, яка дбайливо виплекала знаного і авторитетного науковця. Цікавою знахідкою Г. Маркович стало перемежування всього тексту монографії чисельними інтерв'ю з М. Хаєм, подаючи інформацію з перших вуст, не обмежуючись сухими статистичними фактами, завдяки такому прийому,

на нашу думку, досягається ефект «присутності» самого респондента. Мова розділу наповнена бойківським діалектом, описами життєвих подій, має точні етнографічні дані, тут достеменно розповідається про оточення, в якому формувалася особистість ученого. Авторка підкреслює великий вплив сільської громади, де формувався майбутній музикант, на вишкіл його таланту, спонукаючи набуванню етнофонічного досвіду, яким уже згодом, в науковій, публіцистичній та реконструкторській роботі, він так вправно послуговується й котрий розкриває його сутність і дотепер. Дороговказом у житті, закладеним із доби раннього дитинства стали «...спів, гра на музичних інструментах та читання книжок...» [7, с. 27], те ж саме у традиційному середовищі, був закладений вагомий підмурак «чистого» етнофонічного досвіду, що упродовж життя не дозволяв схибити в напрямку штучно впроваджуваної музичної естетики, скеровував до реконструктивної та наукової діяльності.

У цьому ж розділі Г. Маркович подає періодизацію творчості ученого, зокрема, першим періодом життя називає дитячий, або ж «лютовиський»¹, що, власне, й заклав підґрунтя для вибору майбутньої професії [7, с.36]. За ним — самбірський, із усвідомленням остаточного вибору майбутньої професії, коли у 12-ти річному віці розпочинається навчання у практикуючого музиканта-любителя скрипаля М. Клименка, котрий заклав «...найперші естетичні засади відчуття звукоідеалу середовища, що змалечку оточувало майбутнього музиканта...» [7, с. 40]. В цей самий період здобувається досвід колективного музичення (в естрадному та симфонічному оркестрах міського будинку культури), опановується вокальна практика, а також розширюється читацький світогляд. Формується, за влучним висловом самого М. Хая, «романтично-прагматичний» тонус життя і мислення» [7, с. 45].

Вступ до Самбірського культурноосвітнього училища став «уроком примусу до любові» [7, с. 45], безапеляційно змінюючи обраний хормейстерсько-диригентський профіль на осоружний відділ так званих «народних інструментів». Тоді ж М. Хай стверджується в думці про їхнє політичне, антихудожнє та антиестетичне забарвлення й намагається віднайти шляхи відходу від «деренчливо-друшлякової естетики» (вислів його ж) [7, с. 46], віддаючи перевагу симфонічній музиці. На згадуваний період припадає й досвід спільної гри на весіллях з майстрами бойківської традиційної музики [7, с. 52–53].

¹ Назва — від селища Лютовисько, де народився вчений.

Дослідниця Г. Маркович виокремлює дрогобицький період становлення М. Хая, як скрипаля і диригента, поділяючи період на етапи студентства (навчання у Дрогобицькому педагогічному інституті), диригентської практики в навчальних та самодіяльних хорах і оркестрах Дрогобича та на посаді диригента-хормейстра Заслуженого Прикарпатського ансамблю УРСР «Верховина» (Львівська державна філармонія), початку наукових студій, та, зрештою, професійної переорієнтації до музичної фольклористики. Саме тоді й формується майбутній музикант і науковець: «...остаточно сформувалося гостро критичне ставлення майбутнього ученого-органолога щодо насильницького впровадження чужинського інструментарію до навчальних планів музичних навчальних закладів за рахунок повної відсутності там автохтонних інструментів» [7, с. 57]. Саме ця проблематика неодноразово знаходила вияв у чисельних наукових і публіцистичних працях та публічних виступах.

Інтенсивна хормейстерська та оркестрова практика в умовах професійного колективу на посаді диригента «Верховини» [7, с. 64], концертні виступи, записи на радіо та телебаченні, гастрольні поїздки, спілкування з прославленими диригентами спонукали до роздумів і пошуків відображення автентичного звукоідеалу, а емоційні та слухові враження вперше наштовхнули майбутнього ученого на думку щодо уніфікованої та нещирої двопланової манери звукоутворення хорового виконання порівняно із природністю і щирістю народного гуртового співу та бажання віднайти науково-теоретичний шлях вирішення проблеми. Ці пошуки вилились у статті про двопланову манеру звукоутворення, що згодом була надрукована у часописі «Народна творчість на етнографія» за 1978 р.

У доволі скрупульозному дослідженні Г. Маркович в описах цього періоду ми не знаходимо інформації про М. Хая-лірника, яка є в енциклопедичній статті Б. Жеплинського, Д. Ковальчук: «Ще в 1970 освоїв гру на українських народних інструментах, під впливом виступу лірника П. Чемерського захопився лірою. В 1988 придбав ліру, освоїв техніку гри і з того часу лірникує...» [3, с. 263].

Авторка зауважує, що формування інтересу до усвідомленої наукової діяльності припадає на 60–70-ті роки ХХ століття в лоні роботи із самодіяльними колективами, коли виникла природна необхідність польової експедиційної та науково-теоретичної діяльності.

Затвердження теми майбутньої кандидатської дисертації «Народне музичне виконавство Бойківщини» в ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України і призначення наукового керівника — доктора мистецтвознавства Софію Йосипівну Грицу — стали знаковими подіями у житті М. Хая [7, с. 84–85]. Так органічно постала потреба його перекваліфікації на професійного етномузиколога. Ім'я нікому невідомого фольклориста почало набирати вагу у вузьких професійних колах, а наукові і творчі інтереси поступово зблизили Михайла Хая з провідними фольклористами України і світу: І. Мацієвським, С. Грицою, Є. Єфремовим, Г. Дем'яном, Б. Луканюком, Л. Кушликом, М. Мишаничем, Б. Яремком, І. Федун, Р. Гусак, В. Осадчою, Л. Новиковою, Б. Водяним, Л. Турянською, І. Земцовським, Ю. Бойком, В. Шостаком, Б. (Вільямом) Ноллом, В. Мішаловим, П. Даглігом, Є. (Збігневом) Пшерембським, П. Гроховським, Г. Бооне та багатьма іншими. «Школа Софії Грици у співвідношенні із цими українськими та міжнародними контактами дала добрі плоди» [7, с. 91], резюмує на сторінках монографії авторка.

Із вищезгаданих подій формується київський період творчості, що позиціонується авторкою як науково-педагогічний та виконавсько-реконструктивний, який «...за насиченістю подій та етапністю їх послідовного впровадження у реальні процеси виявився найбільш плідним» [7, с. 125]. Масштабність київського періоду дозволила дослідниці поділити його на етапи із чіткими хронологічними межами та змістовою насиченістю кожного з них: мар'янівсько-кодацький етап (1982–1984 рр.); броварський (1984–1989 рр.); «Кобзівський» (1989–1993 рр.); консерваторський (1993–2005 рр.); «академічний» (2005–2010 рр.); науково-організаційний та популяризаторський (2010–2018 рр.). Можна полемізувати з авторкою стосовно такого неоднорідного поділу, проте, враховуючи її співпрацю з Михайлом Хаєм під час написання монографії, розуміємо, що означені етапи свідомо сформульовані саме в такий спосіб із урахуванням думки вченого.

Перший розділ книги цілковито наповнений біографічним та автобіографічним (у вигляді інтерв'ю) змістом, характеристиками, судженнями дослідниці щодо періодизації діяльності М. Хая, його здобутків та наукових інтересів, науково-теоретичного та науково-практичного досвіду вченого-етноорганолога, які разом створюють портрет непересічної і талановитої особистості ученого.

У другому розділі монографії «**Шляхи формування і перспективи української етноорганології та кобзарознавства**» Г. Маркович розкриває питання традиції дослідження народних музичних інструментів та народної інструментальної музики в Україні, зосібна відводячи пильну увагу досягненням в цій царині М. Хая. Цей розділ авторка цілковито будує з міцною опорою на думки, спогади, листування М. Хая. Безумовно, хотілося би почути більшої аналітики саме від неї, попри те, авторитетне слово знаного науковця переважило. Насамперед, авторка справедливо резюмує, що підмурівком для дослідників наступних поколінь послужили концепції, теорії та методики видатних представники української етноорганології — М. Лисенка, Г. Хоткевича, Ф. Колесси, К. Квітки, М. Грінченка, С. Грици. Справді, це фундатори, титани української етноорганології, попри те, що диференціація етномузикознавчих досліджень означилась виокремленням етноінструментознавчої гілки із лона української музичної фольклористики лише в 70-х роках ХХ ст. і пов'язана, передусім, з ім'ям І. Мацієвського. «Високо оцінюючи доробок І. Мацієвського», зазначає Г. Маркович, й наголошує на причетності «наукової школи І. Мацієвського» до школи М. Лисенка, Г. Хоткевича та Ф. Колесси» [7, с. 133]. Сучасних дослідників, учнів школи І. Мацієвського (І. Федун, Б. Водяний, Б. Яремко, Р. Гусак, В. Шостак) та представників київсько-львівської (Б. Кіндратюк, Л. Кушлик, Л. Сабан, В. Кушпет, І. Фетисов, Н. Гуляєва-Ганудельова, І. Шрамко, В. Ярмола, Я. Товкайло) та нещодавно сформованої харківської (К. Черемський, Н. Божинський та В. Мішалов) груп, як стверджує Г. Маркович, він об'єктивно відносить до вчених-етноінструментознавців, які міцно зорієнтовані на вузько етноорганологічні аспекти досліджень [7, с. 133], в такий спосіб достеменно перелічуючи представників сучасної української етноорганології.

Г. Маркович заради наукової достовірності не оминула увагою й українських етномузикологів, які здійснили комплексні дослідження у регіональному контексті, таких як Є. Єфремов, І. Клименко (Полісся), С. Копил-Протасова та С. Постольников (Поділля, Полтавщина), Г. Коропниченко (Наддніпрянина, Полтавщина), А. Іваницький (Бессарабія), Б. Луканюк (Покуття), В. Осадча (Слобідщина), Л. Лукашенко (Підляшшя і Волинь), В. Коваль (бойківсько-гуцульське пограниччя), Г. Дем'ян (Бойківщина), Б. Кіндратюк (дзвонарство). Авторка підкреслює, що М. Хай з повагою, але не без критики стосовно видавання іншонаціональної та іншосередовищної

культури за автохтонну, говорить про погляди етноорганологів І. Мацієвського, Б. Яремка, О. Мурзиної, А. Іваницького, Н. Супрун, І. Фетисова та ін. [7, с. 132].

Г. Маркович зауважує, що М. Хай також визнає «внесок до етноорганологічної та кобзарознавчої україністики дослідників-чужинців: польських (О. Кольберг, С. Мерчинський, К. Мошинський, Є. Пшерембський, П. Дагліг, П. Гроховський), російських (О. Фаміцин, М. Привалов, О. Банін, К. Вертков, М. Лобанов), білоруських (І. Назіна), німецьких (М. Брьюкер, К. Райхман), фламандських (Г. Бооне), угорських (Б. Барток, З. Кодай), болгарських (К. Михайлова), американських (В. Нолл) та ін.» [7, с. 132] та підкреслює неоднакову наукову компетентність польських дослідників, за винятком тих, що «сповідували у своїх українознавчих студіях достеменно етнологічні підходи (К. Мошинський, П. Дагліг, П. Гроховський)» [7, с. 133] й компліментарно відгукується про дослідження деяких московських інструментознавців, як от А. Тучкова та, частково, А. Баніна, а також білоруських — Я. Благовещенського, А. Лося і частково І. Назіної [7, с. 133].

Менш фаховими та надто «зафілологізованими», та менш конкретними щодо джерелознавчої, етноорганологічної та етнографічної аргументацій М. Хай називає таких американських та канадських україністів як З. Штокалко та Н. Кононенко, за винятком більше наближеної до методології вивчення фольклору, на його погляд, праці А. Нагачевського [7, с. 134].

Особисті наукові погляди М. Хая в галузі етноорганології сформувалися у середовищі носіїв автентичної бойківської традиції, найбільше місце серед яких належить В. Ігнатищу та П. Файкуну зі села Либохора Турківського району Львівської області. Ще одним відкриттям для фольклориста стала скільська (сколівська) Волосянка з її найархаїчнішим складом інструментів — скрипка «на ліву руку» (М. Губаль) та триструнний бурдоновий бас, пищавкова традиція, спів (Х. Добровольський). «Системна й систематична польова робота у турківській Либохорі та скільській Волосянці, — пише Г. Маркович, — стала для молодого іще тоді фольклориста своерідною “фольклористичною Меккою”, яка періодично змушувала повертатися на “місце поклоніння”» [7, с. 137–138].

У селах Зеленьків на Тальнівщині та Велика Глуша на Любешівщині, М. Хай «осягнув глибини архаїки й тезаурусу жанрів традиційної інструментальної музики і першим відкрив анклав Волині і Східного

Поділля для себе та інших своїх колег-етноорганологів» [7, с. 139]. Обсяг записаного, занотованого й проаналізованого ученим матеріалу помітно конкурує із бойківським, гуцульсько-покутським та західно-подільським. Феноменальним відкриттям дослідника стало студіювання рудиментів живої цимбальної традиції с. Стайки на Кагарличчині. Вивчаючи традицію і цілковито занурюючись у неї, М. Хай ще більш нещадно критикує прихильників «єдино правильних» інструментів та «шароварників» [7, с. 139].

На думку М. Хая, гальмування розвитку етноорганології на сучасному етапі відбувається внаслідок політичної, економічної та культурної кризи в Україні, попри те ці чинники не спроможні остаточно спинити її динаміку як наукової дисципліни, тож її перспективи бачить так: «... свіжість українського етноорганологічного матеріалу, його фахова атрибуція та наукова обробка — це міцне підґрунтя для подальшого поступу етноорганологічних досліджень як в Україні, так і у світі» [7, с. 177].

У третьому розділі «**Особливості джерелознавчої, етноорганологічної та етнографічної аргументації**» послідовно розглядаються та аналізуються чотири монографії М. Хая та збірка у співавторстві із Л. Федоронько, знаходить викладення концепція його майбутніх наукових праць.

Хронологічно першою, що вийшла друком у 2002 році, стала монографія-збірник «Музика Бойківщини» (на матеріалі кандидатської дисертації), включена до цілої серії регіональних етномузикознавчих досліджень, які виконувалися учнями С. Грици в ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, як результат понад 20-ти річного дослідження М. Хая у селах Бойківщини [12].

С. Грица у Передмові до видання зазначає, що «Після праці поляка С. Мерчинського «Музыка Нисулсччизну», в якій представлено 180 зразків інструментальної сольної та ансамблевої музики з одного регіону, праця М. Хая є другою у цьому ряду», в той самий час підкреслюючи прагнення М. Хая «...дослідити музику Бойківщини в її етносоціальному зумовленні, у зв'язках з середовищем її побутування, з виконавцями, представити її в цілості, тобто схарактеризувати специфічні особливості стилю, манери народного виконавства» [12, с. 7].

Монографія-збірник привернула увагу етномузикологів, праця ученого отримала фахові відгуки, зокрема рецензентка І. Федун акцентувала увагу на важливості видання для наукового світу: «Це ґрунтовний

аналіз музики цього унікального регіону, як і взагалі одна із небагатьох спроб комплексного дослідження локального народного виконавства у вітчизняній науці» [10, с. 99]. Попри те, дослідниця висловила доволі критичні зауваження, аналізуючи розділи книги, піддала сумнівам деякі висловлені автором тези, зосібна найбільшої критики дісталось другому розділу монографії [10, с. 101].

Друга монографія «Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)» [13], на матеріалі докторської дисертації, видана у 2007 році та перевидана у 2011 році із додатком — третьою монографією-збірником «Українська інструментальна музика усної традиції». Аналізуючи її, Г. Маркович, зауважує: «У своїй фундаментальній праці, спираючись, головним чином, на аналіз документальних фактів та досліджень народного інструментарію й не уникаючи водночас їх синтезу-узагальнення, М. Хай оперує методами порівняльного зіставлення відомих етноорганологічних та етноорганофонічних матеріалів, описів фактів і явищ, зафіксованих у сучасних польових та наукових дослідженнях» [13, с. 190].

Робота над монографією потребувала узагальнення багатого архівного, наукового, методичного та музично-етнографічного матеріалу, комплексного дослідження параметрів генези, історичної еволюції й сучасного функціонування усної інструментальної традиції в Україні. Отже, М. Хай вперше у вітчизняній етноінструментознавчій думці робить спробу на сучасному рівні зафіксувати, обґрунтувати і розв'язати складну низку проблем традиційного інструментального середовища.

Відомий польський етноорганолог, директор Інституту музики Варшавського університету, габілітований доктор, професор Пьотр Дагліг високо оцінив дослідження: «Праця М. Хая сприймається нами не тільки як інструментологічний синтез, але й як слово на захист культурної специфіки, спрямоване до її порятунку від згубних наслідків політичного тиску чи комерційного використання... Автор зробив вагомий внесок у збереження давніх музичних традицій України не лише як дослідник, але і як ініціатор випуску серії фонографічних видань» [2, с. 194]. Пьотр Дагліг резюмував: «Нам досі не відома праця, яка б так усебічно і сміливо розкривала тему всього музичного інструментарію цієї нації» [2, с. 131]. Окрім того зауважив, що «Висновки цієї праці мають велике значення не лише для української науки, але й для наукового світу Центрально-Східної Європи загалом» [2, с. 132].

Праця заслужено здобула великої уваги, а позитивні рецензії І. П'яковського, В. Ярмоли, І. Щербіної, Б. Водяного та ін. свідчать про високу оцінку монографічного дослідження. Учені сходяться на думці про актуальність, навіть знаменність цієї праці, наголошуючи на чіткій авторській позиції М. Хая, відмічають її енциклопедичну деталізованість. Зокрема, І. П'яковський зазначає наступне: «Йому притаманні такі найголовніші для кожної монографії ознаки, як непересічна наукова вартість, новаторський підхід до складних проблем сучасної етноорганологічної аналітики і яскравий (нерідко навіть епатажно загострений) стиль викладу авторського тексту» [8, с. 120]. І. Щербіна зосереджує нашу увагу на новаторському боці дослідження: «Пропонуючи новий критичний підхід до застарілих теорій та концепцій європейських етноорганологічних методик, які дотепер застосовуються щодо вивчення українського матеріалу, дослідник істотно розширює джерелознавчу базу та науково розкриває до сьогодні малодосліджений пласт в етномузикології» [15, с. 136].

М. Хай, на нашу думку, достойно і послідовно впроваджує парадигматичну методику С. Грици, як справжній учень свого учителя, підтверджуючи це й у наступній праці, що стала тому ще більш вагомим прикладом. Третя монографія-збірник «Українська інструментальна музика усної традиції», що вийшла друком у 2011 році, з вузько спеціалізованим і специфічно спрямованим характером аналітики, невідкладним сучасним вітчизняним етноорганологам ще й через застосування тут маловідомого, хоч і єдино ефективного, як справедливо вважає М. Хай, парадигматичного методу С. Грици для дослідження структурної типології українського інструментального мелосу.

Рецензентка Н. Ганудельова схвально відгукується про вперше запропоновану автором етноорганологічну методику структурно-типологічного аналізу народно-інструментальної музики, називаючи її «живою» системою: «Оцінюючи спрваджену автором методику аналізу як комплексну, у якій охоплено множини специфічних особливостей традиційної інструментальної музики» [1, с. 132]. Попри те, висловила свої рекомендації щодо необхідності додатку, де би містилися визначення термінів і понять, покажчика нотного матеріалу, скрупульознішого згадування дослідників традиційної інструментальної музики у «розрізі» регіонів і порадила дотримуватись чинного правопису.

В. Ярмола називає збірник «неоціненним джерелом» у галузі етноорганології, хоча й висловлює низку зауважень стосовно певних понять

жанрової класифікації, жанрового визначення творів, неоднорідності виконання транскрипцій, щодо відсутності зазначення мікроальтераційних та мікромелізматичних відхилень (у транскрипціях, виконуваних студентами), плутанини в тлумаченні структурних особливостей транскрибованих творів. «Окремої й особливої похвали заслуговує нотний матеріал, який займає дві третини роботи і впорядкований за жанрово-регіональним принципом» [17, с. 169], наголошує рецензентка. Відомо, що М. Хай деякі зауваження вважає невинуватими і хибними, попри те, спокійно реагує на них [7, с. 196].

Історію й теорію кобзарства як явища М. Хай розглядає у книзі «Микола Будник і кобзарство» [11]. Тут він ставить питання необхідності наукового обґрунтування дослідницьких, майстрових (ергологічних) та виконавсько-реконструктивних проблем, які розривали цехи на частки, за трьома головними методологічними напрямками: епіка, старцівство і штучно, на думку М. Хая, придумане й не цілком коректно імплементоване в здорове тіло кобзарсько-реконструктивного руху «співовцтво» [7, с. 204]. Чисельні відгуки, рецензії, презентації свідчать про широкий резонанс кобзарознавчих поглядів ученого-епікознавця.

На думку Л. Іванікової, у монографії «...«поставлено» все на свої місця, і нове українське кобзарство зайняло у світовій культурі ту нішу, яка досі не була заповнена» [4, с. 111]. Дослідниця дає високу оцінку праці М. Хая: «Монографія М. Хая — це історико-порівняльне дослідження, що вражає глибиною і багатством наукових фактів, кількістю опрацьованої літератури, інших першоджерельних матеріалів (листи, спогади, фотодокументи, нотації епічних творів» [4, с. 111], хоча і вбачає недоліком праці меншу увагу до постаті М. Будника, прізвище якого винесене у заголовку на перше місце, в порівнянні з висвітленими проблемами музикознавства [4, с. 112].

Масштабна і ґрунтовна фахова стаття-відгук М. Товкайла продемонструвала доволі критичний аналіз рецензованого видання, зазначивши при тому, що «... нова книга М. Хая є оригінальним науковим дослідженням, здійсненим на сучасній методологічній базі, яке проливає світло на низку нез'ясованих досі, малозрозумілих й суперечливих питань, що стосуються традиційного кобзарства, репертуару, генези і розвитку кобзарського музичного інструментарію, його застосування у традиційній і сучасній практиках» [9, с. 163].

Так само фахово написана рецензія Б. Кіндратюка, який підкреслює новітній погляд М. Хая «... на феномен і проблематику одного

з найвизначніших явищ української традиційної культури — кобзарство і лірництво...» [5, с. 121].

Збірка М. Хая в співавторстві з Л. Федоронько «Динаміка фольклорної традиції сіл Лютовиська та Биличі на Старосамбірщині» [14] отримала також позитивні відгуки та рецензії. Зокрема, дослідниця Ю. Яворська наголошує на тому, що «... загублену в минулих поколіннях народнопісенну традицію відродити стає майже неможливо. Причиною такої втрати є два фактори: з одного боку — відхід старшого покоління, що слугувало носієм усної пісенної традиції та обрядів, а з другого — нівелювання інтересу молодих музикознавців до етнографічної науки» [16, с. 117]. З огляду на це, збірка є, за її висловлюванням, «Унікальним явищем серед таких поодиноких досліджень...» [16, с. 117].

Дослідниця І. Коваль-Фучило дає високу оцінку праці М. Хая та Л. Федоронько, хоча і висловлює декілька зауважень, при тому відзначає в ній всі риси, притаманні для наукового видання, висловлюючи вдячність її упорядникам і наголошуючи на необхідності такого роду видань: «Рецензована книга доповнює низку видань, присвячених локальним народним традиціям. Це збірка народнопісенної лірики, що вміщує тексти, зібрані у два етапи: упродовж 1969–1975 років записи здійснював Михайло Осипович Хай, а менш ніж за півстоліття — у 2013–2015 роках — Лідія Романівна Федоронько» [6, с. 242].

Отож, Г. Маркович, підбиваючи підсумок про здобутки Михайла Хая-ученого, наголошує на його принциповості і безкомпромісності та непохитності у боротьбі за наукову і життєву істину, які забезпечують «...стабільний інтерес як з боку колег-науковців, так і з боку численної когорти шанувальників його наукової та виконавської творчості й фольклору поспіль» [7, с. 213]. І з цим не можна не погодитись.

У четвертому розділі «**Дидактична і виховна спрямованість збирацько-дослідницької та педагогічної діяльності**» йдеться про вагомий внесок М. Хая «...до скарбниці української музичної фольклористики, охарактеризовано етнопедагогічні та дидактичні принципи його навчально-виховної системи, проаналізовано специфіку методик польової, дослідницької, виконавської, видавничої та педагогічної практики» [7, с. 219].

Невтомний дослідник М. Хай упродовж багатьох десятиліть віддав багато часу та уваги збирацько-експедиційній праці, результати якої ще належить підрахувати і оцінити в майбутньому, досліджуючи його

особистий фоно- та відео архів цифрових записів. Потребують систематизації кількісні та якісні характеристики величезного пласту збирацької роботи М. Хая з майже усіх регіонів України.

На думку Г. Маркович, «Основою наукової та педагогічної діяльності М. Хая є його переконання як вченого-етноорганолога, що щиро вболіває за стан традиційної культури — у всіх її аспектах: гуманістичних, естетико-виховних, соціоmuzичних, етнокультурних, історико- та музично-теоретичних, етномузикологічних та, навіть тих, що потрапляють під вогонь його власної нищівної критики — паралельно-культурницьких випадів на адресу традиційного фольклору як явища “застарілого” й непрогресивного. Але названий аспектний комплекс сам М. Хай вважає за доволі еkleктичний, який потребує системного та специфічного коригування “ізсередини” кожної зі складових» [7, с. 220].

Справою всього життя для М. Хая стала ідея передавання досвіду пращурів молодому поколінню. Немало зроблено задля цього: від викладацької практики і практики роботи з шкільними оркестрами до практики зі студентами [7, с. 220–221], ґрунтуючи свою педагогічну систему на принципі поєднання теорії, практики і особистого показу. Кілька років тому М. Хай започаткував Всеукраїнський постійнодіючий семінар-практикум з науково-виконавської реконструкції традиційної культури, який вже успішно діє у Києві, Львові, Рівному, Чернігові, Хмельницькому. Своєрідною теоретично-методологічною базою для нього служить Семінар-практикум «Національний світогляд», до якого залучено провідних науковців-теоретиків та фольклорних виконавців-практиків [7, с. 238].

Г. Маркович, завершуючи розділ, говорить про те, що «Життєвий, творчий, науково-дослідницький та практично-дидактичний і виконавський досвід М. Хая сам собою може служити одним із модулів здійснення й використання науково-теоретичних та збирацько-дослідницьких знань, умінь та навичок у популярній тепер методиці вторинно-виконавського відтворення автентичної традиційної музики на основі методу науково-виконавської реконструкції. Застосування цієї методики є чи не єдиним науково-коректним засобом «утривалення» (термін С. Грици) естетики традиційного співу, гри на традиційних музичних інструментах і започаткованої ученим та його учнями й послідовниками етнохореологічної галузі, в умовах вже майже цілковитого зникнення автентичних форм традиційного фольклору в Україні» [7, с. 245–246].

П'ятий розділ **«Громадянська й просвітницька аура: відгуки, листи, рецензії, презентації, проекти, фестивалі»** охоплює широкий діапазон громадянської, політичної й просвітницької діяльності М. Хая, що, очевидно, заслуговує на окрему ґрунтовну розвідку. Усі, хто знайомий із М. Хаєм свідчать про його бурхливий темперамент, громадянський неспокій, активність, «акцентуйовану» натуру (за висловом С. Грици).

На сторінках видання прочитуємо, що активна просвітницька та громадська діяльність М. Хая бере початок зі студентських років, за перипетіями еволюції поглядів можемо простежити у дрогобицькій, львівській та столичній пресі, у рецензіях на наукові праці, у теле- та радіоінтерв'ю, численних повідомленнях, відгуках, коментарях та репортажах у Фейсбуці, Ютубі [7, с. 266]. Усі мистецько-художні та фольклористичні проекти М. Хая завжди глибоко закорінені у фольклор і патріотично забарвлений характер і все, за що б він не брався, вимагало неймовірної віддачі сил, ангельського терпіння до ворогів і заздрісників та послідовного наполегливого руху вперед. Насамкінець розділу Г. Маркович резюмує: «Михайло Хай — унікальна постать сучасної української музичної культури. Засобами своїх аналітичних студій, педагогічною, виконавською та просвітницькою роботою він єднає минуле, сьогодення й майбутнє вітчизняної історії» [7, с. 311]. У монографії Г. Маркович послідовно простежуємо життєвий шлях ученого-подвижника й дослідника традиційної музичної культури українців «від першого співацького та інструментального досвіду на пасовиську і до вершин вітчизняної етноорганологічної думки» [7, с. 314].

Висновки. Дослідження Г. Маркович дозволяє нам зробити аргументовані висновки про знаного вченого-етноорганолога Михайла Хая. Етнофонічний досвід, яким М. Хай упродовж життя послуговується в науковій, публіцистичній та реконструкторській роботі був набутий і сформований в традиційному сільському середовищі, що є прямим підтвердженням важливості передачі усної традиції з дитячого віку. Саме цим, на наше переконання, і продиктований в його педагогічній та просвітницькій діяльності основний вектор формування авторської етнопедагогічної методики. М. Хай-учений, яскравий представник української етноорганологічної школи, продовжувач наукових традицій М. Лисенка, Г. Хоткевича, Ф. Колесси, С. Грици, автор чотирьох монографій та збірки у співавторстві з Л. Федоронько, неординарна особистість із широким діапазоном громадянської та просвітницької діяльності.

Монографія Г. Маркович «Михайло Хай. Науково-етнофонічний досвід» є фундаментальною, наповненою фактологічним матеріалом працею, написаною сучасною науковою мовою і, поза сумнівом, буде корисною композиторам, теоретикам музики, виконавцям-інструменталістам, вченим-етноорганологам та кобзарознавцям, а також для широкого читацького загалу. Видання, за змістом і формою, на нашу думку, є прецедентом для написання такого роду досліджень.

Список використаних джерел:

1. Ганудельова Н. Нова збірка української НІМ. Рецензія на фольклористичний збірник Михайла Хая «Українська інструментальна музика усної традиції». *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Київ, 2011. Ч. 3 (35). С. 131–132.
2. Дагліг П. Знак повернення передової позиції української етномузикології. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2008. Ч. 4. С. 131–132.
3. Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б. Хай Михайло Йосипович / Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б. *Українські кобзарі, бандуристи, лірники*. Львів, 2011. С. 263.
4. Іваннікова Л. Хай М. Микола Будник і кобзарство. Львів: Астролябія, 2015. 320 с. *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. К., 2016. Ч. 1 (53). С. 110–113.
5. Кіндратюк Б. У пошуках правди про кобзарство. Михайло Хай. Микола Будник і кобзарство / НАН України, ІМФЕ імені Максима Рильського, Київський, Харківський кобзарські та Львівський лірницький цехи. Львів, 2015. 320 с. *Українська музика*. Науковий часопис. Львів, 2014. Ч. 4 (14). С. 17–29.
6. Коваль-Фучило І. Зберегти родинний пісенний скарб. Хай М., Федоронько Л. Динаміка фольклорної традиції сіл Лютовиська та Биличі на Старосамбірщині. Львів: Астролябія, 2016. *Матеріали до української етнології*. Випуск 15 (18). С. 242–244.
7. Маркович Г. П. Михайло Хай. Науково-етнофонічний досвід. Хмельницький, 2019. 450 с.
8. П'яковський І. Нова інструментознавча монографія. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2007. № 4(20). С. 119–120.
9. Товкайло М. Михайло Хай: Микола Будник і кобзарство. *Традиційна бандура: Минуле, сучасне, майбутнє*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції / упоряд. К. П. Черемський. Харків: Видавець Савчук О. О. К.: НМНК «Музей Івана Гончара», 2016. С. 141–165.

10. Федун І. Монографія про музику Бойківщини. *Народна творчість та етнографія*. 2004. № 1–2. С. 99–101.
11. Хай М. Микола Будник і кобзарство. Львів, 2015. 320 с.
12. Хай М. Музика Бойківщини. Київ: Центр досліджень усної історії та культури, Родовід, 2002. 304 с.
13. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ-Дрогобич, 2011. 544 с.
14. Хай М. О., Федоронько Л. Р. Динаміка фольклорної традиції сіл Лютовиська та Биличі на Старосамбірщині. Монографія-збірник. Львів, 2016. 320 с.
15. Щербіна І. Нова методологія дослідження української народної інструментальної традиції. *Народна творчість та етнографія*. 2008. № 1. С. 135–137.
16. Яворська Ю. Рецензія на нотну збірку: Михайло Хай, Лідія Федоронько «Динаміка фольклорної традиції сіл Лютовиська та Биличі на Старосамбірщині». Львів: Астролябія, 2016. 320 с. *Народна творчість та етнологія*. 2017. № 1 (365). С. 117–118.
17. Ярмола В. Рецензія на монографію-збірник: Хай Михайло. Українська інструментальна музика усної традиції. *Етномузика*. Львів, 2012. С. 169–171.

References:

1. Hanudelova, N. (2011). New collection of Ukrainian FIM. Review of Mykhailo Khay's folklore collection «Ukrainian instrumental music of oral tradition». *Art Studies: Theater. Music. Cinema*, 2011, 3 (35), 131–132. [in Ukrainian]
2. Dahlih, P. (2008). A sign of the return of the advanced position of Ukrainian ethnomusicology. *Art studies*, 4, 131–132. [in Ukrainian]
3. Zheplynskyi, B.M., & Kovalchuk, D.B. (2011). *Khay Mykhailo Yosypovych. Ukrainian kobzars, bandura players, lyre players*. [in Ukrainian]
4. Ivannikova, L. (2016). Khay M. Mykola Budnyk and kobzars. Lviv: Astrolabe, 2015. 320 p. *Art studies. Theater. Music. Cinema*, 2016, 1 (53), 110–113. [in Ukrainian]
5. Kindratiuk, B. (2014). In search of the truth about kobzars. Mykhailo Khay. Mykola Budnyk and Kobzar. *Ukrainian music*, 4 (14), 17–29. [in Ukrainian]
6. Koval-Fuchylo, I. (2016). Save the family song treasure. Khay M., Fedoronko L. Dynamics of the folklore tradition of the villages of Liutovyska and Bylychi in the Starosambirshchyna. Lviv: Astrolabe, 2016. *Materials on Ukrainian ethnology*, 15 (18), 242–244. [in Ukrainian]

7. Markovych, H.P. (2019). *Mykhailo Khay. Scientific and ethnophonic experience*. Khmelnytskyi. [in Ukrainian]
8. Piaskovskyi, I. (2007). New instrumental monograph. *Art studies*, 4 (20), 119–120. [in Ukrainian]
9. Tovkailo, M. (2016). Mykhailo Khay: Mykola Budnyk and kobzars. *Traditional bandura: Past, present, future: materials of the International scientific-practical conference* (pp. 141–165). Kharkiv: Publisher Savchuk OO Kyiv: NMNC «Museum of Ivan Gonchar». [in Ukrainian]
10. Fedun, I. (2004). Monograph on the music of Boykivshchyna. *Narodna tvorchist ta etnografia*, 1–2, 99–101. [in Ukrainian]
11. Khay, M. (2002). Music of Boykivshchyna. Kyiv: Rodovid. [in Ukrainian]
12. Khay, M. (2015). Mykola Budnyk and Kobzar. Lviv. [in Ukrainian]
13. Khay, M. (2011). Musical and instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition). Kyiv-Drohobych. 544 p. [in Ukrainian]
14. Khay, M.O., & Fedoronko, L.R. (2016). *Dynamics of the folklore tradition of the villages of Liutovyska and Bylychi in the Starosambirshchyna*. Lviv: Astrolabe. [in Ukrainian]
15. Shcherbina, I. (2008). A new methodology for studying the Ukrainian folk instrumental tradition. *Narodna tvorchist ta etnografia*, 1, 135–137. [in Ukrainian]
16. Yavorska, Yu. (2017). Review of the music collection: Mykhailo Khay, Lidiia Fedoronko «Dynamics of the folklore tradition of the villages of Liutovyska and Bylychi in the Starosambirshchyna». Lviv: Astrolabe, 2016. 320 p. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, 1 (365), 117–118. [in Ukrainian]
17. Yarmola, V. (2012). Review of the monograph-collection: Khay Mykhailo. Ukrainian instrumental music of oral tradition. *Ethnomusic*, 2012, 169–171. [in Ukrainian]



Любомир Кушлик (Львів, Україна), професор емерит, колекціонер народних музичних інструментів, етно-органолог, доцент кафедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М. Лисенка

Liubomyr Kushlyk (Lviv, Ukraine), professor emeritus, collector of folk musical instruments, ethnoorganologist, associate professor at the department of Musical Folkloristics of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

ПРО ЗАФІКСОВАНИЙ МИКОЛОЮ ЛИСЕНКОМ СТРІЙ ЦИМБАЛІВ

Анотація

Основоположник української класичної музики та вітчизняного музикознавства Микола Лисенко є автором розвідки про українські музичні народні інструменти. Він вперше там описав і цимбали. Композитор зафіксував стрій інструмента як Ре-бемоль мажор. Ніхто з дослідників не піддав сумніву чи перегляду таку, за висловом М. Хая, «похмуру тональність». У цій статті робиться спроба трактування строю «лисенківських» цимбалів у більш звичній тональності Ре. Така пропозиція у «піднятті» строю з Ре-бемоль на Ре цілком доречна і реальна. Доводячи таку можливість, у статті вказуються різні причини «заниженого» строю у Лисенка. Це, перш за все, стан цимбалів, під час дослідження композитором, до того ж поза грою в ансамблі. Аргументами для перегляду «лисенківського» строю є і застосування в народній та в академічній культурах практики перестроювання інструментів, як у сторону підвищення, так і пониження. Вагомим чинником для можливого розуміння і розв'язання цієї проблеми є і використання тональності Ре в ансамблевій грі як у давніші часи, так і в сьогоденні, причому в багатьох етнографічних зонах України. Як приклад, у статті наводиться опис гуцульських цимбалів, які настроюються в Ре, незалежно від ладу і типу. У висновку рекомендується, не піддаючи сумніву запис Лисенком звуковисотності цимбалів у Ре-бемолі, не абсолютизувати стрій, а говорити про його можливу релятивність та паралельно вказувати на цілком допустиме його трактування в тональності Ре-мажор.

Ключові слова: етноорганологія, музичні інструменти, цимбали, М. Лисенко, настроювання цимбалів.

On the “tsymbaly” tuning system fixed by Mykola Lysenko

Abstract

The founder of Ukrainian classical music and domestic music studies Mykola Lysenko is the author of the research on Ukrainian folk musical instruments. He was the first who described “tsymbaly” (hammered dulcimer) there. The composer fixed the instrument’s tuning system as Des-dur. None of the researchers has ever called into question or considered revising such, in M. Khai’s expression, “dull tonality”. In the present article an attempt is made to interpret the “Lysenko” tsymbaly tuning system into a more usual key — D. Such a suggestion in “raising” the pitch from Des to D is absolutely relevant and realistic. To prove this possibility, the article provides different reasons for Lysenko’s “lowered” tuning system. This is, primarily, the state of the tsymbaly in the period when it was studied by the composer, as well as not playing it in an ensemble. The arguments for revising the “Lysenko” tuning system also include application of the practice of re-setting instruments in folk and academic cultures, both upwards, and downwards. An important factor for possible understanding and solving of this problem also is the use of the D key for the ensemble both in the old times, and nowadays, in many ethnographic areas of Ukraine. As an example, the article provides description of the Hutsul tsymbaly tuned in D, regardless of the mode and type. The conclusion recommends, without calling Lysenko’s record of the sound height of tsymbaly in Des-dur, not to see the pitch in absolute terms, but rather to speak about its possible regulation and, in parallel, to point to its absolutely possible interpretation in the D-dur key.

Key words: etnoorganology, musical instrument, dulcimer, M. Lysenko, string dulcimer.

Постановка проблеми

У декількох номерах львівського журналу «Зоря» у 1894 р. була надрукована розвідка Миколи Лисенка, під псевдонімом Боян, про народні музичні інструменти, а ще у 1907 р. в дуже скороченому варіанті опублікована в журналі «Рідний край» у Полтаві. Дослідник уперше привів стрій цимбалів. Та проблема в тому, що у такому записі він має всі ознаки висотної релятивності, що не помічали спеціалісти. Про трактування відносності у висоті строю не йшлося в жодних друкованих джерелах чи усних виступах фахівців.

Мета пропонованої статті — спроба звернути увагу на дещо незвичний звуковисотний стрій цимбалів, зафіксований М. Лисенком, довести його можливу релятивність та означити варіант паралельного тлумачення його рівня.

Виклад основного матеріалу

У багатьох місцевостях України в народній музично-інструментальній традиції цимбали мали вагому функцію. В побуті, піснях, оповідках,

легендах вони згадувалися доволі часто, а от у середовищі науковців, дослідників селянської культури України у ХІХ столітті музичні інструменти, в т.ч. цимбали, не користувалися такою увагою. Окремі несистемні згадки про музичні інструменти були у давніх словниках, замітках подорожувачів Україною, літературних творах, інвентарних книгах тощо. Та фактично вперше вагоме слово про цимбали озвучив саме Микола Лисенко. У власному дослідженні він привів стрій цимбалів [2, с. 53–55.] Та проблема в тому, що цей стрій міг сприйматись як релятивний, але про таке трактування у жодному разі не йшлося з часу публікації розвідки і до сьогоднішніх днів.

Львівський першодрук — це досить об'ємне дослідження, яке М. Лисенко написав на замовлення редакції часопису, а тому (спеціально не досліджуючи до того деякі інструменти, в т.ч. можливо й цимбали) був обмежений часовими і територіальними межами. Серед шести інструментів, про які йшла детальна мова у циклі статей, цимбали вперше в Україні були доволі ретельно описані. Автор зупинився на історичних фактах поширення цимбалів, способах гри, участі і функції інструмента в українських традиційних ансамблях «троїстої музики». Особливо важливою інформацією стала фіксація їхнього строю. Записаний композитором, він беззастережно повторювався згодом музикознавцями, етномузикологами, педагогами-музикантами, дослідниками, конструкторами музичних інструментів. І жоден із них не коментував, не намагався прискіпливіше поглянути на доволі *незвичний звуковисотний* рівень зафіксованого М. Лисенком строю. Очевидно, спрацював авторитет основоположника української професійної музики та національного музикознавства. Високий рівень знань, прекрасна музикознавча школа, яку він отримав у Німеччині, відмінні музично-слухові дані, увага до точності й прецизійності слухових нотних записів, зокрема народних пісень та надзвичайно складних для відтворення дум, здійснених композитором, не викликало запитань і певних сумнівів. Жодних тлумачень, уточнень, пояснень, припущень щодо висотності строю не було зі сторони читачів навіть після передруку лисенківського дослідження київським видавництвом «Мистецтво», як зрештою і у самому перевиданні, редакцію, передмову та примітки до якого здійснив М. Щоголь. Але, на мій погляд, стрій цимбалів, записаний Лисенком, все ж потребував певних коментарів спеціалістів, про що скажу нижче.

Не всі дослідники народних інструментів, зокрема і цимбальної традиції, згадували про існування лисенківської розвідки, тим більше наведеного там строю. Гнат Хоткевич у першому виданні «Музичні інструменти українського народу» (1930 р.) присвятив доволі багато місця цимбалам. Можливо з причини недоступності на той час лисенківських публікацій він не згадує про дослідження М. Лисенком цимбалів, тим паче про їхній стрій. І лише у другій редакції, над якою Гнат Хоткевич працював до його арешту і розстрілу у 1938 р., та котра побачила світ за чорновими рукописами лише в 2013 р., беззастережно приведений отой єдиний стрій Лисенка [6, с. 236]. Повторив без коментарів «лисенківський» цимбальний стрій і знаний музикознавець, фольклорист, професор Микола Грінченко в рукописному дослідженні 1940 р. «Українська народна інструментальна музика», яке було надруковане лише у зібранні його статей значно пізніше. Правда, Грінченко змінив висоту одного із наведених там звуків, що пов'язано із необхідністю дотримання інтервалу квінти, у співвідношенні між звучанням обох частин тієї ж струни, розділеною кобилкою. Це слушно зауважив М. Хай у роботах про релікти цимбальної традиції на Наддніпрянщині.

Відомий дослідник інструментальної традиції України, М. Хай вельми доклався до детального вивчення залишків цимбальної традиції Київщини, включно з описом строїв, наводячи вагомі свідчення, відомості в окремій статті в часописі, де друкуються наукові записки до історії культури, та в об'ємній монографії про музично-інструментальну традицію українців. Щодо строїв цимбалів, то автор вказує на їхню однотипність із досліджуваних сіл Кагарлицького району Київщини із тими, які описав Лисенко [5, с. 59–66]. Не буду тут конкретніше зупинятися на порівнянні строїв із названих джерел, оскільки вони все-таки не аналогічні, не співпадають із «лисенківськими», навіть ураховуючи транспозицію. Не буду вдаватися і до перелічення робіт багатьох інших дослідників цимбальної традиції, оскільки об'єктом моєї статті є лише концентрація на *звуківисотному* рівні строю цимбалів. Зверну увагу лише на те, що прибічники фольклорної чи академічної традицій або уникали згадок про абсолютну висоту строю, приведеного Миколою Віталійовичем, або ж цитували його без жодних приміток чи коментарів. Не знайдемо згадок про стрій цимбалів, зафіксованих Лисенком, у дослідженнях Климента Квітки, у книзі П. Іванова «Оркестр українських народних інструментів» та у ряді інших публікацій подібної тематики. Натомість стрій згадуваних цимбалів

приводили інші музикознавці, серед них І. Шрамко, А. Гуменюк, В. Рой, В. Гуцал та інші, однозначно приймаючи його без можливих варіантів. Тож хочу привернути увагу стосовно *зуковисотного* строю «лисенкових» цимбалів, що не стало об'єктом досліджень, перегляду, хоча б коментувань. Чи не єдиний виняток у цьому аспекті — спостереження М. Хая у його публікаціях про те, що «бемольна “похмурість” строю лисенківських цимбалів не повинна дивувати, але й не має сприйматися як “норма”» [5, с. 189]. Та перед цим фактичним резюме дослідник слушно висловлюється з приводу того, що сам стрій (а фактично я вбачаю у цьому його абсолютну висоту — Л. К) залежить від дуже багатьох різних чинників. До сказаного він доречно вказує на об'єктивні причини, пов'язані із кількістю, довжиною і товщиною струн, якості та спроможності дерева витримати їхній натяг, навіть із температурою під час настроювання, зберігання чи гри; знаходить і суб'єктивні чинники, зокрема на потребу підлаштовуватися під «улюблені» тональності чи то скрипаля, а чи й самого цимбаліста [5, с. 59]. І навіть такий вимогливий, безкомпромісний учений, яким є М. Хай, просто-таки не озвучив власні міркування щодо причин отого «похмурого» строю. Адже справді незвичним є саме *зуковисотний* рівень строю і він потребує коментування.

Приведу цей «бемольний» стрій, як його нотами зафіксував Микола Лисенко, додаючи для уточнення позначення октав. Зверху вниз це:— $des^2, c^2, — b^1, as^1, ges^1, f^1, es^1, des^1, ces^1, b, as, ges, fes$ (у першій октаві було чисте фа, як мажорна терція, на відміну від мінорної в малій октаві — Л. К.), es, des . Як можна помітити — це *ре-бемольний* звукоряд. Отож, приведений Лисенком стрій мав би викликати у читачів, дослідників, музикантів запитання щодо його *висотності*. Справді, якщо врахувати, що цимбали на той час були винятково ансамблевим інструментом (сольна гра на ньому практично не застосовувалася, на відміну від сучасної академічної школи), то в якому строї мала би грати скрипка? Відповідь однозначна — півтоном нижче загальноприйнятого строю, тобто *es* другої октави, *as, des* першої, *ges* малої. Чи це можливо? Звичайно, але за умови перестроювання скрипки. Але ж ми не знаємо, в яких обставинах відбувався контакт композитора із цимбалістом, в якому «робочому» стані був сам інструмент. Зрештою, що служило «камертоном» для настроювання цимбалів самим музикантом, і чи скористався він ним? Чи у цимбаліста на момент фіксації строю були якісь засоби для корегування абсолютної висоти строю? Які музичні

інструменти із фіксованим строем (наприклад, діатонічна сопілка) могли використовуватися для їхнього настроювання? Подібні запитання можна продовжити, хоч їх чомусь не задавали собі дослідники, вчені і, відповідно, не коментували.

Ще звернемо увагу на те, що фіксацію строю Лисенко проводив, ясна річ, поза грою в ансамблі. До того ж скордатура (як спосіб перестроювання) — доволі часте явище як у фольклорній, так і в академічній традиціях. Зокрема, відомі факти опускання строю скрипки на півтон, а навіть на тон при виконанні коляд гуцулами, очевидно як пристосування до теситури чоловічих голосів, в інших випадках повертаються до звичного рівня. Для скрипалів Рахівщини на Закарпатті «камертоном» слугував церковний дзвін, тому скрипки, а з ними і цимбали, адекватно могли настроюватися півтоном вище, що підтверджував і відомий дослідник гуцульської традиційної інструментальної культури Ігор Мацієвський [3, с. 60–66]. За моїми спостереженнями, іноді корегувалося настроювання скрипки і на Буковинській Гуцульщині, приміром під час колядування чи похорону, за умови спільної гри із крученими бляшаними, сі-бемольними трембітами (стрій яких своєю чергою був на півтон вищим традиційних дерев'яних трембіт у ля-мажорі), оскільки поєднувався із грою «бемольних» інструментів духового оркестру.

Ясна річ, стрій цимбалів, зафіксований Лисенком, не можна пов'язувати із подібними прикладами усвідомленої скордатури у різних регіонах України. Такими зіставленнями я лише звертаю увагу на відносність висотного строю цимбалів як об'єкта лисенківського дослідження. До того ж сам Лисенко вказував (див. с. 54 згаданого перевидання), що при фіксації строю «декотрі тони не сходяться у звукові з темперованими тонами фортепіано». Чи ці слова композитора дають підставу зрозуміти, що фіксація строю була здійснена біля фортепіано, а чи тільки у відносному порівнянні із рівномірною температурацією? Для загального сприйняття умов і **результатів** запису Лисенком це не має принципового значення.

Також не наголошую на мажорній версії приведеного строю, який зафіксований у той конкретний час. Адже автор дослідження фіксує звук фа-бемоль як мінорну терцію від звукоряду ре-бемоль у малій октаві, а от у першій октаві це вже чисте фа, який належить вже до мажорного варіанту. Ще є й інші факти у фольклорній практиці, які свідчать про ладову мобільність первинного настроювання цимбалів.

Так, усі фольклористи, та й інші особи, які спостерігали гру традиційних ансамблів, могли спостерігати, що час від часу (а особливо під час загальних перерв для відпочинку, коли відходять музиканти), саме цимбаліст певний час залишається на місці. Він підстроює свій діатонічний інструмент, і робить це не тільки для підтягування висоти окремих струн, але й для змін ладового нахилу, враховуючи виконання очікуваного репертуару. Тому первинний, умовно мажорний лад (у народній термінології на «весело»), змінюється на мінорний, чи інший, необхідний у кожному конкретному випадку для подальшої гри. Діатонічні цимбали — це не академічна арфа, основний стрій якої діатонічний *до-бемоль* мажор, а потрібні альтерації чи повну зміну тональностей отримують за допомогою педалей, натискання на які відповідно підвищують звуки на півтон чи тон вище. Та й у сучасних академічних бандурах застосовуються перемикачі, які змінюють висоту звучання основних струн. Хроматизація ж сучасних академічних цимбалів досягається іншим способом, — за рахунок зміни і розширення конструкції, що вже передбачає наявність додаткових альтерованих струн. А от у народних автентичних цимбалах, навіть у наші дні винятково діатонічних, музиканти змінюють висоту звучання, різні ладові нахили за допомогою ручних ключів, і цей процес потребує певного часу і «передбачення».

Отож, не заглиблюючись у виявлення можливих обставин запису Миколою Лисенком строю цимбалів, але враховуючи наведені вище аргументи, інші названі та й не згадані подробиці, можемо дійти висновку про наступне. Цей, за влучним спостереженням М. Хая — «похмурий», *ре-бемольний* стрій, цілком аргументовано **можна прирівняти до звичного *Ре-мажорного***, як найбільш означуваного і фіксованого фольклористами та насправді такого, який практично використовується у фольклорному середовищі, незважаючи на відсутність знання академічної нотної грамоти автентичними народними виконавцями. До сьогодні, наприклад, у традиційних гуцульських цимбалах (як і в інструментах з інших регіонів) опорними основними ступенями у різноманітних ладо-звукорядних системах є звуки *ре* і *ля*. І це незважаючи на різновидності строїв, серед яких виокремлені кутський, космацький, квасівський, рахівський, микуличинський, циганський тощо [3, 53–54]. Окремі звуки в залежності від репертуару можуть варіюватися, а опорні основні *ре*, *ля* незмінні, слугують за ладову основу тональності *Ре*. Навіть перші варіанти хроматичних фрілок, створені

в тональності *Ре* відомим коломийським виконавцем, педагогом, знавцем і колекціонером музичних інструментів Михайлом Тимофієвим. Будучи від раннього віку автентичним спадковим музикантом, він орієнтувався при експерименті хроматизації сопілкових інструментів саме на тональність *Ре*, враховуючи фольклорну традицію, хоч і отримав професійну музичну освіту. А вже його колега Дмитро Демінчук, використавши ідею М. Тимофіїва, розробив конструкцію хроматичних сопілок і запатентував вироби у більш звичній «академічній» тональності *До*. Сам нотний запис, у тому числі й інструментального репертуару, здійснюється спеціалістами не завжди у реальній висоті звучання, а з орієнтацією на типологічно стандартний стрій. Та й навряд чи сам скрипаль, граючи із цимбалами, настроєними на півтон нижче від солюючого інструмента (як можна б це було передбачити, в *ре-бемоль*, у запису Лисенка), буде грати у такому випадку аплікатурно на півпозиції нижче до звичного укладу пальцівки. І річ не тільки у тому, що народні скрипалі не грають в таких півпозиціях, не транспонуватимуть мелодії на півтон нижче, а опустять стрій свого інструмента до рівня акомпануючих цимбалів. Ми ж маємо всі підстави поступити навпаки — підняти записаний Лисенком стрій цимбалів відповідно півтоном вище, до прийнятного скрипкового рівня. А це звична тональність — *РЕ*, найуживаніша в народній інструментальній ансамблевій культурі. Саме такі коментарі щодо трактування строю «лисєнківських» цимбалів я очікував знайти у працях дослідників народно-інструментальної творчості, майстрів, конструкторів. Але цього не сталося, що і спричинило появу цих рядків.

Найближче до розуміння релятивності записаного Лисенком строю підійшов саме Михайло Хай. Розуміючи певні неузгодженості та не «абсолютизуючи» приведений запис, він усе-таки не висловив чіткого припущення щодо конкретного трактування *ре-бемольного* рівня як імовірного в строї *Ре*.

Висновки

Висовлене мною припущення щодо висотності строю цимбалів не піддає сумніву достовірність запису Лисенка, цитування його в інших виданнях, підручниках, дослідженнях тощо. У цій статті я звертаю увагу на допустиме й бажане його коментування та паралельне співіснування пропонованої мною звуковисотної модифікації. Оскільки в жодних джерелах не було коментарів і тлумачень щодо можливої релятивності

запису, то мною пропонується зафіксований Лисенком стрій цимбалів в *Ре-бемоль* практично сприймати як *Ре*. Саме такий рівень тональності в *Ре* притаманний у виконанні автентичними інструментальними фольклорними ансамблями як у минулому, так і в сьогоденні.

Список використаних джерел:

1. Грінченко М. О. Українська народна інструментальна музика. Грінченко М. О. Вибране. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 92–93.
2. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. Київ, 1955.
3. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012.
4. Хай М. Музично — інструментальна культура українців. Видання друге, виправлене і доповнене. Київ — Дрогобич, 2007. С. 188–196.
5. Хай М. Релікти традиційної гри на цимбалах на Наддніпрянщині. Родовід. 1995. Ч. 11. С. 57–67
6. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків, 2013. С. 236.

References:

1. Hrinchenko, M. (1959). *Ukrainska narodna insnrumentalna muzyka*. Hrinchenko M. O. *Vybrane*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR. S. 55–103. [In Ukrainian]
2. Lysenko, M. V. (1955). *Narodni muzychni instrumenty na Ukraini*. Kyiv. S. 53–55. [In Ukrainian]
3. Matsiievskii, I. (2012). *Muzychni instrumenty hutsuliv*. Vinnytsia. S. 53–54. [In Ukrainian]
4. Khay, M. (2007). *Muzychno-instrumenta kultura ukraintsiv (folklorna tradytsiia)*. Monografiia: 2-he vydannia, vypravlene i dopovnene. Kyiv — Drohobych. S. 188–196. [In Ukrainian]
5. Khay, M. (1995). *Relikty tradytsiinonii hry na tsymbalach na Naddniprianshchyni*. Rodovid. Ch. 11. 57–67. [In Ukrainian]
6. Khotkevych, H. (2013). *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu: druha redaktsiia*. Kharkiv. S. 92–93. [In Ukrainian]



Ірина Федун (Львів, Україна), кандидатка мистецтвознавства, Львівський національний університет імені Івана Франка, доцентка катедри української фольклористики імені акад. Ф. Колесси

Iryna Fedun (Lviv, Ukraine), Phil. Dr., Lviv Ivan Franko National University, associated professor of the Ukrainian Folkloristic's Department named after Academician Filaret Kolessa

ДЖЕРЕЛА ВИВЧЕННЯ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ АНСАМБЛЕВОЇ МУЗИКИ

Анотація

Традиційна інструментальна ансамблева культура етнографічних регіонів Західної України ХХ — початку ХХІ століть — унікальний пласт народної творчості, який у багатьох місцевостях України припинив своє побутування й відносно активно існує лише на Гуцульщині. Та й тут він стрімко деформується внаслідок зростання комунікативних можливостей соціального середовища, тому потребує негайної якнайповнішої фіксації та всебічного вивчення. Вибір часового періоду дослідження зумовлений починаючим достовірною фіксацією народноансамблевої музики саме від початку ХХ століття.

У статті авторкою класифіковано та описано не лише наукові, а й дотичні до них джерела вивчення української народноінструментальної ансамблевої традиції. Їх поділено: за належністю — на приватні та державні зібрання; за властивістю матеріалу — на речові артефакти (власне ансамблеві інструменти), іконографічні (малюнки, схеми, світлини тощо), звукові, аудіовізуальні (відео- та кіноматеріали), усні (згадки про ансамблеву народно-інструментальну музику у народнопоетичних та прозових жанрах), писемні (рукописні та друковані); за змістом — на наукові (етномузикологічні чи запозичені з інших наук, в яких йдеться про польову роботу, транскрибування, аналіз, опис) та позанаукові (літературні, документальні тощо). З-поміж наукових розвідок особливо виділяються праці Ігоря Мацієвського, Михайла Хая, Богдана Водяного та інших.

Загалом, джерельна база про ансамблеву традицію ще вкрай недостатня і потребує критичного перегляду, осмислення й доповнення.

Ключові слова: етноінструментознавство, музичне джерелознавство, народний інструментальний ансамбль, тріости музики.

Sources of the Western Ukrainian folk instrumental ensemble music's study

Abstract

The traditional instrumental ensemble culture of Western Ukraine regions of the period from the 20th through the beginning of the 21st century is a unique layer of folk culture, which in many parts of Ukraine has ceased to exist and is relatively active only in the Hutsul region. And here it is rapidly deformed due to the growth of communicative capabilities of the environment, so it needs immediate complete fixation and study. The choice of the time period of the research is conditioned by the beginning of reliable fixation of folk ensemble music from the beginning of the 20th century.

In the article possible sources of studying the Ukrainian folk instrumental ensemble tradition are classified and briefly described by author. All available sources are divided according to their affiliation into private and public collections; by the property of the material on the material (actually ensemble instruments), iconographic, sound, audiovisual, oral (references to the ensemble folk instrumental music in folk poetry and prose genres), and written (manuscripts and printed). In terms of content — scientific: about field work, transcription, analysis and description (different in volume, subject matter, level of material, geography); non-scientific (literary, documentary, etc.). Among the scientific works, the works of I. Matsiewsky, M. Khay, B. Vodyanyi and others are especially valuable.

In general, the source base on the ensemble tradition is still extremely insufficient and needs to be critically considered and supplemented.

Key words: ethnoorganology, musical source studies, folk instrumental ensemble, “troista muzyka”.

Постановка проблеми

Інформацію стосовно вивчення західноукраїнської народноінструментальної ансамблевої музики можемо почерпнути із найрізноманітніших **джерел**. Це першочергово польові матеріали, а також інші матеріальні та духовні пам'ятки культури. **Метою** пропонованої статті є їхня типологія та короткий огляд. Поштовхом для класифікації став короткий поділ джерел для вивчення народної інструментальної музики (далі — НІМ) загалом Ігоря Мацієвського [37, с. 8–9]¹, котрий авторка удосконалила, доповнила, пристосувала до специфіки ансамблевої традиції та вперше системно описала.

¹ Добрий у своїй основі, проте не позбавлений логічних протиріч, коли ті самі параметри потрапили до кількох груп одночасно (наприклад, дані про НІМ у дослідженнях зі суміжних дисциплін — у пунктах 3а та 5).

Виклад основного матеріалу

Наявні джерела вивчення західноукраїнської ансамблевої НІМ можна поділити за різними параметрами. Так, за *належністю* джерел це державні та приватні зібрання. За *властивістю матеріалу*:

Речові — власне ансамблеві музичні інструменти (скрипки, цимбали, басы, барабани та ін.). У державних зібраннях найбільша колекція із західноукраїнськими музичними інструментами (понад 500), в т.ч. й ансамблевими, належить Закарпатському краєзнавчому музею (завдяки, головно, старанням відомого етноінструментознавця Віктора Шостака, див. детальніше каталог у: [60]). Також досить вагомою є колекція інструментів, у т.ч. й західноукраїнських земель, у Національному музеї народної архітектури та побуту України та Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара» [62]. Поодинокі зразки знаходяться і в інших державних музеях² (Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України в Києві, у Львові — в Музеї етнографії та художнього промислу, Музеї народної архітектури і побуту ім. К. Шептицького та Історичному музеї, а також авторці їх доводилося бачити в різних західноукраїнських містах і навіть селах — краєзнавчих та народознавчих музеях, окремих світлицях чи виставках при середніх школах, клубах, сільрадах тощо). З-поміж особистих зібрань, маємо кілька унікальних приватних музеїв, організованих самими народними музикантами, — Романом Кумликом (Музей музичних інструментів із, поміж іншими, великою колекцією скрипок)³ та Миколою Ілюком (Музей гуцульського побуту та мистецтва) у смт. Верховина Івано-Франківської обл. Інші ж приватні колекції лише інколи експонуються у державних установах, на фестивалях, відкритих лекціях і т.п. Найбільша приватна колекція (понад 1 000 експонатів) належить львів'янину, знаному етноінструментознавцю Любомиру Кушлику. В ній міститься й досить багато власне ансамблевих інструментів (14 скрипок, 17 цимбалів, із них 4 бурдонових, 6 басів, 2 барабани, 12 флюярок, 1 гармошка-гелігонка). Окремі ансамблеві інструменти вірогідно присутні і в приватній колекції Раїси Гусак, котра переважно збирала народні аерофони⁴. Доволі пристойну колекцію

² На жаль, за відсутності відповідних фахівців, із мінімальною ідентифікацією музичних інструментів (часами невідомі навіть місця їхнього походження).

³ Після смерти музиканта цим музеєм опікується й проводить екскурсії його донька.

⁴ На жаль, описи цієї колекції відсутні.

бубнів та декількох інших ансамблевих інструментів на сьогодні зібрав киянин Андрій Левченко⁵. Близько 5-ти цимбалів і кілька флюярок із різних регіонів мав у власній колекції і львів'янин Тарас Баран. Також, звичайно ж, першочерговими власниками ансамблевих інструментів є самі майстри, які їх виготовляють (наприклад, відомі карпатські майстри Василь Мартищук, Михайло та Микола Тафійчуки, Михайло Тимофіїв та ін.), і музиканти-виконавці, котрі часто мають по кілька, а часом й усі інструменти інструментального ансамблю. Найбільші недоліки усіх згаданих колекцій ансамблевих інструментів — відсутність належної наукової документації, каталогізації та оприлюднення.

Іконографічні (малюнки, схеми, світлини та ін. ансамблів). Найбільшу документальну цінність для етноінструментознавців з-поміж зображальних джерел представляють світлини як найдостовірніші об'єкти. Та, як відомо, перші з них датуються лише ХІХ ст., тож давніші зображення музичних інструментів подибуємо на фресках, живописних полотнах, іконах, розписах, ілюстраціях до стародруків і рукописів, ювелірних прикрасах, скульптурах тощо. Зрозуміло, що іконографічні джерела можуть бути неточними або й вигаданими, залежно від творчих задумів їхніх авторів, тому потребують ретельного аналізу та всебічного осмислення. Вивченням цих пам'яток займаються переважно історики музики академічної, чим, за відсутності власних фахівців, роблять етномузикологам чималу послугу⁶.

Звукові, аудіовізуальні (відео- та кіноматеріали). Впровадження наприкінці ХІХ ст. звукозаписувальної техніки стало справжнім революційним кроком на шляху до правдивої фіксації музики усної традиції⁷, адже лише слухові нотації музики інструментальної, а особливо віртуозно виконаної, а надто ансамблевої, складні для реалізації (а часом й неможливі, коли потрібно занотувати не лише каркас мелодії, а й усі виконавські тонкощі). Отож, перші фонозаписи західноукраїнської ансамблевої музики з'явилися із початком використання на цих теренах фонографа. Ймовірно, одним із перших був запис Осипа Роздольського

⁵ Див. про його онлайн-проект: <https://bubny.in.ua/>, та нещодавню виставку музичних інструментів: <https://i-visti.com/news/10774-vistavka-narodnih-nstrumentv-z-kolekcyi-andrya-levchenka.html>, <https://www.youtube.com/watch?v=BPltIDUKCpI>.

⁶ Давня професійна народна інструментальна традиція була глибоко спорідненою із академічною, адже часто правителі чи вельможі запрошували до себе на службу музикантів із народу.

⁷ Див. про це у праці Ірини Довгалоук [18].

на фоновалику початку ХХ ст. т. зв. «банди» у складі скрипки і сопілки [13, с. 168]. Перші ж комерційні записи української тріоїстої музики з'явилися, як відомо, в середовищі української діаспори у США в 1925 р. і належать капелі скрипаля Павла Гуменюка, котрий видав загалом понад 100 дисків [23, с. 106, 322]. Подальше кількісне та якісне зростання аудіо- та відеозразків цих записів пов'язано зі стрімким розвитком записуючої й відтворюючої техніки [14; 23]. Тож на сьогодні ці матеріали зосереджені як у приватних, так і, більшою мірою, в державних інституціях. Із приватних колекцій найбагатшими на записи західноукраїнських автентичних ансамблів є зібрання М. Хая (Київ), Б. Яремка (Львів), І. Мацієвського (Санкт-Петербург), Л. Сабан (Львів), О. Бута⁸ (м. Київ) та багатьох інших. Найбільша ж державна установа подібних матеріалів — архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології (далі — ПНДЛМЕ) при Львівській національній музичній академії (далі — ЛНМА) ім. М. В. Лисенка, де зосереджені не лише записи самої ансамблевої музики, а й сольні награвання окремих виконавців ансамблів (усього в архіві налічується більше 5 000 інструментальних одиниць), інтерв'ю про ансамблеву традицію тощо⁹. Так, авторка статті доповнила електронну базу даних архіву ПНДЛМЕ, яку створила Ліна Добрянська¹⁰, інформацією про інструментальну музику, зокрема про загальну кількість одиниць, записані інструменти та виконувані на них твори, наявність нотних транскрипцій, їхню кількість і прізвища нотувальників (див. [51, с. 202–230]). Окрім цього, чимало західноукраїнських матеріалів, у т.ч. й записів «тріоїстої музики», зосереджено в інших установах: архівах Рівненського державного гуманітарного університету, Львівського національного університету ім. І. Франка¹¹, фондах центрів народної творчості, теле- і радіокомпаній, Центральному державному кінофотофоноархіві України ім. Г. Пшеничного (м. Київ), архіві Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського

⁸ Частину своїх відеозаписів О. Бут виклав на особистому каналі в YouTube.

⁹ Усі особисті записи авторки зберігаються у цьому архіві під шифром НІ-12.

¹⁰ Де вміщена інформація про географію та кількість творів, архівний шифр, час запису, дані про записувача, стан опрацювання, місце зберігання. Див. також детальнішу інформацію про історію архіву у: [11; 12].

¹¹ Тут також знаходяться записи авторки роботи, в т.ч. й НІМ, записані в ході планових експедиційних виїздів зі студентами-фольклористами філологічного факультету.

НАН України (м. Київ), Мистецькому Агентстві «Арт Велес» (м. Київ) тощо. Останнім часом щораз більше цінних для дослідників відеоматеріалів народної ансамблевої музики, професійних та аматорських, з'являється у мережі Інтернет (наприклад, фрагменти весільних, різдвяних та інших обрядів за участі народних музикантів, записи з фольклорних фестивалів, конкурсів тощо), котрі також варто брати до уваги.

Усні. Усні джерела для вивчення ансамблевої НІМ — досить відносне поняття. Бо маємо на увазі згадки про ансамблеві інструменти, музикантів чи їхню музику в народних піснях, приспівках, билинах, легендах, переказах тощо. Та коли фольклористи фіксують і оприявнюють варіанти цих творів, то вони, фактично, вже переходять у розряд джерел писемних, хоча початкова природа їхнього побутування, звичайно ж, усна. Так, науковці вже віддавна описували подібні джерела у своїх працях. Чи не найбільше на них звертали увагу Г. Хоткевич [59], К. Квітка [20], А. Гуменюк [19 та ін.], а також наші сучасники І. та В. Мацієвські [34; 32 та ін.], М. Хай [56 та ін.], Б. Яремко [65 та ін.] (хоча спеціальних об'ємних розвідок на цю тему поки що немає). Усні матеріали особливо цінні відображенням ставлення середовища до НІМ. Це, переважно, надзвичайне ставлення до інструментів (аж до їхнього одухотворення, що дуже типово для багатьох світових культур) та музики (як особливої розради), однак неоднозначне до музикантів — від шанобливого до критичного.

Писемні джерела можна поділити на рукописні (головно, архівні документи) та друковані.

За змістом це наукові (етномузикологічні чи запозичені з інших наук) та позанаукові (літературні, документальні тощо).

У наукових етноорганологічних (чи етноорганографічних, якщо це описові роботи) працях про українську «троїсту музику» (спеціальних, чи де є про неї згадки) можна виділити три генеральні напрями досліджень (котрі можуть бути присутніми й одночасно в одній роботі), пов'язані з 1) польовою роботою, 2) транскрипцією чи 3) аналізом та описом матеріалу. Розглянемо їх почергово.

Польова робота. Методика та питальники.

Методика польової роботи для запису НІМ майже не представлена у вітчизняній етномузикологічній літературі. Певні рекомендації можемо знайти у загальних методичних порадах для фольклорних експедицій, а також розрізнені поради — в етноінструментознавчій літературі (наприклад, [20] та ін.). Спеціально до цієї теми звертався хіба

що І. Мацієвський у кількох своїх працях, однак і там подибуємо чимало загальної інформації (наприклад, типологію експедицій) [37; 34, с. 241–246]. Однак для фіксації ансамблевої музики з розвитком технічних можливостей деякі поради попередників уже перестали бути актуальними (скажімо, креслення схем розташування виконавців не мають особливого сенсу за наявності відеозйомки). На сьогодні для запису ансамблевої музики, безсумнівно, важливі якісні аудіозаписи (в ідеалі поканальні, із записом кожного інструмента на окремий мікрофон, та один загальний задля цілісного відтворення звучання) та відеозйомка (також бажано на кілька відеокамер, загальний план і принаймні для солюючих інструментів крупним планом, що корисно для правильного запису виконавських штрихів у майбутніх транскрипціях), хоча на практиці це далеко не завжди здійснено. Тому мінімальною вимогою, особливо коли збирач працює сам, все ж є якісний відеозапис.

Також варто наголосити на кількох важливих моментах, які стосуються запису саме народних музикантів-професіоналів. Якщо в писемній традиції ці особистості так чи інакше відомі, то в усній чимало залежить від збирачів НІМ та подекуди щасливого везіння фіксації саме того, а не іншого виконавця. Так свого часу пощастило «увійти в історію» таким українським традиційним музикантам, як:

- кобзарі та лірники: О. Вересай — у дослідженнях М. Лисенка; М. Кравченко, А. Скоба та ін. — у Ф. Колесси, а також багатьом відомим музикантам, вивченим різною мірою, — у Ф. Лаврова, Б. Кирдана і А. Омельченка, М. Хая, В. Кушпета, К. Черемського, В. Мішалова та ін.;
- «троїсті музики»: В. Грималюк «Могур», брати Прилипчани, І. Курилюк «Гавець», М. Кошелюк «Малір», І. Лобачук, М. Готич «Коцьо», І. Соколюк та ін. гуцульські виконавці — у І. Мацієвського та В. Мацієвської; В. Ігнатищ у М. Хая; В. Походжук, В. Вардзарук, К. і Д. Линдюк, Б. Книшук, ін. — у Б. Яремка; Г. Філософ, М. Сергійчук, А. Музика, І. Дітинчук — у В. Ярмоли; В. Івасишин «Темний» та І. Якуб'як — у Н. Супрун-Яремко; І. Соколюк, К. Линдюк-Вітишин, М. Сіреджук — у Я. Павліва, К. Воробець — у авторки роботи;
- пастухи й мультиінструменталісти: М. Думитрак, П. Реведжук, Г. Линдюк, М. Павлюк — у Б. Яремка і т.д.

Та через нерівноцінність вивченості всіх етнографічних регіонів

України, а також через невелику кількість етноінструментознавців чи мало народних музикантів, очевидно, лишилися невідомими чи, в кращому випадку, фіксувалися під час експедиційних досліджень, а інформація про них доступна лише в архівних матеріалах. Та й у процесі записів, як і в студіях, наявний момент «везіння».

Ще одна проблема фіксації яскравих народних музикантів-професіоналів пов'язана з тим, що традиційна інструментальна культура у більшості регіонів України згасає чи зникає взагалі, тому часто доводиться працювати з виконавцями доволі похилого віку, котрі вже втратили свою «форму», відповідно і важко повноцінно зафіксувати рівень їхньої виконавської майстерності. Тому ідеальний варіант для запису — музиканти-практики, котрі через утрату потреби у своїй грі залишилися хіба що на Гуцульщині, частково в Закарпатті, Покутті, Буковині, Бессарабії, де дотепер на весілля запрошуюють «живу» традиційну музику. Хоч під час запису музикантів молодшого покоління часто виникає інша проблема — незнання ними давнього репертуару чи способів гри. Приміром, скрипкова втора, добре знана музикантам старшого покоління у Верховинському районі (Іван Мартищук зі с. Замагора, Михайло Тафійчук із с. Буківець, котрі продемонстрували її авторці під час експедиції влітку 2018 р.), зараз абсолютно невідома для скрипалів молодшої генерації (навіть після прослуханих аудіозаписів їм не вдавалося коректно це відтворити) та практично вийшла з ужитку.

Що стосується *питальників*, то для вивчення українських музикантів-професіоналів досі неперевершеною є праця К. Квітки 1924 року «Професіональні співці й музиканти на Україні: Програма для дослідів їх діяльності й побуту», яка містить близько 2 000 питань для різних категорій музикантів [22]. Хоч для виконавців інструментальних ансамблів у цій програмі спеціальних питань не так багато, однак, за задумом автора, ті питання, котрих від початку найбільше (зокрема, для кобзарів і лірників), можна застосувати також для інших виконавців (звісно, лише відповідних). Саме так і зробила авторка статті, готуючи свого часу питальники для експедиційних досліджень інструментальної музики Бойківщини та Західного Полісся, доповнивши питання К. Квітки запозиченими із праць Б. Неттла, П. Дагліга, усними порадами Б. Луканюка, І. Мацієвського та власними спостереженнями¹². Серед сучасних опублікованих робіт найцінніші є питальники

¹² Питальники зберігаються в рукописному вигляді в архіві ПНДЛМЕ.

Б. Луканюка (зокрема, розділ у ньому про інструментальну музику: [30]) та В. Ярмоли [71, с. 204–212]. Останній розроблений також на основі надбань попередників, та корисний тим, що, окрім запитань, містить ще й відповіді з висловлюваннями опитуваних музикантів. Б. Луканюк пропонує використовувати ще й візуальні питальники — зі зображеннями різних інструментів — задля фіксації їхніх локальних назв, що допомагає збирачеві уникнути нав'язування респондентам власної термінології і фіксувати народну.

Транскрипція.

Теоретичне осмислення транскрипційної роботи не лише інструментальної, але й народної музики загалом, відбулося в Україні досить пізно, лише в кінці ХХ ст. Раніше були у кращому випадку пояснення транскрипційних знаків у різноманітних збірниках народної музики. Хоча у світовій практиці уже від початку ХХ ст. з'являлися спеціальні теоретичні праці (із найвідоміших, зокрема, «Пропозиції до транскрибування екзотичних мелодій» А. Отто та Е. М. фон Горнбостеля 1909 р.¹³, «Техніка транскрипції екзотичної музики» З. Естрайхера 1957 р., «Музична транскрипція документальних записів польського фольклору...» Я. Собеської 1964 р., розділ про транскрипцію у монографії Б. Неттла 1964 р. [76, с. 98–130], «Проблеми транскрипції в музично-етнологічному дослідженні» Д. Штокмана 1966 р. та ін.). Врешті, у 1976 р. І. Мацієвський ґрунтовно розробив положення транскрипції НІМ [33], де, акумулювавши кращий попередній досвід, запропонував диференціацію типів транскрипцій, а також способи фіксації звуковисотності, орнаментики, фактури, характеру інтонування, виконавських прийомів, динаміки, ритму і темпу (див. також: [34, с. 246–258]). Учений блискуче продемонстрував свою методику у власних народноінструментальних транскрипціях гуцульської музики, підготованих до друку ще у 1980 рр. та виданих лише у 2012 р. [36]. Проте, хоча сам впроваджений принцип синтезуючих нотацій надзвичайно добрий (із деталізованим нотуванням виконавських деталей, переважно мелізмів, на додатковому нижньому нотному стані та аналітичним розташуванням рядків), однак важкий для послідовного здійснення (хіба у великих композиціях і з малою кількістю тем). Особливо важко такі

¹³ До 100-річчя написання цієї розвідки, як першої теоретичної роботи з музично-етнографічної транскрипції, присвячений спеціальний випуск Етномузики, а сама праця вперше перекладена А. Вовчаком українською мовою [1, с. 100–132].

нотації реалізувати для ансамблевої музики, з надто великим складом виконавців (так, у подібних транскрипціях і сам І. Мацієвський уникає аналітичних деталей, див. [36, №№ 113 і 114]). Не цілком зручною для прочитання ансамблевої музики у цій розробці є й відсутність буквених позначень частин форми (що ефективно використовує, наприклад, Михайло Хай¹⁴), особливо у випадках, коли текст задля економії місця подається суцільно. Також відсутня й чітка системність у тактуванні (різні тактові риси відмежовують однакові частини форми і навпаки). Та позаяк природа вокальної та інструментальної ритміки багато в чому тотожна, то етноорганологам доцільно запозичити логічно розроблений Б. Луканюком [29] і давно ефективно застосований на практиці (для запису НІМ — В. Ярмолою та авторкою роботи) диференціальний принцип тактування. Та, попри все, праця І. Мацієвського — найкраща розробка для деталізованих нотацій. На практиці її успішно застосували, щоправда, для сольної музики, Богдан Яремко, при цьому удосконаливши для запису сопілкової музики [64; 68; 70], Вікторія Мацієвська [у додатках до своєї дисертації, 32], Ярема Павлів [38–40], а також авторка для низки сольних та ансамблевих транскрипцій із фондів архіву ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

Із *опублікованих транскрипцій* західноукраїнської народної ансамблевої музики одним із перших можемо вважати запис Порфирія Бажанського 1907 р. [2] — тропак зі села «Мельниця, Збруч» (ймовірно, це смт. Мельниця-Подільська Борщівського р-ну Тернопільської обл.), де зазначені навіть виконавці («скрипник Луць» і «супровід баса... від басісти Федя»), поданий текст вокальної приспівки, виписані скрипкові *glissando*, хоча загалом твір записаний доволі схематично. У подальшому до запису західноукраїнської народної ансамблевої музики, щоправда, не надто великих її композицій, зверталися М. Кондрацький [74]¹⁵, С. Мерчинський [75], Р. Гарасимчук [73; 6; 7], А. Гуменюк [19]. Триваліші за звучанням твори з'явилися лише

¹⁴ Див. [54, с. 142–302]. У новішому виданні транскрипцій М. Хая ця система реалізована вже менш послідовно, бо частини форми в одних випадках позначаються лише цифрами, в інших — літерами із цифрами, див. [58, 48–333].

¹⁵ У його праці подані короткі фрагменти спільної гри скрипки та цимбала (напевно, найдавнішого відомого нам складу гуцульського ансамблю). Та якщо мелодія скрипки виглядає більш-менш достовірно, то цимбали справляють враження надто гармонізованих та академізованих — ймовірно, М. Кондрацький їх дописував пізніше з пам'яті.

у сучасних виданнях — І. Мацієвського [36] та М. Хая [54; 58¹⁶; 53¹⁷]. За якістю транскрибування серед ранніх зразків, записаних лише слуховим способом (без використання звукозаписувальної техніки), безперечно, найкраще виконані нотації Станіслава Мерчинського 1930 рр. Адже, як відомо, будучи сам прекрасним скрипалем, він спочатку вивчав гуцульську народну музику, а тоді записував сам себе, а отже міг занотувати важливіші виконавські елементи, принаймні у скрипковій партії. Серед сучасників безумовним лідером у транскрипціях НІМ є Ігор Мацієвський, котрий у додатках до унікальної монографії «Музичні інструменти гуцулів» опублікував низку досить складних ансамблевих партитур [36].

У рукописному вигляді нотації ансамблевої НІМ зберігаються в архіві ПНДЛІМЕ при ЛНМА ім. М. Лисенка. Щоправда, кількісно їх небагато, це лише транскрипції учнів Богдана Котюка, котрий свого часу викладав курс транскрипції НІМ для студентів катедри народних інструментів (переважно не надто обтяжені деталями), та авторки цієї роботи. Та й загалом нотації інструментальної музики тут представлені досить скромно (див. Каталог у [51 на с. 202–230]) через малу кількість етноінструментознавців та відсутність відповідних навчальних курсів¹⁸. Маємо низку транскрипцій у поодиноких і, радше, спорадичних студентських роботах¹⁹, а також в архівних опрацюваннях авторки²⁰ та Вікторії Ярмоли²¹. Перші ж нотації інструментальної музики в архіві належать відомому музикознавцеві, дружині С. Людкевича Зеновії Штундер²². Кілька цілісних народноінструментальних ансамблевих

¹⁶ Тут вміщені переважно студентські транскрипції, зроблені під керівництвом М. Хая.

¹⁷ Де у додатку до статті вміщено дві нотації колядки у супроводі скрипки й баса авторства Я. Казначеевої (ймовірно, також студентки М. Хая).

¹⁸ За незначним винятком. Так, авторці пощастило пройти такий курс для студентів-композиторів у запрошеного у 90-х рр. на погодинну роботу проф. І. Мацієвського. Зараз же, на жаль, така дисципліна не передбачена навіть для етномузикологів.

¹⁹ Як у фондах ГЕК-50/3, ГЕК-53/2 тощо.

²⁰ Фонди ГНІ-12, ГЕК-69, ГЕК-135 тощо.

²¹ Задепоновані матеріали фонду ГНІ-20.

²² У 1958 р. З. Штундер почала викладати у Львівській консерваторії, будучи одночасно асистенткою С. Людкевича, і влітку того ж року здійснила експедицію в с. Космач разом із Ярославом Шустом (див. про це: [63, с. 26]). Після експедиції вона частину записів поклала на ноти (хоча у звіті писала, що розшифрувала всі, та зазначених

композицій із різних регіонів України представлено у Додатку до дисертації авторки статті [51, с. 231–288].

Чимало транскрипцій ансамблевої музики виконали студенти композиторського та історико-теоретичного факультетів Національної музичної академії України ім. П. Чайковського під керівництвом М. Хая та видані ним (разом із кількома власними, а також нотаціями С. Охрімчука, Р. Гусак, О. Бута, І. Фетисова, В. Гладунця) у 2011 р. [58].

І, врешті, писемні джерела, які містять *аналізи та описи* ансамблевої традиції західноукраїнської інструментальної музики, можемо диференціювати так само за різними параметрами. За *обсягом* це окремі згадки, тези, частини статей, статті, частини чи розділи книг, дисертацій і т.п.; *за тематикою* — праці про інструменти, виконавців чи музику; *за рівнем подачі матеріалу* — аналітичні, аналітико-дескриптивні, дескриптивні; *за географією* — загальноукраїнські, регіональні тощо.

Рукописні згадки про скрипку як основу традиційної «троїстої музики» та давні форми весільно-танцювальних ансамблів («музіки») трапляються вже у XVI–XVII ст. у документації з обліку оподаткування населення, в актових джерелах, книгах рахунків, судових книгах та інших джерелах (про це чимало описують історики музики). У XVI ст. згадуються дударі, скрипалі та скоморохи (останні достеменно невідомо, на якому інструменті грали, можливо так називали тих, що поєднували своє музикування з театральною грою). Ймовірно, народних музик запрошували грати не лише до можновладців, а й до церковних капел (у XVIII ст. в музичній капелі Львова при соборі св. Юра грали разом з іншими, у т.ч. зі скрипалями, і «басетлісти») [25]. Як уже йшлося вище, аналізом подібних джерел більше займаються історики музики академічної, тож заглиблення у той період не належить до завдань цієї розвідки.

гри на дрибмі чи листку серед рукописів немає). У 1961 р. із приходом Володимира Гошовського та відкриттям Кабінету народної творчості і започаткуванням архіву, записи З. Штундер — Я. Шуста 1958–1961 рр. перейшли йому. Див. про це детальніше у: [12, с. 114, 217, 224, 226] (кілька фотокопій транскрипцій уміщено в додатках до її дисертації, інші ж зберігаються в особистому архіві Л. Добрянської, а оригінали — в архіві З. Штундер). Вочевидь, з ініціативи В. Гошовського, тодішня його лаборантка чи хтось зі студентів переписали нотації З. Штундер, але транспонували їх до тональності «соль» й допустилися при цьому багатьох помилок. Власне ці переписані приклади й зберігаються у архівній справі ПНДЛІМЕ (ГЕК-2).

Друкованих наукових праць не лише про ансамблі, а й загалом про народну інструментальну музику неспівмірно менше, ніж про вокальну. Навіть видатний К. Квітка, котрого вважають класиком українського етноінструментознавства, присвятився першочергово вивченню музики вокальної, і сам про себе у листі до Миколи Фіндейзена самокритично писав, що «...відносно інструментології: ні я, ні хто інший в Україні в неї не заглиблювався...» [107]. Згодом у неї таки заглибилися Г. Хоткевич, А. Гуменюк та наші сучасники І. Мацієвський, М. Хай, Б. Яремко, В. Шостак, Р. Гусак, Б. Водяний, Л. Кушлик, Н. Ганудельова, В. Ярмола та ін. Тож коротко розглянемо інформацію лише про ансамблеву НІМ у вітчизняних виданнях.

Чимало авторів калькують тезу, напевно, початково висловлену А. Гуменюком, про те, що першим належну увагу на трієсту музику звернув М. Лисенко [19, с. 22]. Натомість у М. Лисенка знаходимо про неї лише кілька речень: «...п'єси суто танцювального характеру виконуються спеціальною грою на скрипці, цимбалах, з додатком ударного інструмента, бубна, і становлять так звану в народі “трієсту музику”. [абзац] З духових — сопілка служить здебільшого для награвання звичайних побутових пісень, а також для танцювальних; до складу ж музики в число цимбал, скрипки й бубна вона не входить, очевидно внаслідок слабкості утворюваного звука; це спеціально пастуший інструмент» (М. Лисенко, 1874, передрук: 26, с. 12–13). «У піснях народних дуже часто згадуються цимбали в сполученні з скрипками; це є найлюбиміша комбінація інструментів, широко відома трієста музика, котру становлять: скрипка, бас та цимбали, однаково вживана на бесідах, весіллях як в Україні, так і в Галичині, Покутті, Коломийщині, Станіславщині» [26, с. 52]. Такі поодинокі згадки важко назвати «належною увагою». Можливо, ансамблі за участю скрипки в часи М. Лисенка були настільки повсюдно поширеним явищем, що дослідник не вважав за необхідне докладно на них зупинятися й більше сконцентрувався на уже зникаючій кобзарсько-лірницькій традиції. Або ж класик не вважав скрипку суто українським інструментом, а привнесеним європейським. З усіх інструментів інструментального ансамблю окремий розділ присвячено у М. Лисенка лише цимбалам. Так само, лише кілька слів, маємо про трієсту музику й у М. Грінченка [8], дещо більше у К. Квітки, а згодом і в інших дослідників. Не маючи змоги характеризувати тут усі ці згадки, зупинимося лише на спеціальних роботах про народноінструментальні ансамблі (цілісних чи обмежених територіально або тематично).

Цілісні дослідження. Так, чи не найкраща загальна розвідка про троїсту музику вміщена у невеликій, проте змістовній статті І. Мацієвського [35]. Вчений уперше акцентує увагу на тому, що термін «троїста» походить не від кількості виконавців (як зазначено у більшості довідкових видань), а функцій інструментів в ансамблі. Хоча ще А. Гуменюк також поміж іншим писав, що «Склад троїстої музики щодо інструментів може бути різний, але завжди зберігає усталену кількість партій (три)» [10, с. 162]. Він також вказував і на те, що інструментів може бути не лише три, а два, чотири і більше (хоч походження назви «троїста» пояснював таки кількістю музикантів).

Із загальних робіт про троїсту музику маємо й низку окремо присвячених цій темі частин книг. Гнат Хоткевич у невеликому підрозділі «Ансамблі зі скрипкою» (книги «Музичні інструменти українського народу») та в описах скрипки, цимбалів, баса, бубна й ін. [59] вказує, зокрема, на згадки про інструментальні ансамблі у літературі (поняття троїстої музики, її склад, поширення, аналогії в інших народів) та народній творчості (відображення у піснях, переказах і т.п.). Згодом А. Гуменюк також описує троїсту музику у своїх роботах (чи не найбільше інформації вміщено у спеціальному розділі книги «Українські народні музичні інструменти» [10, с. 157–165], крім цього див. [9; 19]), зокрема, про походження ансамблів, склад, особливості функціонування, фактури, репертуару, вторинні форми інструментальних капел та оркестрів тощо. М. Хай у своїй монографії присвячує окремий підрозділ цій темі («Типологія традиційних гуртових інструментальних форм за участю скрипки як провідного мелодичного інструмента»), з поділом ансамблів на «малі» форми та гуртові «капелі» танцювально-відпочинкової сфери [55, с. 172–181].

Прикметно, що про вторинне народноансамблеве виконавство захищено кілька дисертацій та написано, відповідно, чимало статей вихованцями і працівниками кафедр народних інструментів українських вишів. У них, зокрема, міститься певна інформація про автентичну ансамблеву культуру, однак не надто деталізована та переважно вже відома (див., зокрема, праці М. Лисенка-Дністровського [31], П. Дрозди [15–16 й ін.], Л. Пасічняк [41–43 та ін.] і т.п.).

Окрім загальних, існує низка робіт, присвячених лише певним аспектам народноінструментальної ансамблевої творчості. Приміром, Олег Бут пише тільки про т. зв. «втору» в ансамблі [4], авторка статті — про поняття інструментального ансамблю в традиційній музиці

[49], взаємини між музикантами та слухачами [48] і т.д. Тематика праць може бути зосереджена і на конкретних виконавцях-ансамблістах — у працях Б. Яремка [67; 69 та ін.], Н. Супрун-Яремко [44; 45], А. Іваницького [18], І. та Я. Зеленчуків [17], І. Федун [47], Я. Павліва [38, 39 та ін.]; ансамблевих інструментах [59; 8; 10; 62; 57; 66; 36, ін.] чи лише музиці [19; 5; 50 й ін.]. Також чимало студій мають характер: 1) регіональний, зокрема, про троїсті музики Поділля — у Б. Водяного [5]; Закарпаття — у В. Шостака [61, с. 143–159]; Бойківщини — у М. Хая [54]; Гуцульщини — у В. Мацієвської [32]; Західного Полісся — у В. Ярмоли [72] і т.д.; 2) локальний характер — де вивчаються ансамблі окремих населених пунктів (наприклад, у Б. Котюка [24] та ін.; 3) індивідуальний — про конкретні ансамблі, капели тих чи інших народних музикантів [52], і т.п.

І, врешті, чимало інформації про народні інструментальні ансамблі можемо віднайти і в *дотичних друкованих джерелах* — описах мандрівників, спогадах, літературних творах та ін. Наприклад, Гійом де Боплан, пишучи про українське весілля 17 ст., згадує скрипку, дуду або цимбали, котрі супроводжували весільну процесію дорогою до церкви [3, с. 171]. Чимало описів інструментальних капел чи окремих музикантів є у творах письменників, про що неодноразово згадували дослідники (Г. Хоткевич, К. Квітка, А. Гуменюк, М. Хай), однак, подібно до іконографічних джерел, пріоритет у них має не достовірність, а художній задум, тому не можемо цілковито їм довіряти. Приміром, Леся Українка у своїх творах у складі інструментального ансамблю на Поліссі згадує ще й бас («басолу») [46, с. 248–249], котрий на тих теренах дослідники не фіксували (хоча, можливо, вийшов з ужитку).

Висновки

Тож, як бачимо, матеріалів для вивчення культури ансамблевої традиції західноукраїнських земель порівняно небагато, тому варто послуговуватися не лише найдостовірнішими із них, а й усією супутньою інформацією. Окрім цього, процес удосконалення джерельної бази та й, відповідно, зростання її достовірності тривав (про що писав, наприклад, К. Квітка), й очевидно триватиме надалі, тому не завжди просто визначити, що стало причиною змін тих чи інших явищ — еволюційні перетворення чи недосконалість попередніх фіксацій [21, с. 30]. Відповідно, джерельна інформація завжди потребуватиме перевірки та критичного осмислення дослідниками.

Список використаних джерел:

1. Абрагам О., Горнбостель Е. М. фон. Пропозиції до транскрибування екзотичних мелодій / переклад з нім. А. Вовчака, ред. Б. Луканюка. *Етномузика*. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2010. Число 6: 36. стат. та матер. до 100-ліття теорії музично-етнографічної транскрипції / упоряд. В. Коваль. С. 100–132. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, вип. 25).
2. Бажанський П. Руско-народні галицькі мельодії: IV сотня. Перемишль: «Уділової» І. Лазора, 1907. С. 15.
3. Боплан Г. Л. де. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воєн / переклад з фр. Я. Кравця, З. Борисюк. Київ: Наукова думка; Кембрідж (Мас.): Укр. наук. ін-т, 1990. 256 с.
4. Бут О. Втора як механізм творення ансамблевих форм української традиційної інструментальної музики: магістерська робота. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. 80 с.
5. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 1994. 154 с.
6. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат: у 2 кн. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. Кн. 1. Гуцульські танці / наук. ред. Р. Кирчів. 608 с.
7. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат: у 2 кн. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. Кн. 2. Бойківські і лемківські танці / наук. ред. Р. Кирчів. 320 с.
8. Грінченко М. Українська народна інструментальна музика. *Грінченко М. О. Вибране*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 55–103.
9. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри. Київ: Радянська Україна, 1959. 244 с.
10. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка, 1967. 244 с.
11. Добрянська Л. Історія формування Музично-етнографічного архіву Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна / упоряд. А. Вовчак, І. Довгалюк. Львів, 2017. Вип. 66. С. 47–105.
12. Добрянська Л. Розвиток музичної фольклористики у Львівській державній консерваторії (1939–1969 років): дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2013. 210 с.

13. Довгалюк І. Фоноархів Осипа Роздольського. *Вісник ЛНУ імені Івана Франка*. Серія філологічна. Львів, 1999. Вип. 27. С. 165–170.
14. Довгалюк І. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. 650 с.
15. Дрозда П. Огляди, конкурси та фестивалі як вагомий чинник популяризації народноінструментального колективного виконавства. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2009. № 2(26). С. 68–72.
16. Дрозда П. Феномен колективного народно-інструментального музичування західно-українського регіону: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2010. 31 с.
17. Зеленчук І., Зеленчук Я. Життя і творчість видатного музиканта Гуцульщини Василя Грималюка (Могура). 2015. URL: <http://ndiu.org.ua/book/akt-ukr-na-vikon-rozpor.pdf> (дата звернення 25.08.2021).
18. Іваницький А. Скрипач из Бессарабии. *Вопросы инструментоведения*. Санкт-Петербург: РИИИ, 1997. С. 117–119.
19. Інструментальна музика / упоряд. А. Гуменюк. Київ: Наукова думка, 1972. 488 с.
20. Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки. *Квитка К. Избранные труды*: в 2 т / сост. и ком. В. Л. Гошовского. Москва: Советский композитор, 1973. Т. 2. С. 262–276.
21. Квитка К. О критике записей произведений народного музыкального творчества. *Квитка К. В. Избранные труды*: в 2 т. / сост. и ком. В. Л. Гошовского. Москва: Советский композитор, 1973. Т. 2. С. 30–39.
22. Квітка К. Професіональні співці й музиканти на Україні: програма для досліду їх діяльності й побуту. Київ: Українська академія наук, 1924. 114 с.
23. Клименко І. Дискографія української етномузики (автентичне виконання 1908–2010): ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. 360 с.
24. Котюк Б. Музиканти весільних капел космацької традиції. *Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель*. Польові дослідження. Львів: ЛДК, 1991. С. 28–39.
25. Кузьмінський І. Універсали музичних братств та цехів Гетьманщини. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнародного симпозіуму 6 червня 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 198–199.
26. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ: Мистецтво, 1955. 63 с.
27. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. Київ: Мистецтво, 1955. 88 с.

28. Лобанов М. Из писем К. В. Квитки к ученым Петрограда–Ленинграда (по неопубликованным материалам 1920-х годов). *Етномузыка*. Львів, 2008. Число 4: Збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці збірника «Галицько-руських народних мелодій» Осипа Роздольського та Станіслава Людкевича / упоряд. І. Довгалюк. Електронна бібліотека.
29. Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування. *Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики*: зб. наук. пр. Київ: Видання КДОЛК ім. П. І. Чайковського, 1989. С. 59–86.
30. Луканюк Б. Пам'ятка студента-практиканта. Рівне: РДГУ, 2001. 24 с.
31. Лысенко М. Пути формирования и развития инструментальных ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине: дис. ... канд. иск.: в 2 ч. Ленинград: ЛГИТМиК, 1975. Ч. 1: 201 л. Ч. 2: 98 л., нот.
32. Мацеевская В. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Санкт-Петербург: РИИИ, 2003. 252 с.
33. Мацеевский И. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки. *Традиционное и современное народное музыкальное искусство*: сборник трудов. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1976. Вып. XXIX. С. 5–56.
34. Мацеевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
35. Мацеевский И. Троица музыка: к вопросу традиционных инструментальных ансамблей. *Artes populares*, 14. Budapest: Szerkesztette Voigt, 1985. С. 95–120.
36. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова Книга, 2012. 464 с.
37. Мацієвський І. Питання документації народної інструментальної музики. *Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики*: зб. наук. пр. Київ: КДК ім. П. І. Чайковського, 1989. С. 5–24.
38. Павлів Я. Герменевтика гуцульського індивідуального скрипкового виконавства космацько-брустурської традиції (на прикладі творчої діяльності Івана Соколюка). *Проблеми етномузикології*. 2019. № 14. С. 153–169.
39. Павлів Я. Гуцульський скрипаль Іван Соколюк — репрезентант традиційної музики села Брустури (творчий портрет народного музиканта). *Десята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель* (Львів, 21–23 квітня 2017 року). Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2017. С. 269–280.
40. Павлів Я. Порівняльний аналіз «Гуцулки» у виконавських інтерпретаціях двох скрипалів космацько-брустурської традиції. *Етномузыка*. Львів: ГАЛИЧ-ПРЕС, 2018. Число 14: Збірка статей та матеріалів з нагоди 25-річчя ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка / упоряд. Ю. Рибак. С. 142–177.

41. Пасічник Л. Традиційне ансамблеве народно-інструментальне мистецтво Прикарпаття в контексті сучасної культури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Харків, 2017. Вип. 46. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Pvmp_2017_46_28 (дата звернення 26.08.2021).
42. Пасічник Л. Традиції ансамблю троїстих музик в музичній культурі Прикарпаття. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*: зб. наук. праць. Рівне: Волин. обереги, 2017. С. 57–66.
43. Пасічник Л. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України ХХ століття. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: Плай, 2002. Вип. IV. С. 133–144.
44. Супрун-Яремко Н. «Капельмейстер» Іван Якуб'як — скрипаль-лідер Верхнього Надпруття. *Етномузика*. Львів: Галицька Видавнича Спілка, 2016. Число 12 (2015): збірка статей та матеріалів пам'яті Олекси Ошуркевича / упоряд. В. Ярмола. С. 93–100.
45. Супрун-Яремко Н. Творчий портрет гуцульського мультиінструменталіста Василя Івасишина («Темного»). *Супрун-Яремко Н. Музикознавчі праці*. Рівне: Видавець О. Зень, 2010. С. 479–484.
46. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Наукова думка, 1976. Т. 7: Прозові твори, перекладна проза. 336 с.
47. Федун І. Бойківський скрипаль Кузьма Воробець у контексті етнічного середовища: дипломна робота. Львів, 1996. 67 с.
48. Федун І. Взаємозв'язки між виконавцями та слухачами у традиційній інструментальній музиці (на прикладі троїстих музик Західного Полісся). *Етнокультурна спадщина Полісся* / ред.-упоряд. В. Ковальчук. Рівне: Перспектива, 2006. Вип. VII. С. 228–235.
49. Федун І. До поняття інструментального ансамблю в традиційній музиці. *Музична україністика. Сучасний вимір*. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2013. Вип. 8: На пошану видатного етномузиколога, члена-кореспондента АНУ, доктора мистецтвознавства, професора Софії Йосипівни Грици. С. 109–116.
50. Федун І. Композиційні особливості західноукраїнської традиційної інструментальної ансамблевої музики. *Проблеми етномузикології*: зб. наукових праць / ред.-упоряд. М. Скаженик, О. Шевчук. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. Вип. 15. С. 42–53 (DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2020.15.219359>).
51. Федун І. Народноінструментальна ансамблева культура українських Карпат і Західного Полісся як вияв традиційного професіоналізму

- (XX – перші десятиліття ХХІ ст.): дис. ... канд. мист.: 17.00.03.
Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2020. 298 с., табл., нот.
52. Федун І. Традиційна інструментальна капела К. Воробця на Бойківщині. *Традиційна народна музична культура Бойківщини* / упоряд. В. Коваль, П. Зборовський. Львів: ТзОВ «Камула», 2003. С. 74–86.
 53. Хай М. Ембріональні форми антифонно-поліфонічного мислення в сучасному колядницькому обряді бойків. *Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди (2000-річчю Різдва Христового присв'ячується): матеріали* / упоряд. В. Коваль, Б. Ю. Янівський. Івано-Франківськ; Львів: ВДМІ ім. М. Лисенка, 2000. С. 20–42.
 54. Хай М. Музика Бойківщини. Київ: Родовід, 2002. 303 с.
 55. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). Київ — Дрогобич: Коло, 2007. 544 с.
 56. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). Монографія: 2-ге видання, виправлене і доповнене. Київ–Дрогобич: Коло, 2011. 560 с.
 57. Хай М. Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці). *Родовід*. 1997. Ч. 16. С. 104–113.
 58. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ–Дрогобич: Коло, 2011. 472 с.
 59. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу: друга редакція. Харків: Видавець Савчук О. О., 2013. 512 с.
 60. Шостак В. Народні музичні інструменти Закарпаття. Ужгород: Закарпатський облполіграфвидав, 1986. 32 с.
 61. Шостак В. Тисячолітнє дерево. Народні музичні інструменти Закарпаття: музичні традиції і сучасність. Ужгород: Карпати, 2016. 208 с.
 62. Шрамко І. Українські народні музичні інструменти в Музеї народної архітектури та побуту УРСР. Київ: Музей народної архітектури та побуту України, 197?. 54 с.
 63. Штундер З. Спогади з мого життя. Жовква: Місіонер, 2012. 48 с.
 64. Яремко Б. Бойківська сопілкова музика. Львів: Сполом, 1998. 128 с.
 65. Яремко Б. Етноінструментознавство: навчальний посібник. Рівне: РДГУ, 2003. 188 с.
 66. Яремко Б. Музичні інструменти традиційних народних ансамблів Бойківщини. *Фольклористичні візії (учні — вчителів І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя): збірник статей і матеріалів*. Тернопіль: Астон, 2001. С. 5–16.

67. Яремко Б. Скрипаль Кирило Линдюк (“Вітишин”) — лідер космацько-шепідської традиції. *Етномоузіка*. Львів, 2008. Число 5 / упоряд. І. Довгалюк, Ю. Рибак. С. 91–99.
68. Яремко Б. Сопілкова музика гуцулів. Львів: СПОЛОМ, 2014. 179 с.
69. Яремко Б. Творчий портрет скрипаля Василя Пожоджука. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ, 2005. № 8 (12). С. 93–102.
70. Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. Рівне: Ліста, 1997. 107 с.
71. Ярмола В. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся. Львів: Сполон, 2014. 234 с.
72. Ярмола В. Традиції ансамблевого виконавства в музичній культурі Рівненсько-Волинського Полісся. *Вісник Львівського університету: Серія мистецтвознавство*. Львів, 2011. Вип. 10. С. 180–193.
73. Narasymczuk R. W. Tańcie huculskie. Lwów: Ruch, 1939. 156 s.
74. Kondracki M. Muzyka Huculszczyzny. *Muzyka Polska*. 1935. № 7. S. 186–202.
75. Mierczyński St. Muzyka Huculszczyzny. Kraków: PWM, 1965. 200 s.
76. Nettl B. Theory and Method in Ethnomusicology. New York: The Free Press of Glencoe, 1964. 306 p.

References:

1. Abraham O., Hornbostel E. M. fon. Propozytsii do transkrybuвання ekzotychnykh melodii / pereklad z nim. A. Vovchaka, red. B. Lukaniuka. *Etnomuzyka*. Lviv: LNMA im. M. Lysenka, 2010. Chyslo 6: Zb. stat. ta mater. do 100-littia teorii muzychno-etnohrafichnoi transkryptsii / uporiad. V. Koval. S. 100–132. (Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. Lysenka, vyp. 25). [In Ukrainian]
2. Bazhanskyi P. Rusko-narodni halytski melodyi: IV sotnia. Peremysyl: «Udilovoi» I. Lazora, 1907. S. 15. [In Ukrainian]
3. Boplan H. L. de. Opys Ukrainy, kilkokh provintsii Korolivstva Polskoho, shcho tiahnutsia vid kordoniv Moskovii do hranyts Transilvanii, razem z yikhnyimy zvychaiamy, sposobom zhyttia i vedennia voien / pereklad z fr. Ya. Kravtsia, Z. Borysiuk. Kyiv: Naukova dumka; Kembridzh (Mas.): Ukr. nauk. in-t, 1990. 256 s. [In Ukrainian]
4. But O. Vtora yak mekhanizm tvorennia ansamblevykh form ukrainskoi tradytsiinoi instrumentalnoi muzyky: mahisterska robota. Kyiv: NMAU im. P. Chaikovskoho, 2001. 80 s. [In Ukrainian]

5. Vodiani B. Narodna instrumentalna muzyka Zakhidnoho Podillia: problema evoliutsii tradytsiinykh form muzykuvannia: dys. ... kand. myst.: 17.00.03. Kyiv, 1994. 154 s. [In Ukrainian]
6. Harasymchuk R. Narodni tantsi ukrainsiv Karpat: u 2 kn. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2008. Kn. 1. Hutsulski tantsi / nauk. red. R. Kyrchiv. 608 s. [In Ukrainian]
7. Harasymchuk R. Narodni tantsi ukrainsiv Karpat: u 2 kn. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2008. Kn. 2. Boikivski i lemkiivski tantsi / nauk. red. R. Kyrchiv. 320 s. [In Ukrainian]
8. Hrinchenko M. Ukrainska narodna instrumentalna muzyka. Hrinchenko M. O. Vybrane. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 1959. S. 55–103. [In Ukrainian]
9. Humeniuk A. Ukrainski narodni muzychni instrumenty, instrumentalni ansambli ta orkestry. Kyiv: Radianska Ukrina, 1959. 244 c. [In Ukrainian]
10. Humeniuk A. Ukrainski narodni muzychni instrumenty. Kyiv: Naukova dumka, 1967. 244 c. [In Ukrainian]
11. Dobrianska L. Istoriiia formuvannia Muzychno-etnografichnoho arkhivu Problemnoi naukovo-doslidnoi laboratorii muzychnoi etnologii. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia filolohichna / uporiad. A. Vovchak, I. Dovhaliuk. Lviv, 2017. Vyp. 66. S. 47–105. [In Ukrainian]
12. Dobrianska L. Rozvytok muzychnoi folklorystyky u Lvivskii derzhavnii konservatorii (1939–1969 rokiv): dys. ... kand. myst.: 17.00.03. Lviv, 2013. 210 s. [In Ukrainian]
13. Dovhaliuk I. Fonoarkhiv Osypa Rozdolskoho. Visnyk LNU imeni Ivana Franka. Seriiia filolohichna. Lviv, 1999. Vyp. 27. S. 165–170. [In Ukrainian]
14. Dovhaliuk I. Fonohafuvannia narodnoi muzyky v Ukraini: istoriia, metodolohiia, tendentsii. Lviv: LNU im. Ivana Franka, 2016. 650 s. [In Ukrainian]
15. Drozda P. Ohliady, konkursy ta festyvali yak vahomyi chynnyk populiaryzatsii narodnoinstrumentalnoho kolektyvnoho vykonavstva. Studii mystetstvoznavchi. Kyiv: IMFE NAN Ukrainy, 2009. № 2(26). S. 68–72. [In Ukrainian]
16. Drozda P. Fenomen kolektyvnoho narodno-instrumentalnoho muzykuvannia zakhidno-ukrainskoho rehionu: avtoref. dys. ... kand. myst.: 17.00.03. Lviv, 2010. 31 s. [In Ukrainian]
17. Zelenchuk I., Zelenchuk Ya. Zhyttia i tvorchist vydatnoho muzykanta Hutsulshchyny Vasylia Hrymaliuka (Mogura). 2015. URL: <http://ndiu.org.ua/book/akt-ukr-na-vikon-rozpor.pdf> (data zvernennia 25.08.2021). [In Ukrainian]
18. Ivanitskii A. Skripach iz Bessarabii. Voprosy instrumentovedeniia. Sankt-Peterburg: RIII, 1997. S. 117–119. [In Russian]

19. Instrumentalna muzyka / uporiad. A. Humeniuk. Kyiv: Naukova dumka, 1972. 488 s. [In Ukrainian]
20. Kvitka K. K izucheniiu ukrainskoi narodnoi instrumentalnoi muzyki. Kvitka K. Izbrannyye trudy: v 2 t / sost. i kom. V.L. Hoshovskoho. Moskva: Sovetskii kompozitor, 1973. T. 2. S. 262–276. [In Russian]
21. Kvitka K. O kritike zapisei proizvedenii narodnogo muzykalnogo tvorchestva. Kvitka K. Izbrannyye trudy: v 2 t / sost. i kom. V.L. Hoshovskoho. Moskva: Sovetskii kompozitor, 1973. T. 2. S. 30–39. [In Russian]
22. Kvitka K. Profesionalni spivtsi y muzykanty na Ukraini: prohrama dlia doslidu yikh diialnosti y pobutu. Kyiv: Ukrainska akademiia nauk, 1924. 114 s. [In Ukrainian]
23. Klymenko I. Dyskohrafiia ukrainskoi etnomuzyky (avtentychnye vykonannia 1908–2010): iliustrovanyi khronolohichniy reiestr z anotatsiiamy i pokazhchykamy. Kyiv: NMAU im. P. Chaikovskoho, 2010. 360 s. [In Ukrainian]
24. Kotiuk B. Muzykanty vesilnykh kapel kosmatskoi tradytsii. Druha konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) zemel. Polovi doslidzhennia. Lviv: LDK, 1991. S. 28–39. [In Ukrainian]
25. Kuzminskyi I. Universaly muzychnykh bratstv ta tsekhiv Hetmanshchyny. Kulturni ta mystetski studii XXI stolittia: naukovo-praktychne partnerstvo: materialy mizhnarodnogo sympoziumu 6 chervnia 2019 r. Kyiv: NAKKKiM, 2019. S. 198–199. [In Ukrainian]
26. Lysenko M. Narodni muzychni instrumenty na Ukraini. Kyiv: Mystetstvo, 1955. 63 s. [In Ukrainian]
27. Lysenko M. Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostei ukrainskykh dum i pisen, vykonuvanykh kobzarem Veresaiem. Kyiv: Mystetstvo, 1955. 88 s. [In Ukrainian]
28. Lobanov M. Iz pisem K. V. Kvitki k uchenym Petrograda-Leningrada (po neopublikovannym materialam 1920-kh godov). Etnomuzyka. Lviv, 2008. Chyslo 4: Zbirka statei ta materialiv na chest 100-i richnytsi zbirnyka «Halytsko-ruskykh narodnykh melodii» Osypa Rozdolskoho ta Stanislava Liudkevycha / uporiad. I. Dovhaliuk. Elektronna biblioteka. [In Russian]
29. Lukaniuk B. Dyferentsialnyi pryntsyp taktuvannia. Aktualni pytannia metodyky fiksatsii ta transkryptsii tvoriv narodnoi muzyky: zb. nauk. pr. Kyiv: Vydannia KDOLK im. P.I. Chaikovskoho, 1989. S. 59–86. [In Ukrainian]
30. Lukaniuk B. Pam'iatka studenta-praktykanta. Rivne: RDHU, 2001. 24 s. [In Ukrainian]
31. Lysenko M. Puti formirovaniia i razvityiia instrumentalnykh ansamblei i orkestruv narodnykh instrumentov na Ukraine: dis. ... kand. isk.: v 2 ch. Leningrad: LGITMiK, 1975. Ch. 1: 201 l. Ch. 2: 98 l., not. [In Russian]

32. Matsievskaja V. Iсполnitelskoe iskusstvo gutsul'skikh skripachei: dis. ... kand. isk.: 17.00.02. Sankt-Peterburg: RIII, 2003. 252 s. [In Russian]
33. Matsiievskii I. Issledovatel'skie problemy transkriptsii instrumentalnoi narodnoi muzyki. Traditsionnoe i sovremennoe narodnoe muzykalnoe iskusstvo: sbornik trudov. Moskva: GMPI im. Gnesinykh, 1976. Vyp. XXX. S. 5–56. [In Russian]
34. Matsiievskii I. Narodnaia instrumentalnaia muzyka kak fenomen kultury. Almaty: Daik-Press, 2007. 520 s. [In Russian]
35. Matsiievskii I. Troista muzyka: k voprosu traditsionnykh instrumentalnykh ansamblei. Artes populares, 14. Budapest: Szerkesztette Voigt, 1985. C. 95–120. [In Russian]
36. Matsiievskiy I. Muzychni instrumenty hutsuliv. Vinnytsia: Nova Knyha, 2012. 464 s. [In Ukrainian]
37. Matsiievskiy I. Pytannia dokumentatsii narodnoi instrumentalnoi muzyky. Aktualni pytannia metodyky fiksatsii ta transkriptsii tvoriv narodnoi muzyky: zb. nauk. pr. Kyiv: KDK im. P.I. Chaikovskoho, 1989. S. 5–24. [In Ukrainian]
38. Pavliv Ya. Hermenevtyka hutsul'skoho individualnoho skrypkovoho vykonavstva kosmatsko-brusturskoi tradytsii (na prykladi tvorchoi diialnosti Ivana Sokoliuka). Problemy etnomuzykologhii. 2019. № 14. S. 153–169. [In Ukrainian]
39. Pavliv Ya. Hutsul'skyi skrypal Ivan Sokóliuk — reprezentant tradytsiinoi muzyky sela Brustury (tvorchyi portret narodnoho muzykanta). Desiata konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel (Lviv, 21–23 kvitnia 2017 roku). Lviv: LNMA im. M. Lysenka, 2017. S. 269–280. [In Ukrainian]
40. Pavliv Ya. Porivnialnyi analiz «Hutsulky» u vykonavskykh interpretatsiiakh dvokh skrypaliv kosmatsko-brusturskoi tradytsii. Etnomuzyka. Lviv: HALYCH-PRES, 2018. Chyso 14: Zbirka statei ta materialiv z nahody 25-richchia PNDLME LNMA im. M. V. Lysenka / uporiad. Yu. Rybak. S. 142–177. [In Ukrainian]
41. Pasichniak L. Tradytsiine ansambleve narodno-instrumentalne mystetstvo Prykarpattia v konteksti suchasnoi kultury. Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky. Kharkiv, 2017. Vyp. 46. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21IID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Pvmp_2017_46_28 (data zvernennia 26.08.2021). [In Ukrainian]
42. Pasichniak L. Tradytsii ansamblu troistykh muzyk v muzychnii kulturi Prykarpattia. Aktualni problemy narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini: istoriia i suchasnist: zb. nauk. prats. Rivne: Volyn. oberehy, 2017. S. 57–66. [In Ukrainian]

43. Pasichniak L. Troista muzyka v narodno-instrumentalnomu mystetstvi Ukrainy KhKh stolittia. Visnyk Prykarpatskoho universytetu: Mystetstvoznavstvo. Ivano-Frankivsk: Plai, 2002. Vyp. IV. S. 133–144. [In Ukrainian]
44. Suprun-Iaremko N. «Kapelmeister» Ivan Yakub'iak — skrypal-lider Verkhnoho Nadpruttia. Etnomuzyka. Lviv: Halytska Vydavnycha Spilka, 2016. Chyslo 12 (2015): zbirka statei ta materialiv pam'iaty Oleksy Oshurkevycha / uporiad. V. Yarmola. S. 93–100. [In Ukrainian]
45. Suprun-Iaremko N. Tvorchyi portret hutsul'skoho multyinstrumentalysta Vasylia Ivasyshyna («Temnoho»). Suprun-Iaremko N. Muzykoznavchi pratsi. Rivne: Vydavets O. Zen, 2010. S. 479–484. [In Ukrainian]
46. Ukrainka Lesia. Zibrannia tvoriv: u 12 t. Kyiv: Naukova dumka, 1976. T. 7: Prozovi tvory, perekladna proza. 336 s. [In Ukrainian]
47. Fedun I. Boikivskiy skrypal Kuzma Vorobets u konteksti etnichnoho seredovyscha: diplomna robota. Lviv, 1996. 67 s. [In Ukrainian]
48. Fedun I. Vzaïmozv'iazky mizh vykonavtsiamy ta slukhachamy u tradytsiinii instrumentalnii muzytsi (na prykladi troistykh muzyk Zakhidnoho Polissia). Etnokulturna spadshchyna Polissia / red.-uporiad. V. Kovalchuk. Rivne: Perspektyva, 2006. Vyp. VII. S. 228–235. [In Ukrainian]
49. Fedun I. Do poniattia instrumentalnoho ansambliu v tradytsiinii muzytsi. Muzychna ukrainistyka. Suchasnyi vymir. Kyiv: IMFE im. M. Ryl'skoho, 2013. Vyp. 8: Na poshanu vydatnoho etnomuzykoloha, chlena–korespondenta ANU, doktora mystetstvoznavstva, profesora Sofii Yosypivny Hrytsy. С. 109–116. [In Ukrainian]
50. Fedun I. Kompozytsiini osoblyvosti zakhidnoukrainskoi tradytsiinii instrumentalnoi ansamblevoi muzyky. Problemy etnomuzykolohii: zb. naukovykh prats / red.-uporiad. M. Skazhenyk, O. Shevchuk. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaikovskoho, 2020. Vyp. 15. S. 42–53 (DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2020.15.219359>). [In Ukrainian]
51. Fedun I. Narodnoinstrumentalna ansambleva kultura ukrainskykh Karpat i Zakhidnoho Polissia yak vyïav tradytsiinoho profesionalizmu (XX — pershi desiatylittia XXI st.): dys. ... kand. myst.: 17.00.03. Lviv: LNMA im. M. Lysenka, 2020. 298 s., tabl., not. [In Ukrainian]
52. Fedun I. Tradytsiina instrumentalna kapela K. Vorobtsia na Boikivshchyni. Tradytsiina narodna muzychna kultura Boikivshchyny / uporiad. V. Koval, P. Zborovskiy. Lviv: TzOV «Kamula», 2003. S. 74–86. [In Ukrainian]
53. Khai M. Embrionalni formy antyfonno-polifonichnoho myslennia v suchasnomu koliadnytskomu obriadi boikiv. Tradytsiina muzyka Karpat: khrystyianski zvychai ta obriady (2000-richchiu Rizdva Khrystovoho prysv'iachuietsia): materialy / uporiad. V. Koval, B. Iu. Yanivskiy. Ivano-Frankivsk; Lviv: VDMI im. M. Lysenka, 2000. S. 20–42. [In Ukrainian]

54. Khai M. Muzyka Boikivshchyny. Kyiv: Rodovid, 2002. 303 s. [In Ukrainian]
55. Khai M. Muzychno-instrumentalna kultura ukraintsiv (folklorna tradytsiia). Kyiv–Drohobych: Kolo, 2007. 544 s. [In Ukrainian]
56. Khai M. Muzychno-instrumentalna kultura ukraintsiv (folklorna tradytsiia). Monohrafiia: 2-he vydannia, vypravlene i dopovnene. Kyiv–Drohobych: Kolo, 2011. 560 s. [In Ukrainian]
57. Khai M. Tradytsiinyi muzychnyi instrumentarii Polissia (do pytannia prymytyvu v muzytsi). Rodovid. 1997. Ch. 16. S. 104–113. [In Ukrainian]
58. Khai M. Ukrainska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii. Kyiv–Drohobych: Kolo, 2011. 472 s. [In Ukrainian]
59. Khotkevych H. Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu: druha redaktsiia. Kharkiv: Vydavets Savchuk O. O., 2013. 512 s. [In Ukrainian]
60. Shostak V. Narodni muzychni instrumenty Zakarpattia. Uzhhorod: Zakarpatskyi oblpolihrafvydav, 1986. 32 s. [In Ukrainian]
61. Shostak V. Tysiacholnitne derevo. Narodni muzychni instrumenty Zakarpattia: muzychni tradytsii i suchasnist. Uzhhorod: Karpaty, 2016. 208 s. [In Ukrainian]
62. Shramko I. Ukrainski narodni muzychni instrumenty v Muzei narodnoi arkhitektury ta pobutu URSS. Kyiv: Muzei narodnoi arkhitektury ta pobutu Ukrainy, 197?. 54 s. [In Ukrainian]
63. Shtunder Z. Spohady z moho zhyttia. Zhovkva: Misioner, 2012. 48 s. [In Ukrainian]
64. Yaremko B. Boikivska sopilkova muzyka. Lviv: Spolom, 1998. 128 s. [In Ukrainian]
65. Yaremko B. Etnoinstrumentoznavstvo: navchalnyi posibnyk. Rivne: RDHU, 2003. 188 s. [In Ukrainian]
66. Yaremko B. Muzychni instrumenty tradytsiinykh narodnykh ansambliv Boikivshchyny. Folklorystychni vizii (uchni — vchytelevi I. V. Matsiievskomu z nahody 60-richchia): zbirnyk statei i materialiv. Ternopil: Aston, 2001. S. 5–16. [In Ukrainian]
67. Yaremko B. Skrypka Kyrylo Lyndiuk (“Vityshyn”) — lider kosmatsko-shepitskoi tradytsii. Etmomuzyka. Lviv, 2008. Chyslo 5 / uporiad. I. Dovhaliuk, Yu. Rybak. S. 91–99. [In Ukrainian]
68. Yaremko B. Sopilkova muzyka hutsuliv. Lviv: SPOLOM, 2014. 179 s. [In Ukrainian]
69. Yaremko B. Tvorchyi portret skrypalia Vasylia Pozhodzhuka. Studii mystetstvoznachchi. Kyiv: IMFE, 2005. № 8 (12). S. 93–102. [In Ukrainian]

70. Yaremko B. Utoropski sopilkovi improvizatsii. Rivne: Lista, 1997. 107 s. [In Ukrainian]
71. Yarmola V. Skrypkova tradytsiia Rivnensko-Volynskoho Polissia. Lviv: Spolom, 2014. 234 s. [In Ukrainian]
72. Yarmola V. Tradytsii ansamblevoho vykonavstva v muzychnii kulturi Rivnensko-Volynskoho Polissia. Visnyk Lvivskoho universytetu: Seriiia mystetstvoznavstvo. Lviv, 2011. Vyp. 10. S. 180–193. [In Ukrainian]
73. Harasymczuk R. W. Tańcie huculskie. Lwów: Ruch, 1939. 156 s. [In Polish]
74. Kondracki M. Muzyka Huculszczyzny. Muzyka Polska. 1935. № 7. S. 186–202. [In Polish]
75. Mierczyński St. Muzyka Huculszczyzny. Kraków: PWM, 1965. 200 s. [In Polish]
76. Nettl B. Theory and Method in Ethnomusicology. New York: The Free Press of Glencoe, 1964. 306 p. [In English]



Лідія Федоронько (Дрогобич, Україна), етномузикологиня, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Lidija Fedoronko (Drohobych, Ukraine), ethnomusicologist, candidate of art history, associated professor of musicology and piano of the Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

ВИКОНАВСЬКА РЕКОНСТРУКЦІЯ ОБРЯДІВ ЯК ОДИН ІЗ МЕТОДІВ ТРАНСМІСІЇ НАРОДНОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Анотація

У статті висвітлено особливості реконструкції обряду обжинок як одного з механізмів трансмісії фольклору. Проаналізовано всі наявні публікації та архівні матеріали, в яких зафіксовано локальний варіант обжинок с. Нагуєвичі Дрогобицького району. На цій основі продемонстровано можливість відтворення обряду у науково-виконавській інтерпретації, що дає можливість мінімізувати стильові втрати через вторинну форму виконання.

Ключові слова: музичний фольклор, трансмісія фольклору, реконструкція обряду, пісенні наспіви, народновиконавська манера.

Performance reconstruction of rites as one of the transmission methods of folk music tradition

Abstract

The tradition remains relevant as a law of continuity, without which there can be no development of culture. In a globalized world, there is a threat of folklore disappearance in its local styles and variants. Therefore, it is necessary to find ways of the restoration and preservation of folk culture, in particular rites that occupy an important place in the genre system of Ukrainian folklore.

Ritual folklore is closely connected with the environment of existence, with the way of life of the community, the level of its economic and production status. With the change of these factors, the ritual sphere is changing or fading. One of the factors preventing the

complete disappearance of local variants is the reconstruction of ceremonies, the most important components of which, besides composition, can be called verbal-musical element.

Based on existed publications and archival materials, a reconstruction of the “obzhynki” rite of village Naguevichi, Drohobych district (ethnographic district — Boyko Pidhirya) was done. The basic methodical techniques, which allow to preserve the local style as much as possible, are derived and described. This is primarily due to the vocal and instrumental manner of execution, and the use of ethnographic elements. Reproduction of the rite lives in the form of reconstruction, using fixed forms of conservation, makes it possible to actualize interesting patterns of local folklore in the new conditions.

Key words: musical folklore, transmission of folklore, reconstruction of the rite, song melodies, folk-style manner.

Постановка проблеми

Сьогодні, в епоху глобалізації, яка стрімко набирає обертів в Україні, особливо гостро постає питання збереження традиції та її місця в нашій культурі. В умовах дискусії про консервативну і модерну складову в структурі культури залишається актуальним розуміння традиції як передачі досвіду, звичаїв, культурних надбань із покоління в покоління, як закон спадкоємності, без якої не може бути розвитку культури. Можна згодитися зі словами Едварда Шилза, що традиція, якщо її визнано, не менш жива й важлива для тих, хто визнає її, ніж будь-яка інша частина їхньої діяльності та поглядів. Традиція — це минуле в теперішньому, але вона не меншою мірою частина теперішності, ніж будь-яка найсвіжіша новація [Цит. за 8, 5].

Про виховний потенціал фольклору як важливої складової національної культури, про його роль національного ідентифікатора говориться постійно і незмінно, однак, як ніколи в попередні часи, суспільство близько підійшло до тієї межі, за якою знаходиться прірва занепаду тисячолітніх надбань народної нематеріальної культури. У випадку музичного фольклору, то, звичайно, збережено багато записів, народна музика фіксується, і особливо сьогодні, коли постала виразна загроза зникнення локальних стилів, або, у кращому випадку, їхня уніфікація. Однак сама фіксація того, що ще залишилося, не вирішує проблеми, тому що фольклор повинен жити самодостатнім життям, мало того, він повинен мати динаміку, тобто активно реагувати на сучасність, бути співзвучним із сучасною свідомістю членів соціуму, зберігати свій національний профіль, іншими словами, виконувати споконвічно відведену йому функцію. Особливо гостро постає проблема збереження обрядового фольклору, який тісно пов'язаний

зі способом життя середовища, і зі зміною цього способу він втрачає свою актуальність та розуміння змісту і символіки. Як знайти сенси актуалізації таких явищ, наблизити їх до сучасника, особливо до молодого покоління? У зв'язку з цим проблема утривалення його в часі і просторі, зокрема, тих цінних зразків, які репрезентують локальні стилі, надалі продовжує існувати.

Аналіз основних досліджень та публікацій

Проблематикою трансмісії фольклору пронизані статті та монографії нашої відомої вченої Софії Грици. Основними її працями, які висвітлюють питання актуалізації та динаміки фольклору в сучасному соціумі можна назвати ті дослідження, в яких авторка основний акцент робить на соціологічному аспекті народної творчості, що дає можливість окреслити траєкторію руху цієї частини культури від її становища в „класичному” статусі через сучасність до майбутнього. Зокрема, це статті „Відродження народнопісенних джерел” [1, 198–205], „Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості” [1, 205–217], „Народний професіоналізм” [2, 137–168], „Во ім'я збереження фольклору” [2, 174–178] та інші.

Питання актуалізації пісенно-інструментального фольклору в його вторинному варіанті порушує у своїх працях М. Хай. У монографії „Музично-інструментальна культура українців (*фолкльорна традиція*)” автор формує поняття новітньої *науково-виконавсько-реконструктивної форми фольклоризму* як перспективної і такої, що найбільш адекватно передає звукоідеал і сутність традиційної музики в сучасних умовах [9, 17]. Проблеми переймання, реставрації та науково-виконавської реконструкції розглядаються Михайлом Хаєм у праці „Микола Будник і кобзарство” [10].

Окреслені вітчизняними етномузикологами питання потребують поглиблення їхнього розгляду та практичної конкретизації на локальному фольклорному матеріалі. Це і визначає **мету дослідження**, яка полягає у спробі формування варіанту проведення *реконструкції* як одного з механізмів збереження народномузичної традиції на прикладі обряду бойківських обжинків.

Виклад основного матеріалу

В сучасних умовах життя суспільства кардинально змінилася структура середовища, в якому творилася народна культура. Відомо, що

основна диференціація типів середовища як осередку народної культури, пролягає між сільським та міським, урбанізованим, видом. Сьогодні межа між цими двома типами розмивається, змінюється їхня традиційна структура, і особливо ці зміни стосуються першого типу. Відтак трансформуються зв'язки між сільською та міською культурою і їхня взаємодія [2, 52–75]. Внаслідок активізації міграційних процесів, внутрішніх і зовнішніх, відбувається зміна структури як всієї карти сільських громад, так і внутрішньої соціальної структури самих громад. У минулому традиційні, закриті або відносно закриті, середовища більшою мірою робили акцент на локальний фольклор, зберігаючи власний стиль і власний репертуар, натомість сьогодні відбувається трансформація цієї системи. Носії автентичного фольклору відходять, у більшості випадків не передаючи свій досвід і надбання наступним поколінням, так як це здійснювалося завжди. Утворюється пустка, вакуум, який повинен заповнитись. До цих природних причин додається активне засилля масовою популярною музикою, часто не найкращого ґатунку, яка ще більше віддаляє людей, здебільшого молодого віку, від власної традиційної культури.

В умовах радикальних змін структури сільського середовища, яке завжди було основним носієм традиції, видається важливим виявити, які механізми здатні зберегти традиційну музику і передати її наступним поколінням. Нагадаємо, що фольклорна трансмісія може здійснюватися горизонтально (в одній часовій площині) або вертикально (в різночасових площинах). Хоча є різні механізми трансмісії, остання й сама вважається тим механізмом, за допомогою якого етнічна група „передає себе у спадок” нащадкам [6, 249]. У більш широкому значенні це, на думку С. Грици, форма переказу інформації (усної традиції) — від людини до людини, від одного соціуму до іншого усним шляхом, шляхом друку, аудіо-, відеозаписів і знову її повернення до людини [1, 3].

Реконструкцію можна вважати одним зі способів фольклорної трансмісії як відтворення, відновлення чого-небудь за рештками, опісами, які збереглися. Звичайно, реконструкція обряду не може повністю відповідати йому так, як це відбувалося в природньому середовищі, однак можливе його максимальне наближення до останнього. М. Хай називає цей спосіб відтворення фольклору науково-виконавським фольклоризмом, основними методичними і творчими засадами якого є співати і грати так, як в оригіналі, з метою вивчення, популяризації та власної сублімації, духовного очищення-катарсису [9, 17].

У цьому визначенні поєднані такі характеристики, як вивчення і популяризація, наявні у навчально-просвітницькій діяльності, і сублімація та катарсис, притаманні автентичному фольклорові¹. Тим самим автор декларує вихід автентичного фольклору за межі традиційного, класичного розуміння способу існування, внаслідок чого межа між термінами автентичний фольклор і фольклоризм розмивається. С. Грица пояснює це новими умовами побутування фольклору і зв'язком фольклору з літературою, який сьогодні став тісніший порівняно з минулими періодами. Вона зазначає, що інсценізації обрядів, звичаїв у репертуарі народних чи професіональних колективів дуже часто здійснюються вже не за автентичними зразками, яких у побуті іноді й немає, а за літературними описами. Якщо така „реставрація” вдала, то вона може послужити поштовхом до подальшого розвитку традиційного обряду, так само як і популяризації певної призабутої пісні [2, 37].

Реконструкція обрядів календарного та родинного циклів, а кожен обряд є синкретичним за своєю природою дійством, здійснюється за участю співу, інструментальної гри і сукупності всіх інших структурних елементів цілого. Важливою проблемою у цій формі трансмісії в сучасних умовах виявляється якість відтворення обряду, особливо це стосується тих дійств, які відділені від сучасності значним часовим періодом, наслідком чого є відсутність живих свідків, які знають його проведення у природному контексті. До таких обрядів відносяться обжинки, проведення яких вже у другій половині ХХ ст. до певної міри було реконструкцією. Під час наших експедицій у деяких селах Дрогобиччини ми записали свідчення окремих старожилів, за якими у 50-х роках у колгоспах, у межах „творення нової обрядовості” проводились обжинки на закінчення збору врожаю. Ми не ставили собі за мету записати детальний перебіг такої композиції, але жінки відтворили наспіви, які виконувались на таких заходах, і ці наспіви за вербальним і музичним текстом були традиційні, з обжинкового обряду. В цьому випадку можемо говорити про трансмісію, яка не є реконструкцією в прямому розумінні, адже сам обряд не ніс того змісту, що традиційні обжинки, хоча деякі елементи могли збігатися.

У теперішніх умовах локального середовища обряд обжинок відсутній у пам'яті навіть старожилів, за винятком переказів про нього від

¹ Іншим видом фольклоризму вчений вважає композиторську роботу з автентичними зразками [9, 17].

попередніх поколінь, а відтак відтворення обряду можливе за матеріалами, які існують у краєзнавчій та науковій літературі.

У 2018 році нами (за ідеєю і під керівництвом М. Хая) були реконструйовані обжинки на Франко-Фесті у Наг'євичих². Назва цього заходу — „Бойківські обжинки” — свідчить радше про узагальнений характер цього дійства, яке містило елементи з різних середовищ Бойківщини. Основним завданням було відтворення в загальних рисах обжинкової композиції і виконавської манери співу та інструментальної гри. В цілому, відтворення обряду дає уявлення про це старовинне, наповнене символами і ритуалами, дуже важливе у традиційній календарній системі святкувань, дійство.

На наступному етапі нами було поставлено за мету здійснити реконструкцію обжинок, основу для якої становить фольклор саме з села Наг'євичі. Для її реалізації потрібно було проаналізувати всі наявні матеріали і публікації. Аналіз даних, які стосуються обряду саме з цього локусу, можна почати з публікації, авторкою якої є уродженка села. Так, опис локальної традиції подає Ганна Гром у краєзнавчій розвідці про с. Наг'євичі, в розділі про звичаї, традиції та обряди [3, 155–156], яка існує у двох виданнях (друге — у розширеній, чи доповненій, версії), часова відстань між якими 10 років [4]. На жаль, у праці не подано інформації, від кого авторка записувала обряд і тексти, однак порівняння обох публікацій дає уявлення про характер і тенденцію змін у текстах, в цілому автентичних, із незначними, вже авторськими, змінами. Тексти „ведучого” — хлопця, а також господаря і господині, дають підстави думати, що в такій версії обряд використовувався у „новій”, радянській на той час, обрядовості для шкільних або клубних постановок, що все-таки не заперечує його народної основи. Цікавою є динаміка цих змін, яка прослідковується від першого видання до наступного — зокрема, відбулася заміна — традиційний *ватаг* на більш сучасну лексему *хлопець*. Трансформація торкнулася також інших окремих слів, наприклад, *господарики* в пізнішій версії було замінено на *господарі*, внаслідок чого порушився віршовий ритм, який у першому виданні більше наближений до народного:

² Виконавцями на музичних інструментах виступили: М. Хай — скрипка, Любомир Кушлик — цимбали, Галина Маркович — бубен, Лідія Федоронько — бас; співали: студентський гурт автентичного співу „Ладканка” у складі студентів Інституту музичного мистецтва ДДПУ імені Івана Франка під керівництвом Лідії Федоронько.

*Наш господарик красний
Виростив урожай ясний.*

Або:

*Дякуємо вам, господарики ясні,
За музиченьки красні. [3, 58]*

У композицію обряду вплетено автентичні ладканкові тексти, на жаль, без музики³. Хоча при цьому допущені мікрозміни у деяких словах і не дотримані фонетичні норми локальної говірки, як, наприклад: *дожили ми зарана*, у локальному варіанті має бути: *дожьили(дожели)-смо зарана*. Незважаючи на зазначені деталі, в цілому цей опис дає уявлення про локальний варіант обжинок і може слугувати для використання його у реконструкції обряду.

Також про музично-обрядовий нагу́євицький фольклор існує кілька публікацій наукового рівня, з яких достатньо повний у жанровому плані є збірник, упорядкований В. Соколом [7]. У ньому вміщені сім обжинкових ладканок з окремими коментарями про композицію обряду, записаних у 1983 році від жінок, які народилися на початку ХХ ст., а отже, самі були учасницями обжинок [7, 61–67, 363–364]. Зокрема, тут зафіксовано, коли відзначаються обжинки і в який момент обряду яка ладканка виконується. Реально всі зразки цього жанру, записані в Нагу́євичих, демонструють різні варіанти одного наспіву, які мають один звукоряд у межах кварта, одну структуру 7_3 , але відрізняються початковими та серединними інтонаційними зворотами і манерою виконання — або рубатною, або більш простою, тобто зі змінами імпровізаційного характеру. Порівняння цього наспіву з пастушими та весільними ладканками збірника засвідчує їхню єдність і дає підстави стверджувати, що в Нагу́євичих існував один емблемний наспів, який використовувався в різних обрядах — крім обжинкового, у весільному, пастушому тощо. Це типово для мелодій обрядового призначення по цілій Бойківщині, в основі яких лежить певна мелодична матриця, котра в кожному локальному середовищі розспівується з відмінами на мікро-рівні і, таким чином, становить стильову особливість кожного локусу.

Вербальні тексти до ладканок містять повторення смислових блоків, які отримують значення „рефрену” у обряді. Наприклад, текст

³ Статус опублікованої праці як краєзнавчої розвідки не зобов'язує друкувати ноти.

*Дожели-смо зарана, (2)
Заріжте нам барана.
Барана рогатого (2),
Ми в пана багатого.*

зустрічається майже в кожному варіанті. Є й інші повтори, але вже зумовлені записом під час різних сеансів від різних виконавиць, в яких зафіксовані важливіші дії в обряді: похід по калину — важливого атрибуту обжинкового вінка („*Ідїть, дівки, по калину*”), дії господині („*Наше господині пишна(2) / За воротенька вийшла*”), господаря („*Що наш господар діє (2) / В стодолі просо віє*”) тощо.

На відміну від більшості варіантів збірника В. Сокола, останній наспів у розділі обжинкових також був записаний раніше, під час експедиції в 1958 р., здійсненої працівниками Львівської консерваторії З. Штундер і Я. Шустом. Аудіозаписи цієї фольклорної експедиції та транскрипції З. Штундер зберігаються у архіві консерваторії⁴, а перебіг самої експедиції описаний Л. Добрянською у статті „Експедиція Львівської консерваторії в село Івана Франка” [5]. Аудіозаписи цінні насамперед можливістю почути автентичну манеру виконання обжинкових наспівів та додатковими текстами, яких немає у вищезазначених публікаціях. Адже загальновідомо, що манера виконання — це саме той рівень у народному музичних творах, який не піддається фіксації, але він становить невід’ємну частину локального стилю і разом з іншими елементами творить той неповторний профіль, який відрізняє його серед інших народномузичних діалектів. Тому для відтворення зразків, із метою максимального наближення до оригіналу, так важливо знати їхнє звучання. Вже було зауважено, що мелодії ладканкового типу — своєрідні лейтмотиви, знаки, які супроводжували обряди весілля, обжинок, першого вигону худоби, зелених свят тощо. В цьому переліку обрядів тільки весільний здебільшого ще зберігається у колективній пам’яті. Тому, за повної відсутності аудіозразків обжинкових мелодій, можна опертись на звучання весільних ладканок, які ще наявні хоча б у пасивній пам’яті жінок, позаяк манера виконання цих двох жанрів дуже близька. На щастя, у випадку Наг’євич маємо можливість слухати і наслідувати наспіви саме обжинкового жанру.

⁴ Тепер — Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка.

Крім ладканок, у матеріалах експедиції є ще два зразки неладканкового, позаобрядового типу, однак вони виконують певну функцію в обжинках. Це пісні „Ой у полі нивка” та „Ішли жінці в поле жати”, які співаються, коли жінки йдуть у поле. Отже, маємо цікаві свідчення 60-річної давності про проникнення в обряд пісень інших жанрів, у цьому випадку за текстом визначаємо їх як лірична (стрілецька) в першому випадку та баладна в другому, за мелодією це зразки лірико-побутового жанру. Впродовж ХХ ст. ці жанри спочатку активно співіснували з обрядовими, а потім поступово почали їх заміщувати, про що свідчать результати опитування виконавців сьогодні. Нам неодноразово доводилось фіксувати саме ці пісні, які ідентифікуються як обжинкові і свідчать про зміни в репертуарі обжинкового обряду.

Отже, беручи до уваги найважливіші джерела обжинкового фольклору села Наг'євичі, можемо визначити подальшу послідовність етапів реконструкції співної частини обряду. З усіх мелодичних варіантів варто вибрати ті, які найбільше відрізняються між собою для того, щоб презентувати цю низку якомога різноманітніше. Звичайно, це буде відмінність подібностей, бо в основі всіх є один інваріант, але такою є особливість варіантної природи ладканкового типу в односередовищному горизонтальному зрізі⁵. З усіх вербальних текстів потрібно змонтувати послідовність тих, які не повторюються, хоча текст „*Дожьили-смо зарана...*” можна використати, як вже згадувалося, в якості рефрена. Маючи до того ж коментарі про послідовність обряду обжинок, можна відтворити все з достовірністю максимального наближення до оригіналу, проте, на нашу думку, найважливішою у концепті реконструкції є манера пісенного та інструментального виконання і достатня точність мелодичного та мовного змісту.

Щодо реконструкції інших обрядів українського фольклору, зокрема, колядково-щедрівкового, гаївкового чи весільного, з огляду на їхню часткову збереженість у сучасному локальному середовищі, то вона має більші можливості у використанні тих елементів, які ще існують якщо не в активному, то хоча б у пасивному стані, чим можна керуватись при виборі для відтворення того чи іншого обряду.

У всіх випадках важливо зазначити, що відновлення народних обрядів у вторинних формах потребує особливого відношення і знання системи зсередини, тому реконструкція повинна здійснюватися дуже

⁵ Наспівни, зафіксовані у 1958 р., тільки підтверджують правило.

обережно. Ми підтримуємо твердження С. Грици про те, що застосування фіксованих, сценічних форм фольклору порушує його генетичні, автентичні основи [2, 147]. Надмірне чи невластиве використання таких елементів може призвести до небажаних наслідків у сфері автентичної народної творчості. Водночас, тонке, зі знанням локальних особливостей манери виконання та з використанням спонтанних форм, відтворення народних обрядів допоможе зберегти, продовжити і розвинути те, що є найціннішим у нашій культурі.

Висновки

У процесі трансмісії народномузичних обрядових традицій реконструкція виконує одну з вагомих функцій — вона має здатність сприяти відновленню елементів локальної культури, не тільки музичних, але й ментальних, етнографічних тощо, і таким чином підживлювати та доповнювати національну культуру як в цілому, так і в її місцевих різновидах. Механізм і послідовність реконструкції обряду обжинок у локальному, нагуєвицькому, варіанті бойківського Підгір'я, запропоновані у цій статті, можуть слугувати зразком для застосування у ширшому контексті. Для того, щоб реконструкція була успішною, необхідно враховувати всі особливості народномузичної системи і фольклору в цілому, тому до її реалізації повинні залучатися фахівці, і в першу чергу етномузикологи.

Список використаних джерел:

1. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції. Етномузикологічні розвідки / Софія Грица. Київ-Тернопіль, 2002. 236 с.
2. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті / Софія Грица. Тернопіль, 2000. 228 с.
3. Гром Г. Нагуєвичі — батьківщина Івана Франка / Гром Г. П. Дрогобич, 1992. 68 с.
4. Гром Г. П. Нагуєвичі / Ганна Гром. Дрогобич, 2002.
5. Добрянська Л. Експедиція Львівської консерваторії в село Івана Франка / Ліна Добрянська. *Етномузіка / Упор. Б. Луканюк*. Львів, 2007 Число 2: Збірка статей та матеріалів на честь Івана Франка С. 123–147.
6. Івановська О. Український фольклор: семантика і прагматика традиційних смислів / Олена Івановська. Київ, 2012. 336 с.

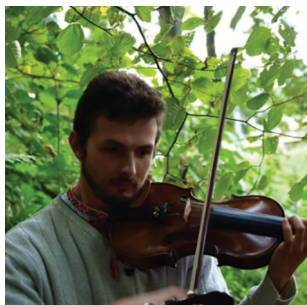
7. Народні пісні з батьківщини Івана Франка. Зібрав та упорядкував В. Сокіл. Львів, 2003. 407 с.
8. Сміт Ентоні Д. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка. Наукове видання. Київ, 2010. 312 с.
9. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (*фолкльорна традиція*) / Михайло Хай. Київ-Дрогобич, 2007. 537 с.
10. Хай М. Микола Будник і кобзарство. 2-ге, оновлене та доповнене видання / Михайло Хай. Львів, 2020. 380 с.

References:

1. Hrytsa, S. (2002). Transmisija folklornoji tradyciji: etnomuzykologichni rozvidky [Transmission of folklore tradition: secret services of ethnic musikology [NAS of Ukraine, IAFE the name of M. T. Rylskyij]. / of Sophia Hrytsa. Kyjiv. Ternopil. 236 p. [in Ukrainian]
2. Hrytsa, S. (2000). Folklor u prostori i chasi [Folklore in space and time: the chosen articles [ed. S. Smoliak] / of Sophia Hrytsa. Ternopil. 228 p. [in Ukrainian]
3. Hrom, H. (1992). Nahujevychi — Bat'kivshchyna Ivana Franka Nahujevychi — motherland of Ivan Franko / of Hanna Hrom. Drohobych. 68 p. [in Ukrainian]
4. Hrom, H. (2002). Nahujevychi [Nahujevychi / of Hanna Hrom. Drohobych. [in Ukrainian]
5. Dobrianska, L.(2007). Expedycja Lvivskoji konservatoriji v selo Ivana Franka [Expedition of the Lviv conservatory in the village of Ivan Franko / Lina Dobrianska. *Ethnomusic*. Ed. Bohdan Lukaniuk. Lviv, Number 2 P. 123–147. [in Ukrainian]
6. Ivanovska, O. (2012). Ukrains'kyj fol'klor: semantyka i prahmatyka tradytsijnykh smysliv [Ukrainian Folklore: Semantics and Pragmatics of Traditional Meanings. Textbook. Kyiv. 336 p. [in Ukrainian]
7. Narodni pisni z but'kivshchyny Ivana Franka (2003) [Folk songs from the motherland of Ivan Franko / Col., ed. Vasyl Sokil. Lviv. 407 p. [in Ukrainian]
8. Entoni D. Smith. (2008). Kulturni osnovy natsij. Ijerurkhija, zapoviti i respublika [The cultural Foundations of Nations: Hierarchy, Covenant, and Republik / Translated by Petro Tymoshchuk. K., 2010. 312 p. [in Ukrainian]
9. Khaj, M. (2007). Muzychno-instrumentalna kultura ukrajintiv (folklorna tradycja) [Musically-instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition) / of Mykhajlo Khaj. Kyjiv — Drohobych. 537 p. [in Ukrainian]

10. Khaj, M. (2020). Mykola Budnyk i kobzarstvo [Mykola Budnyk and Kobzardom. 2nd renewed and enlarged edition / of Mykhajlo Khaj]. Lviv. 380 p. [in Ukrainian]
11. Khaj, M. (2007). Muzychno-instrumentalna kultura ukrajintiv (folklorna tradycja) [Musically-instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition) / of Mykhajlo Khaj/ — Kyjiv — Drohobych. — 537 p. [in Ukrainian]
12. Khaj, M. (2020). Mykola Budnyk i kobzarstvo [Mykola Budnyk and Kobzardom. 2nd renewed and enlarged edition / of Mykhajlo Khaj] Lviv, 2020. 380 p. [in Ukrainian]

УДК 780.614.331:78.071.1(477.8) Сір



Ярема Павлів (Львів, Україна), етноорганолог, скрипаль, викладач кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка

Yarema Pavliv (Lviv, Ukraine), ethnoorganologist, violinist, lecturer at the department of Musical Folkloristics of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

«ГЕНЦОВА ГУЦУЛКА» В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОСМАЦЬКОГО СКРИПАЛЯ МИКОЛИ СІРЕДЖУКА

Анотація

Статтю присвячено етномузикознавчому і виконавському аналізу однієї з масштабних версій танцю «Гуцулка», що побутує в середовищі космацько-брустурської традиції як «Гуцулка» Василя Походжука «Генца» або «Генцова Гуцулка». Матеріалом для дослідження послужили три аудіозаписи цього танцю, здійснені під час космацького весілля 1990 р. Богданом Котюком від капели космацького скрипальця Миколи Сіреджука «Коці Семеніва», 1957 р.н., та дві короткі версії «Генцової Гуцулки», аудіофіксовані в студійних умовах 2004 р. від капели космацького цимбаліста Михайла Рибчука (1960–2011), скрипністом якої був Микола Сіреджук.

Ключові слова: Микола Сіреджук, коломийкова структура, Гуцулка, Козачок, інтерпретаторська стилістика, традиційний скрипаль, Космач, Шепіт, Брустури, народна інструментальна музика.

«Gents hutsulka» in the interpretation of Kosmach violinist Mykola Siredzhuk

Abstract

The article is dedicated to the ethnomusicological and performance analysis of one of the grand versions of the dance Hutsulka. In the environment of the Kosmach-Brustury tradition, this compositional version of the dance is known as the Hutsulka by Vasyl Pozhodzhuk, the Gents or Gents Hutsulka. The research is based on three audio recordings of this compositional version of the dance. The first was made by Bohdan Kotiyk during a Kosmach wedding in 1990 accompanied by the band of the Kosmach fiddler Mykola

Siredzhuk a.k.a. Kotsya Semeniv, born in 1957. The other two were made at the Kyiv studio “Hadiukin Records” in 2004 from the band of the Kosmach tsymbalist Mykhailo Rybchuk (1960–2011), featuring fiddler Mykola Siredzhuk.

Key words: Mykola Siredzhyk, kolomyika structure, kozachok, hutsulka, interpretive stylistics, folk traditional violinists, Kosmach, Shepit, Brustury, instrumental music.

«Гуцулка» — наймасштабніший танцювальний жанр гуцулів, хореографічна складова якого поєднує певну кількість коломиїкових і козацьких танцювальних кроків, а музична складова — необмежене число наскрізно виконуваних танцювальних мелодій коломиїкової (I розділ композиції) та козацької (II розділ) ритмічної структурованості. Численні різновиди «гуцулкового» тематизму, що закріпилися в пам’яті інструменталістів потужних осередків гуцульського традиційного музикування, пов’язуються з діяльністю відомих скрипалів різних регіонів: Василя Вардзарука «Якобишина» (1858–1941, с. Космач, Косівщина), Івана Курилюка «Гавиця» (1889–1958, смт. Верховина), Дмитра Захарчука (с. Микуличин, Верхнє Надпруття), Василя Копача (с. Великий Бичків, Закарпаття), Миколи Тимофіїва «Дугчака» (1892–1973, с. Мишин) та Василя Сметанюка (1914–1984, с. Печеніжин) з Коломиїщини, трьох братів Прилипчанів (смт. Путила, Буковина). Ці музиканти спричинилися до формування своїх традицій, яскраво утверджуючи репертуар і формуючи індивідуальні виконавські стилі. Про те, як скрипалі нових генерацій підхоплювали і розвивали творчий імпульс корифея космацько-брустурської традиції Василя «Якобишина», можна скласти уявлення через інформацію, отриману з наукових статей [1–10] і від респондентів, а також слухаючи раритетні аудіозаписи.

Одним із яскравих представників цієї традиції є космацький скрипаль Микола Сіреджук (1957 р.н.), який у 1980-х рр. утвердився як лідер з-поміж капельмейстерів молодшої генерації [2, с. 388–390]. В його репертуарі є дві версії космацької «Гуцулки» — «Генцова»¹

¹ Василь Пожоджук «Генц» (1899–1991) — один із найвидатніших космацьких скрипалів-капельмейстерів, послідовник корифея космацько-брустурської традиції Василя Вардзарука «Якобишина» (1858–1941). Згідно з твердженнями респондентів, В. Пожоджук дотримувався давньої стилістики виконання «Гуцулки», що позначалося на характері, темпі, орнаментативності звучання танцю. Детальніше про життя і творчість В. Пожоджука «Генца» див. [7].

і «Коб'юкова»², — виконувані ним у різностильових інтерпретаторських варіантах. «Генцову Гуцулку» було зафіксовано від М. Сіреджука у трьох капельних виконаннях, одне з яких — студійне (аудіоальбом «Космацькі Музики», 2004, Київ)³, інші два — експедиційні, записані Б. Котюком у 1990 р. під час обслуговування капелою весілля в Космачі⁴. Отож, **актуальність** статті зумовлена недостатньою увагою дослідників до вивчення формотворення і тематизму космацької «Гуцулки» та відсутністю студій, присвячених виконавській діяльності М. Сіреджука; **мета** її полягає у докладному дослідженні «Генцової Гуцулки» за етномузикознавчими позиціями, а також у визначенні стабільних і мобільних чинників щодо трактування композиції М. Сіреджуком у трьох виконавських версіях.

На студійному альбомі «Генцова Гуцулка» звучить у традиційно усталеній формі, що визначається 14-ма спорідненими коломийковими темами, з яких передостання, немов реприза, мелодично наближена до першої теми. Два весільні виконання, зафіксовані на 14 років раніше, демонструють ще одну виконавську інтерпретацію тих самих та дев'яти додаткових коломийкових тем, після яких звучать обширні й екстатично-піднесені мелодії козачково-волошкового розділу. Кожне з двох

² Петро Коб'юк «Козар» (1918–1967) — яскравий космацький скрипаль-капельмейстер, котрий активно музикував на теренах Косівського і Верховинського районів, а також брав участь у концертах художньої самодіяльності свого села, району, області. За свідченням І. Соколюка, Петро Коб'юк спричинився до певних новацій у формотворенні й тематизмі космацької «Гуцулки», які охоче сприйняли і утвердили в традиції музиканти середньої та молодшої генерацій. Корифей з-поміж сучасних цимбалістів космацько-брустурської традиції, учасник капели П. Коб'юка в 60-х рр., Микола Данищук «Палагнюків» (1944 р.н.) стверджує, що перейняв від П. Коб'юка чимало його власних мелодій, які увійшли до основної в сучасному космацько-брустурському середовищі версії «Гуцулки».

³ Аудіоальбом «Космацькі Музики» (серія «Етнічна музика України» Всеукраїнського товариства «Просвіта»; муз. редактор О. Туряньська, студія «Гадюкіни Рекордз»; м. Київ, 2004 р.

⁴ Аудіозапис, здійснений Б. Котюком 25.10.1990 року в с. Космач Косівського району Івано-Франківської області, зберігається в архіві ПНДЛМЕ при ЛНМА ім. М. В. Лисенка. В музично-текстологічному дослідженні «Генцової Гуцулки» автор статті спирається на власні транскрипції скрипкової партії композиції, здійснені зі згаданих аудіозаписів весільного (1990) та студійного (2004) виконань композиції. Транскрипції ці будуть поміщені у нотний додаток до дисертаційної роботи автора статті «Гуцульські народні скрипалі та їхня музика (за матеріалами польових досліджень космацько-брустурської традиції)».

виконань, що відбувалися безпосередньо в процесі весілля і в умовах традиційного середовища, структуроване за спільною для обох формативною моделлю з майже тотожною послідовністю тем, яка відповідає вимогам великої, тривалої «Гуцулки до гуляння». Її звучання дещо відрізняється від зафіксованого на студії, що пов'язано з рекордно швидким темпом (чверть=210), незначним збільшенням кількості дрібного орнаментування фраз, і, як результат, майже безупинним їх рухом *non-legatno* артикульованими шістнадцятими і *legatno* пов'язаними тридцять другими тривалостями, які (фрази) скрипаль цезурує лише в кадансових зворотах. Іскристо-бравурний та рвучкий характер гри, що посилюється акцентуацією окремих, хореографічно вистукуваних притупуванням долей, — ці якості були сформовані М. Сіреджуком під впливом манери скрипаля Івана Лабачука «Шевчука» (1927–2009) [10, с. 119–132], але індивідуалізовані ним (Сіреджуком) згідно з його музично-естетичними смаками і майже безмежними техніко-виконавськими можливостями. Дрібні мережива, якими скрипаль наскрізно насичує весь танець, монотипістично підкреслюють характерні риси кожної мелодії, утворюючи цільний звуковий процес із динамічно наростаючої послідовності коломийкових, козачкових та волошкових⁵ тем, тим самим утверджуючи «Гуцулку» як провідний танцювальний жанр великої форми.

Масштабна структура «Генцової Гуцулки» в інтерпретації М. Сіреджука охоплює 48 тем⁶, з яких — 25 коломийкових, 17 козачкових та шість волошкових. Коломийковий розділ композиції розпочинається блоком із п'яти тематично споріднених мелодій (*D-dur*) — трьох співано-танцювальних (T_1, T_2, T_3) і двох козачковоподібних (T_4, T_5)⁷. Експонуюча тема, що побудована на трьох стійких ($fis^2, d^2, a^{1,2}$) і трьох нестійких допоміжних (cis^2, e^2, gis^2) тонах із домінуючим fis^2 , по-

⁵ Словосполучення «волошкові мелодії» запозичене від музикантів космацько-брустурської традиції і використовується для означення танцювальних мелодій «волошок», можливо, румунського походження.

⁶ Кількість тем визначена гіпотетично, адже через технічні неполадки звучання кожного з двох експедиційних аудіозаписів «Генцової Гуцулки» на певних відрізках переривається. Шляхом аналітичного зіставлення трьох наявних аудіофрагментів композиції автор наводить ймовірну тематичну послідовність, не виключаючи при цьому можливості додавання чи вилучення виконавцем окремих тем.

⁷ Детальніше про мелодико-ритмічні та виконавсько-стильові особливості коломийкового тематизму «Гуцулки» див. [3].

ходить від давніх коломийкових мелодій з елементарним каркасом, на якому базується розвиткова лінеарність, інтенсивно орнаментована за-
собами різноманітної ритмічної організації.

Приклад 1.

T_1 $\text{♩} = 210$

Якщо в «зачині» T_2 утверджуються дві кадансові фрази T_1 , а в наступних двох мелодіях, що розпочинаються плагальним (T_3) й автентичним (T_4) зворотами, розвиваються мотиви попередніх тем, то у T_5 суцільним рухом мелодичних та гармонічних фігурацій із шістнадцятих тривалостей досягається вершинна міра накопичення руху й динаміки в розвитку тематизму першого блоку.

Приклад 2.

T_2 $\text{♩} = 210$

Приклад 3.

T_3 $\text{♩} = 210$

Приклад 4.

Ця тема (T_5) є канонічною для «Старовітської Гуцулки» не лише ко-смацької, а й сусідніх верховинської, верхньонадпрутської та мишинсько-печеніжинської традицій, адже майже без змін зафіксована у виконаннях скрипалів кінця XIX — поч. XXI ст. [11, с. 27, Allegretto].

Приклад 5.

Те, що нею завершується перший тематичний блок композиції, свідчить про свідомий принцип укладу мелодій музикантами в послідовності від простіших до складніших, вірогідно, з метою поступового пришвидшення танцю.

Наступні проведення тем мінорного нахилу в *d-moll* (T_6 , T_7 , T_8 , T_9 , T_{9v}) групуються в другий тематичний блок із кульмінацією в T_7 — одній із найвідоміших коломийкових тем, що виконується в чотирьох означених традиціях, яка в середовищі верховинських музикантів отримала назву — «серце Гуцулки».

Приклад 6.

Example 6 shows two staves of music in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 210. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a treble clef and a sharp sign (F#) above the first note. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the melody, ending with a double bar line.

Появу цієї теми підготовлює попередня модулююча T_6 (*A-dur-d-moll*), у якій точно і варіативно повторюється моторний козачковоподібний висхідний мотив, а три козачковоподібні T_8 , T_9 , T_{9v} близького споріднення жваво продовжують розвиток мотивів із T_7 .

Приклад 7.

Example 7 shows two staves of music in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 210. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a treble clef and a sharp sign (F#) above the first note. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the melody, ending with a double bar line.

Приклад 8.

Example 8 shows two staves of music in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 210. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a treble clef and a sharp sign (F#) above the first note. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the melody, ending with a double bar line.

Приклад 9.



Сама ж T_7 є співано-танцювальною, про що свідчить поступеневий висхідно-низхідний рух quasi-кантиленної мелодії, ритмічна організація восьмими тривалостями якої утворює рівномірний рух з основних тонів мелодичного каркасу, оздоблених пролонгованими (завдяки міжтактовому синкопуванню) артикульованими *legato* та мелізматичними угрупованнями.

Ще однією, спільною для чотирьох традицій Галицької Гуцульщини, коломийковою мелодією розпочинається третій тематичний блок першого розділу «Генцової Гуцулки» — T_{10} (*D-dur*), яку майже в тотожній виконавській версії 1930-х років транскрибував С. Мерчинський від корифея верховинської традиції Івана Курилюка «Гавиця» [11, с. 97, № 120].

Приклад 10.



Ця тема відома на Верховинщині як початкова «Старовітської Гуцулки», а на теренах трьох інших згаданих традицій — як одна із тем повільного коломийкового танцю «Микуличенка». У «Генцовій Гуцулці» вона неконтрастно лучиться із двома попередніми козачковоподібними мінорними темами (T_8 , T_9), оновлюючи звучання танцю зміною мінорного

нахилу на мажорний, також чергуванням мелодико-фігуративних зворотів на основі тонікальності й плагальності у першому і тонікальності у другому реченнях. Наступна T_{11} , здебільшого зберігаючи типові форми руху, утворює звуки тонічного тризвука «*D-dur*» із характерним наголошенням вершинного, мелізматично пролонгованого й оздобленого довгою треллю тону « a^2 », що припадає на завершення першої фрази обох речень. У T_{12} загальмовується жвавий рух попередніх мелодій через появу двох четвертних тривалостей та подальшого амфібрахічного синкопування у першому (*G-dur-E-dur-A-dur*) і другому (*D-dur*) реченнях. Звучання двох четвертних «зачину» (H^2) цієї розповсюдженої на всіх теренах Галицької Гуцульщини теми скрипалі традиційно посилюють октавою, а четвертних «ходу» («*G*») та півкадансу («*A*») — пролонгованим мелізмом, що засвідчує її підсумкову роль на передкадансовій (для перших 13-ти тем) ділянці форми «Гуцулки». Завершується третій тематичний блок кадансовою T_{13} , в якій чотири рази утворюється завершальна фраза другого речення попередньої мелодії. Будучи близько спорідненою з експонуючою мелодією «Гуцулки» (T_1) і майже тотожною з другим реченням підсумкової T_{12} , кадансова T_{13} , немов реприза, замикає побудову перших 13-ти мелодій коломийкового розділу, виконуваних музикантами космацько-брустурської традиції, зазвичай, саме в такій канонічній послідовності.

Три близько споріднені мелодії мінорного нахилу — T_{14} , T_{15} , T_{16} — продовжують рух танцю в межах четвертого тематичного блоку коломийкового розділу. T_{14} , що теситурно й тональним нахилом контрастує T_{13} , є віртуозно розвиненим, козачковоподібним варіантом коломийкової мелодії, співано-танцювальний інваріант якої виконував І. Менюк у композиції «Гуцулка і козачки» (T_3)⁸.

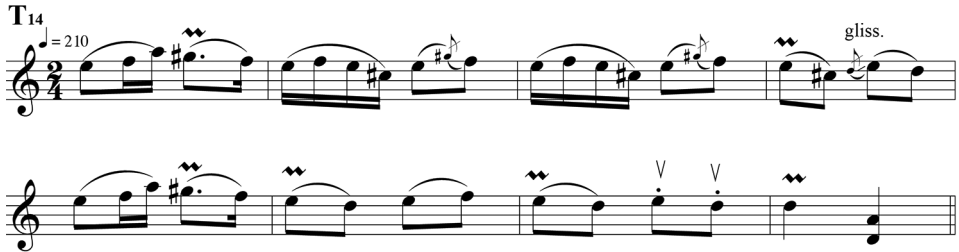
⁸ Композиція *Hutsulka and Kozachok Dances* — найдавніша наявна аудіофіксація «Гуцулки», здійснена в Україні від карпатської весільної капели “*Carpatho Ukrainian Village Orchestra*” (дата запису, учасники капели та їх походження не встановлені) і видана в аудіоальбомі «*Music of the Ukraine*» (трек B_2) студією «*Folkways Records*» – vinyl album, США, 1951 р.: URL: <https://youtu.be/2Wl1KzaRx1A>). До гіпотези щодо участі І. Менюка як капельмейстера в аудіозаписі композиції «Гуцулка і козачки» настановлюють міркування гуцульських музикантів І. Соколюка, П. Мохнатчука, В. Книшука, а також етномузикознавчий порівняльний аналіз цієї композиції та зафіксованих на стрічку в 1975 р. М. Тимофіївом гуцулкових, козачкових і волошкових її версій, сольо виконаних І. Менюком. Інших учасників капели, на жаль, встановити не вдалося, проте можна відзначити їхню вправну ансамблеву зіграність, а також музичну мову, сформовану в ареалі космацько-брустурської традиції. Очевидно, оприлюднювати

Приклад 11.



Введення мелодичної фігурації в п'ятиразово повторений мотив «ходу» визначає ритмоформульну організацію цієї теми, звучання якої відрізняється від інваріантного (Менюкового, див. приклад 11) меншою кількістю пролонгованих тонів, що зумовлює рівномірну моторику наскрізного мелодичного руху.

Приклад 12.



Регулярна заміна М. Сіреджуком коротких мордентів із тридцять других тривалостей на мелодичну фігурацію з чотирьох шістнадцятих є тим чинником, який надає давній коломийковій темі козачковоподібної пульсації. Цю інтерпретацію теми можна вважати перехідною ланкою від її інваріанту (І. Менюк) до інтонаційно ускладненої та ритмічно вирівняної трансформації, відомої з гуцулкових композицій

імена виконавців видавцеві аудіоальбому було на той час некоректно, враховуючи неможливість юридично утвердити їхнє авторське право в умовах тогочасних напружених політичних відносин між США та СРСР.

І. Лабачука⁹, І. Соколюка¹⁰ (див. приклад 13), Ю. Данищука¹¹ (див. приклад 14), М. Сіреджука як друга мелодія епізоду «півкозак», що розгортається в умовах майже безперервних форм руху шістнадцятими тривалостями.

Приклад 13.



Приклад 14.



⁹ Іван Лабачук «Шевчуків» (1927–2009) — скрипаль і кларнетист середньої генерації із с. Шепіт Косівського р-ну Івано-Франківської обл., один із найяскравіших музикантів Гуцульщини [10]. Зробив вагомий внесок в історію космацько-брустурської традиції як феноменальний виконавець й етнопедagog.

¹⁰ Іван Іванович Соколюк «Федьків» (1944–2021) — гуцульський скрипаль-капельмейстер, етнопедagog, викладач історії в загальноосвітній школі с. Ковалівка Коломийського р-ну Івано-Франківської обл., визначний репрезентант музичної традиції села Брустури Косівського р-ну Івано-Франківської обл. [4]. Репертуарний фонд і виконавсько-стилістичні риси цієї традиції І. Соколюк перейняв від свого батька — славетного цимбаліста Івана Федоровича Соколюка (1908–1994), рідних братів Василя (1934–1999) та Миколи (1938–2004) Соколюків, провідних космацьких скрипалів-капельмейстерів Василя Походжука «Генца» (1899–1991), Івана Менюка «Меніва» (1910–1984), Дем'яна Линдюка «Попиччина» (1919–1959).

¹¹ Юрій Данищук «Палагнюків» (1951 р.н.) — скрипаль-капельмейстер, мультиінструменталіст, лідер відомої гуцульської капели братів «Палагнюків» із с. Шепіт Косівського р-ну Івано-Франківської обл.

Характерною особливістю ладового структурування варіантного і трансформованого зразків цієї теми є стабільна півтонова альтерація IV ст., тоді як в інваріантному зразку І. Менюка першої пол. XIX ст. варіативність IV ст. виявляється лише одноразово альтерованим (у мотиві «зачину») і чотириразовим натуральним звучанням¹². Ритмічна організація мелодичного каркасу T_{14} інтонаційно доповненого мелізматикою, діє також у T_{15} і T_{16} , але з урізноманітненням ладових умов у зачині T_{15} (підкресленням тону «G») та п'ятиразовим утвердженням характерної лейт-інтонації III ст. — #IV ст. у T_{16} , яка (лейт-інтонація) не є домінуючою у T_{14} .

Дві співано-танцювальні T_{17} , T_{18} і дві козачковоподібні T_{19} , T_{20} становлять п'ятий тематичний блок коломийкового розділу «Генцової Гуцулки». T_{17} (*D-dur*), попри моторний висхідний «зачин», базується на мелодичному каркасі з трьох основних («D», «Fis», «A») і двох прохідних («E», «Gis») тонів, з яких домінуючим є повторюваний у «ході» та «півкадансі» тон «Fis» першого речення, що в кадансі майже тотожного другого речення переходить у тонічний «D». Такий принцип мотивного розгортання теми є типовим для космацьких коломийкових мелодій «до співу» й «до танцю», спільна структурна організація яких в інструментальному, художньо довершеному відтворенні немовби «губиться» у винахідливих ритмо-інтонаційних орнаментальних зворотах. Наприклад, у T_{17} М. Сіреджук урізноманітнює хвилеподібний рух мелодії чотириразовим «падінням» на квінтовий гармонічний інтервал з опорним «*d*¹» і верхнім «*a*¹». Повторення цієї квінти створює ефект триголосої фактури в широкому розміщенні всіх трьох основних тонів тональності *D-dur*.

¹² Ця закономірність поширюється й на інші коломийкові теми, інтерпретовані гуцульськими скрипачами в яскраво вираженій, суто інструментальній віртуозній стилістиці, що є свідченням інволюційних змін в інтонуванні ними IV ст., які відбувалися в такому континуумі: мікроальтераційна варіативність інтонування IV ст. (скрипалі старшої генерації); варіативність натурального і півтоново-альтерованого IV ст. (скрипалі старшої і середньої генерацій); стабільність півтоново-альтерованого IV ст. у темах із відсутнім плагальним зворотом (скрипалі середньої та молодшої генерацій). На думку автора цього дослідження, означені зміни спричинені поступовою трансформацією ладового мислення народних музикантів у напрямку від локально-традиційних до універсально-академічних норм, за яких свідоме мікроінтонування академічного скрипача є радше винятковим, аніж закономірним явищем. Додамо, що ця думка пов'язана з орієнтацією на сольне скрипкове виконання і не пов'язується з ансамблевим, у якому цимбали є визначальною «мірою» більш-менш стабілізованого інтонування.

T_{18} (*D-dur*), формотворчою основою якої є період неповторної будови, належить до типових космацьких коломийкових мелодій «до співу» й «до танцю», базованих на гармонічній плагально-тонічній біфункційності «*G*»–«*D*» в першому реченні та в тонічній системі «*D*» в другому. Мелодична структурованість на гармонічній основі підсилює потенційно можливу семантику віршового тексту коломийкової строфіки, в якій її перший рядок формулює запитання, а другий відповідь. У наскрізному звучанні низки коломийкових тем «до танцю» такі плагально-тонічні мелодії відзначаються посиленними змістовними наголосами, що наближає їх до коломийкових співанок¹³. Отже, у quasi-кантиленній T_{18} , як і в T_7 , превалює мелодичний рух восьмими тривалостями, оздоблений короткими (на восьмих тонах) і пролонгованими (на чотвертних тонах), легатно артикульованими мелізмами.

Дві наступні теми (T_{19} , T_{20}) моторної козачковоподібної стилістики завершують п'ятий тематичний блок. У ньому три варіантні різновиди зачинного мотиву T_{17} формують T_{19} (*D-dur*) і стають імпульсом для інтонаційно й ритмічно оновлених, похідних від нього мотивів T_{20} (*D-dur-d-moll*). Стрімкий висхідний рух шістнадцятими тривалостями, що є початковим імпульсом для T_{17} , T_{19} і T_{20} , впливає на характер трьох тем наступного, шостого тематичного блоку — T_{21} , T_{22} , T_{23} — визначеного, за місцевою термінологією, як «перехід на козак». «Зачин» і «хід» перших речень цих трьох тем звучать у тональності «першого козака» (*F-dur*) і в умовах ритмічної організації, подібної до його експонуючої теми, ніби поступово набираючи «розгону» четвертними, восьмими та шістнадцятими тривалостями. Рухомі півкаданси з шістнадцятих і тридцять других тривалостей T_{21} і T_{22} виконують роль модуляції з *F-dur* у *d-moll* та активізують хвилеподібну моторику других речень (*d-moll*) — вершинних щодо виявлення танцювальної енергії в усьому коломийковому розділі. Остання тема цього розділу — T_{23} — має повторну будову і ритмоформульну організацію, максимально наближену до козачкових тем козачково-волошкового розділу «Гуцулки», який

¹³ Під час танцю в парі з жінками чоловіки люблять наспівувати імпровізовані коломийкові тексти, чим можна пояснити важливість включення до «Гуцулки» найбільш сприятливих до співу танцювальних тем. Відомо, що у деяких селах, зокрема у Березовах (Нижній, Середній, Верхній і Баян Березів Косівського р-ну Івано-Франківської області), учасники весілля настоюють на виконанні «Гуцулки» у помірніших темпах, очевидно, люблячи танцювати не під «січену», а більше наспівну гру інструментальної капели.

М. Сіреджук традиційно розпочинає гамоподібним висхідним пасажем від « a^1 » до « a^2 ».

Розгортаючи тематизм другого розділу у відносно усталеній для космацько-брустурської традиції послідовності мелодій та епізодів, скрипаль орієнтується на максимальне за кількістю їх охоплення (25 тем), укладаючи форму за принципом ефектних ладо-тональних, теситурних, а інколи і ритмічних змін, які в процес цілісного, темброво однорідного звучання та наскрізної дольної пульсації вносять елементи розвитковості й тотожного контрастування. Включення до другого розділу «Гуцулки» 17-ти козачкових, шести волошкових та двох коломийкових тем доводить, що М. Сіреджук цілеспрямовано прагне поєднати в розгорнутій композиції не лише поширені, а й раритетні мелодії. Знаковим є те, що саме «Генцова» версія «Гуцулки» в репертуарі музиканта є наймасштабнішою, включаючи чималу кількість давніх, призабутих і складних для виконання тем.

Раритетні козачкові T_{29} і T_{30} продовжують динамічний і мелодико-ритмічний розвиток тематизму «першого козака», а рідко виконувани, аудіозафіксовані лише від двох скрипалів космацько-брустурської традиції — Івана Соколюка та Миколи Сіреджука — мелодії «гопака» (T_{31}) і давніх «коротких» козачків (T_{32} – T_{34}), фактично заміняють епізод «другого козака», розпочинаючись після його першої теми. Унікальну коломийково-волошкову T_{37} , з якої розпочинається волошковий епізод масштабної Сіреджукової версії «Генцової Гуцулки», можна почути хіба що у композиції І. Менюка «Гуцулка і козачки» (1951 р.), причому в майже тотожному відтворенні¹⁴. Зафіксована лише від М. Сіреджука T_{40} , очевидно, є похідною від однієї з найпоширеніших волошкових мелодій — повторно-остинатної T_{39} , проведеної скрипалем чотири рази, з яких три — у самостійних варіантних різновидах.

Формотворчою особливістю козачково-волошкового розділу цієї версії «Гуцулки» є тематична самостійність кожного з чотирьох його епізодів. Якщо типовий для сучасного стану традиції побудові цього розділу властиве використання невеликої кількості тем, з яких експонуюча та кантиленна (*F-dur*), зазвичай, повторюються «на відстані»

¹⁴ Можливо, Микола Сіреджук перейняв коломийково-волошкову тему від Івана Лабачука, найвидатнішого спадкоємця Менюкової репертуарної «школи», хоча безпосередньо в І. Менюка М. Сіреджук не навчався. На превеликий жаль, відсутність повноцінних аудіозаписів «Гуцулки» І. Лабачука не дає підстав з'ясувати, чи виконував він цю тему.

(*C-dur*) в епізоді «другого козака», то у «Генцовій Гуцулці» кожен епізод М. Сіреджук вибудовує на новому козацькому тематизмі, повторюючи лише ті мелодії, які об'єднують загальне структурування. До таких належать: експонуюча T_{24} , що в епізоді «першого козака», немов рефрен, проводиться тричі на відстані; споріднена з нею T_{26} , яка є однією з розвиткових мелодій «першого», а згодом початковою темою «другого» козаків; волошкова T_{39} , найбільш поширена в традиції, цю тему скрипаль почергово проводить у трьох варіантах; віртуозна волошкова T_{40} , хвилеподібний мелодичний рух якої наскрізно продовжується в її трансформованій версії (T_{40tr}).

Епізод «перший козак» цієї версії «Гуцулки» складається з п'яти канонічних та двох раритетних тем. До канонічних тем належать: експонуюча T_{24} ; секвенційна T_{25} ; споріднена з експонуючою T_{26} ; quasi-кантиленна, низхідного секвенційного руху T_{27} ; кантиленна T_{28} . Раритетними темами є: T_{29} , в якій багато разів точно повторюється імпульсивно-віртуозний мотив, та T_{30} пісенного походження, мелодія котрої звучить у верхній теситурі (в амбітусі e^2-d^3) і є кульмінаційною для всього першого епізоду. Цей епізод козацьково-волошкового розділу має всі ознаки п'ятичастинного рондо з трьома рефренами й двома тематичними блоками, і утворений у вигляді такої схеми: R (T_{24}) — A ($T_{25}-T_{28}$) — R (T_{24}) — B ($T_{29}-T_{30}$) — R (T_{24}). Отже, долучивши до канонічних ($T_{24}-T_{28}$) дві раритетні, тожотно контрастні теми ($T_{29}-T_{30}$), Микола Сіреджук досягає завершеності епізоду «першого козака» засобами утвердження семи тем ($T_{24}-T_{30}$) послідовним їх проведенням у формі ускладненого космацькою традицією п'ятичастинного рондо.

«Другий козак» музикант обмежує однією, повтореною «на відстані», в умовах варіативних змін, канонічною козацькою T_{26v} (*C-dur*), після якої виконує епізод «гопак і давні козачки», що охоплює шість тем: гопаківу T_{31} у формі двічі повтореного модулюючого періоду (*C-dur-G-dur*) з двох речень неповторної будови і неквадратної структури (8+12); восьмитактову T_{32} , побудовану на синкопованому мотиві в нижній теситурі (амбітус $g-c^1$); восьмитактові T_{33} quasi-імпрізованого мелодико-фігуративного викладу (*g-moll*, амбітус d^1-d^2) і T_{34} зі стабільно виокресленою мелодією (*g-moll*, амбітус d^1-d^3); двотактовий перехід-зв'язку (тон g^2); восьмитактову T_{35} (*G-dur*), утворену з двотактової фрази давнього, «короткого» козачка, що через чотириразове повторення структурується у форму подвійного козачка (4+4)2, а за другим проведенням традиційно виконується в умовах тональних

зіставлень (*B-dur-G-dur*); восьмитактову тему-перехід T_{36} (*G-dur*), яка рівномірним рухом четвертних тривалостей завершує епізод і лучить-ся з T_{37} (*E-dur*), що є «переходом на волошки».

Вартує зазначити, що І. Соколюк у деяких розгорнутих версіях «Гуцулки» замість «другого козака», як і М. Сіреджук, варіативно повторював канонічну козачкову T_{26} (*C-dur*), після якої в майже тотожній тематичній послідовності звучав епізод «гопака і давніх козачків»¹⁵. Відмінність в інтерпретаціях цього епізоду двома скрипалями полягає в заміні І. Соколюком мелодії першого речення гопака на іншу, менше відому, після якої звучить мелодія другого речення гопакової T_{31} із версії М. Сіреджука.

Специфіка Сіреджукового «живого» формотворення волошкового епізоду нагадує Менюкове¹⁶, що виявляється у розвитковій послідовності споріднених тем. Вільна, імпровізована манера *ala cadenza* відтворення цих волошкових мелодій нібито готує появу нових тем, мотивно споріднених із попередніми. Віртуозний розмах поширюється і на перехідну ділянку між епізодами «волошок» та «мелодій до завершення», нетипово сформовану М. Сіреджуком із синкопованих у непарних тактах волошково-коломийкової T_{42} (*A-dur*), коломийкових T_{43} (*A-dur*) і T_{44} (*d-moll*), у яких продовжується амфібрахічна ритміка T_{42} , та козачкової T_{45} , яка, попри імпровізований виклад і форму розширеного періоду $[(4+4+4)2]$, є спорідненою з коломийковою T_{21} . На цій ділянці скрипаль досягає основної кульмінації «Гуцулки», утвердженої трьома, канонічними для традиції, козачковими темами (T_{46} – T_{48}) епізоду «мелодії до завершення».

Висновки

Інтерпретована капелою М. Сіреджука масштабна версія «Генцової Гуцулки» охоплює канонічні й раритетні коломийкові, козачкові та волошкові теми, майстерне комбінування яких в умовах наскрізної

¹⁵ Мова йде про аудіозапис дуетного виконання «Гуцулки» Івана Лабачука Іваном Соколюком (скрипка) та Миколою Данищуком (цимбали), який здійснили наукові співробітники ПНДЛМЕ при ЛНМА ім. М. В. Лисенка (звукорежисер Іван Огар) під час збирацького сеансу в селі Шепіт Косівського району Івано-Франківської обл. 4.06.2019 р.

¹⁶ Іван Менюк «Менів» (1910–1984) — визначний космацький скрипаль-капельмейстер, етнопедagog, один із прямих послідовників космацького скрипаля-корифея Василя Вардзарука «Якобишина». Із 1950-х рр. проживав у Коломиї.

форми визначається більшою мірою сублокальними традиціями Менюково-Лабачукової «школи» і меншою — загально усталеними канонами жанру «Гуцулка». Логіка послідовності тем першого, коломийкового розділу спрямована на яскраву репрезентацію локального космацького тематизму, а також загальногуцульського канонічного, розвинутого в космацькому стилі. Органічний уклад канонічних і раритетних тем другого, козацьково-волошкового розділу ефектно демонструє розмаїтий козацький тематизм, який наприкінці композиції вступає в альянс із волошковим і коломийковим. Поєднання різнорівневних тем в одній композиції не є випадковим, адже уможливорює інтенсивний їх розвиток, створення малих форм у межах однієї великої, поступове накопичення енергетики танцю аж до його завершальної кульмінаційної вершини. Те, що цю версію «Гуцулки» капела М. Сіреджука виконувала під час обслуговування космацького весілля, дає підстави вважати її укоріненою канонічною для даного локусу Гуцульщини, а пряма й опосередкована спорідненість Сіреджукової інтерпретації «Генцової Гуцулки» з раритетною «Гуцулкою», інтерпретованою І. Соколюком, свідчить про давнє походження тематизму і виконавських традицій в обох версіях, збережених музикантами старшої та найстаршої генерацій.

Досконала ансамблева зіграність музикантів Сіреджукової капели, заздалегідь знаючих, що після чого виконуватиметься, в яких тональностях, як краще будувати фактурну вертикаль тощо, вказує на продуману схему формотворення танцю. Індивідуалізований уклад М. Сіреджуком волошкових мелодій виражає не лише творчу спроможність скрипаля-капельмейстера до майстерного переосмислення тематизму, а й особливості формування волошкового епізоду, який створювався, мабуть, не стільки через додавання нових іноетнічних тем, скільки в процесі імпровізаційного розвитку канонічних однієї або декількох козацькових, чи, рідше, коломийкових мелодій румунського походження. Інтерпретуючи раритетний тематизм І. Менюка, наслідуючи його та Лабачукову манери формотворення, М. Сіреджук утвердив у композиції власний виконавський стиль («почерк»). Він конкретизується максимально віртуозним та артикуляційно легким звучанням, інтонаційно-ритмічна інтенсивність якого має драматургічно обумовлені фази зростання і спадання, що підпорядковуються безперервному поступовому накопиченню емоційно-віртуозної енергетики від початку танцю до його завершення.

Список використаних джерел:

1. Котюк Б. Музиканти весільних капел космацької традиції. *Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель. Теоретичні студії* / упоряд. Б. Луканюк. Львів, 1991. С. 28–39.
2. Павлів Я. Микола Сіреджук. *Українська фольклористична енциклопедія* / укладач М. Дмитренко. Київ, 2019. Т. 2: М — Я. С. 388–390.
3. Павлів Я. Ретроспективний погляд на виконання коломийкових мелодій «Гуцулки» в практиці скрипалів космацько-брустурської традиції. *Етномузика: збірка статей та матеріалів на честь 150-річчя Лесі Українки* / упоряд. Л. Лукашенко. Львів, 2021. Число 17. С. 121–146. URL: <http://ethnomusic.com.ua/> Дата звернення: 02.02.2022 р.
4. Павлів, Я. Герменевтика гуцульського індивідуального скрипкового виконання космацько-брустурської традиції (на прикладі творчої діяльності Івана Соколюка). *Проблеми етномузикології* / ред.-упор. Є. Єфремов, Г. Пеліна. Київ, 2021. Вип. 14. С. 153–169. URL: <http://ethnomusicology.com.ua/article/view/183863/> Дата звернення: 02.02.2022 р.
5. Яремко Б. Гуцульський скрипаль Василь Вардзарук («Якобишин») і його послідовники. *Етномузика: зб. статей і матеріалів на честь 60-річчя Б. Луканюка* / упоряд. Ю. Рибак. Львів, 2007. Число 3. С. 57–66. URL: <http://ethnomusic.com.ua/> Дата звернення: 02.02.2022 р.
6. Яремко Б. Реконструкція «пантеону» скрипалів космацько-шепітської традиції. *Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасні соціокультурні практики: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (29–30 жовтня 2010 р.)*. Харків, 2010. С. 261–265.
7. Яремко Б. Творчий портрет скрипаля Василя Походжука. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2005. № 8 (12). С. 93–102.
8. Яремко Б. Скрипаль Кирило Линдюк («Вігишин») — лідер космацько-шепітської традиції. *Етномузика*. / упоряд. І. Довгалюк, Ю. Рибак. Львів, 2008. Число 5. С. 91–99. URL: <http://ethnomusic.com.ua/> Дата звернення: 02.02.2022 р.
9. Яремко Б. Носій космацької скрипкової традиції Дем'ян Линдюк («Попиччин»): штрихи до творчого портрету. *Етномузика: зб. ст. і мат. з нагоди 25-річчя ПНДЛІМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка* / ред.-упоряд. Ю. Рибак. Львів, 2018. Число 14. С. 132–141. URL: <http://ethnomusic.com.ua/> Дата звернення: 02.02.2022 р.
10. Яремко Б. Життєдіяльність Івана Лабачука в контексті гуцульської традиційної інструментальної музики. *Вісник львівського університету. Серія мистецтвознавство* / ред. Ю. Медведик, У. Крук. Львів, 2019. Вип. 20. С. 119–132. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/download/10617/10717/> Дата звернення: 02.02.2022 р.

11. Mierczyński S. Muzyka Huculszczyzny: monografia / przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył J. Stęszewski. Kraków, 1965.

References:

1. Kotiuk B. 1991. Muzykanty vesilnykh kapel kosmatskoi tradytsii. [Musicians of wedding bands of Kosmach tradition]. *Druha konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) i sumizhnykh zemel. Teoretychni studii* / [The Second Conference for Researchers of Folk Music in Chervona (Red) Rus' (Galicia and Volodymyria) and Adjacent Lands. Theoretical Studies] / upor. B. Lukaniuk. Lviv. S. 28–39. [in Ukrainian]
2. Pavliv Ya. 2019. Mykola Siredzhuk. *Ukrainska folklorystychna entsyklopediia [Encyclopedia of Ukrainian Folklore]* / ukladach M. Dmytrenko. Kyiv. Vol. 2: M — JA. S. 388–390. [in Ukrainian]
3. Pavliv Ya. 2021. Retrospektyvnyi pohliad na vykonannya kolomyikovykh melodii «Hutsulky» v praktytsi skrypaliv kosmatsko-brusturskoi tradytsii». *Etnomuzyka: zbirka statei ta materialiv na chest 150-richchia Lesi Ukrainky* / upor. L. Lukashenko / [Retrospective View of the Performance of Kolomyika Melodies In the Dance Hutsulka by Violinists of the Kosmach-Brustury Tradition]. *Etnomuzyka [Ethnomusic]*. Iss. 17. P. 142–177. Lviv. [in Ukrainian]
4. Pavliv, Ya. 2019. Hermenevtyka hutsulskoho individualnoho skrypkovoho vykonavstva kosmatsko-brusturskoi tradytsii (na prykladi tvorchoi diialnosti Ivana Sokoliuka). [Hermeneutics of Hutsul Individual Violin Performance of Kosmach-Brustury Tradition (on the Example of Ivan Sokoliuk's Creative Activity)]. *Problemy etnomuzykohii [Problems of Music Ethnology]*. Kyiv. Iss. 14. P. 153–169. [in Ukrainian]
5. Yaremko B. (2007). Hutsulskyi skrypal Vasyl Vardzaruk («Yakobyshyn») i yoho poslidovnyky. [Hutsul violinist Vasyl Vardzaruk («Yakobyshyn») and his followers]. *Etnomuzyka: zb. Statei i materialiv na chest 60-richchia B. Lukaniuka. [Ethnomusic]. Chyslo 3*. Lviv / upor. Yu. Rybak. S. 57–66. [in Ukrainian]
6. Yaremko B. (2010). Rekonstruktsiia «panteonu» skrypaliv kosmatsko-shepitskoi tradytsii. [Reconstruction of the «pantheon» of violinists of the Kosmach-Shepit tradition]. *Tradytsiina kultura v umovakh hlobalizatsii: suchasni sotsiokulturni praktyky: materialy Mizhnar. nauk.-prakt. konf. (29–30 zhovtnia 2010 r.)*. Kharkiv. S. 261–265. [in Ukrainian]
7. Yaremko B. (2005). Tvorchyi portret skrypalia Vasylia Pozhodzhuka. [Creative portrait of violinist Vasyl Pozhodzhuk]. *Studii mystetstvoznavchi. № 8 (12)*. Kyiv. S. 93–102. [in Ukrainian]
8. Yaremko B. (2008). Skrypal Kyrylo Lyndiuk (“Vityshyn”) — lider kosmatsko-shepitskoi tradytsii. [Violinist Kyrylo Lyndiuk (“Vityshyn”) — a leader of the Kosmach-Shepit tradition]. *Etnomuzyka. [Ethnomusic]. Chyslo 5*. Lviv / upor. I. Dovhaliuk, Yu. Rybak. S. 91–99. [in Ukrainian]

9. Yaremko B. (2018). Nosii kosmatskoi skrypkovoi tradytsii Demian Lyndiuk («Popychchyn»): shtrykhy do tvorchoho portretu. [The bearer of the Kosmach violin tradition Demyan Lyndiuk («Popychchyn»): touches to the creative portrait]. *Etnomuzyka. [Ethnomusic]*. Chyslo 14: zb. st. i mat. z nahody 25-richchia PNDLME LNMA im. M. V. Lysenka. Lviv / red. upor. Yu. Rybak. S. 132–141. [in Ukrainian]
10. Yaremko B. (2019). Zhyttiediiialnist Ivana Labachuka v konteksti hutsulskoi tradytsiinoi instrumentalnoi muzyky. [Ivan Labachuk's life in the context of hutsul traditional instrumental music]. *Visnyk lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznavstvo. Vyp. 20*. Lviv / red. Yu. Medvedyk, U. Kruk. S. 119–132. [in Ukrainian]
11. Mierczyński S. (1965). *Muzyka Huculszczyny: monografia*. [Music of Hutsulshchyna]. Kraków / przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył J. Stęszewski. [in Polish]



УДК 784.4+398.8]:001.8(477.8)”2021”

Іван Струтинський (Івано-Франківськ, Україна),
аспірант сектору інструментознавства РІІМ

Iwan Strutynski (Ivano-Frankivsk, Ukraine),
postgraduate student of RI of Art History

ДО ПИТАННЯ КОМПЛЕКСНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ЕПІЧНИХ ЖАНРІВ ФОЛЬКЛОРУ ПРИКАРПАТТЯ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЕКСПЕДИЦІЇ 2021 РОКУ)

Анотація

Розглядається сучасне побутування епічних жанрів народної музично-поетичної творчості Прикарпаття, обставини їхнього виконання, календарна приуроченість та зв'язок з інструментальними традиціями регіону, а також найдавніші балади з міфологічними мотивами. Два баладні сюжети «сестра-отруйниця» і «чарівний корінь» на Прикарпатті пов'язані з весняним обрядовим циклом, сюжет «дівчина отрчує хлопця» — з літнім відтинком календаря. Також зафіксовано пісню до танцю «Чабан» із сюжетом про чарівний корінь. Балади XVII століття («Про Бондарівну», «Про Хаємочку») і пізніші епічні твори («про братів-моряків» тощо) побутують як в обрядовому, так і в необрядовому фольклорі Прикарпаття. Один і той самий текст на один мотив можуть виконувати на Великдень біля церкви, на інший — на весіллях, толоці, набутках. Співанки-хроніки традиційно пов'язані з індивідуальним сольним виконавством і відносяться до необрядової музики. Проте в селах Коломийського району Івано-Франківської області, які розташовані на правому березі Прута, співанки-хроніки традиційно виконували на Великдень біля церкви гуртом під «тилинку» або без інструментального супроводу. Існують певні ліро-епічні тексти, які на Прикарпатті традиційно пов'язують із літнім циклом. Значна частина з них виконується на мотив на кшталт «Зужуриласі-засмутиласі». Епічні тексти можуть включатися в обряди та в танцювальну музику. На цей час найбільшим рівнем збереженості характеризуються епічні тексти, що входять до весняного гаївкового репертуару, до того ж звичайні (необрядові) епічні пісні, яким притаманна монодійна манера виконання, виходять з активного ужитку.

Ключові слова: Галичина, Прикарпаття, епіка, балада, народний календар.

On the comprehensive research of epic genres of Precarpathian folklore (according to the materials of expedition 2021 years)

Abstract

The modern existence of epic genres of folk music and poetry of Prykarpattia, the circumstances of their performance, calendar timing and connection with the instrumental traditions of the region and the oldest ballads with mythological motifs are considered. The two ballad plots «a sister-poisoner» and «a magic root» in Precarpathia are connected with the spring sacred cycle, the plot «a girl poisons a boy» is connected with the summer part of the calendar. A song for the dance «Chaban» with a plot about a magic root was also recorded. Ballads of the XVII century («Bondarivna», «Khayemochka») and later epic plots («about brothers-sailors», etc.) exist in both ritual and non-ritual folklore of Precarpathia. The same text for one motive can be performed on Easter near the church, on the other — at weddings, at a party, at a joint works. Songs-chronicles are traditionally associated with individual solo performance and belong to non-ritual music. However, in the villages of Kolomyia district of Ivano-Frankivsk region, which are located on the right bank of the Prut, songs-chronicles were traditionally performed on Easter near the church in a group under the back or without instrumental accompaniment. There are certain lyric-epic texts traditionally associated with the summer cycle. A significant part of them is performed on the motif of the type «Zazhurylasi-zasmutylyasi». Epic lyrics can be included in rituals and dance music. Currently, the highest level of preservation is characterized by epic lyrics included in the spring folk repertoire, in addition, the usual (non-ritual) epic songs, which are characterized by a monodic manner of performance, are out of active use.

Key words: Galicia, Precarpathia, epic, ballad, folk calendar.

Епічний шар українського фольклору на Заході України представлений баладами, історичними піснями, співанками-хроніками, псалмами. Незважаючи на існування великої кількості опублікованих нотних і словесних текстів епічних і ліро-епічних творів, обставини їхнього виконання, календарна приуроченість, склад виконавських колективів часто лишалися поза увагою збирачів. Мета мого дослідження полягала в тому, щоби висвітлити етнографічний контекст епічного виконавства і простежити його зв'язок з інструментальними традиціями регіону.

Територіальне охоплення моїх польових досліджень — колишні Тисменицький, Богородчанський, Надвірнянський, Косівський, Коломийський, Городенківський, Тлумацький райони Івано-Франківської області. На цих землях проживає декілька етнографічних груп українського народу: покутяни, гуцули, бойки. Всі ці землі є частиною історичного регіону Галичини.

У межах цієї статті я хотів би зупинитися на розгляді декількох балад із міфологічними мотивами (про чарівний корінь і про

сестру-отруйницю — сюжети часів родоплемінного ладу), балад нового часу (про Бондарівну і про Хаїмочку — сюжети XVII ст.), їхнього життя в обрядовій і необрядовій музичній творчості українців Прикарпаття; сучасного побутування співанок-хронік і галицької косарської *дойни*.

Балади, ліро-епічні пісні з драматичними сюжетами побутують у галицькому фольклорі як в якості необрядових пісень, так і як обрядові пісні, пов'язані з різноманітними весняними, літніми і меншою мірою — зимовими календарними святами. Значну частину галицьких балад виконують на Великдень як гаївки/маївки/перепелоньки¹. Навесні оновлюється не тільки природа, але й людські почуття, тому любовно-шлюбних мотивів у гаївках не менше рослинних [10, с. 99–106]. Якщо зимові обрядові пісні містять мотиви щасливого одруження, то любовні сюжети гаївок часто трагічні. Доля героя весняної пісні повна невизначеності: «... Чорні очка, як дерен./ Коли ми ся поберем?/ Поберемся восени, як зацвітут ожини...»². Причина цього може полягати у традиційному трактуванні весняного відтинку слов'янського аграрного календаря, як «перехідного» і тому небезпечного, а також зв'язку життя людини з рослинними циклами: у цей період ще невідомо, чи добре зійде посіяне навесні, так невідомо і те, яка пара одружиться, з тих які навесні гуляють разом: шлюб брали частіше під час осінніх або зимових м'ясниць [2, с. 619].

Перші записи текстів епічних пісень Прикарпаття з'являються ще у XVI ст. (пісня про Стефана-воєводу «Дунаю, Дунаю, чому смутен те чеш?», надрукована у чеській граматиці Яна Благослава (1523–1571)) [7, с. 40–48]. Найбільша кількість текстів прикарпатських епічних пісень була зафіксована у XIX — XX ст. У XIX ст. побачили світ фольклористичні збірки А. Чарноцького, Л. Боровиковського, О. Метлиньського, П. Лукашевича, В. Залеського («Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego», 1833), Ж. Паулі («Pieśni ludu ruskiego w Galicji» 1839–40), Й. Лозинського, Казимира Вуйціцького («Pieśni ludu Biało-Chorwatów, Mazurów i Rusi znad Vugu», Варшава, 1836–1937), О. Кольберга, на рубежі століть — збірки П. Бажанського, І. Франка, В. Шухевича, Й. Роздольського, С. Людкевича, Ф. Колесси. У XX ст. велика кількість епічних творів Прикарпаття була опублікована С. Грицою і О. Деєм [3, с. 6].

¹ Варіанти назв великодніх співанок у різних частинах Галицького Прикарпаття.

² Уривок гаївки «Лишив-им тьи дівкоюю» з Чортівця (Польові матеріали автора (далі — ПМА)-2019: с. Чортовець).

Серед епічної пісенності Прикарпаття особливий інтерес представляють давні балади з міфологічними мотивами, зокрема балади з мотивами чарів та мотивами отруєння [4, с. 123–128].

Під час експедиції 2021 року мені вдалося зафіксувати баладу про чарівний корінь у кількох селах Прикарпаття, а також на Поліссі, де я записав одну купальську пісню з цим сюжетом. У селі Молодків (колишній Надвірнянський район Івано-Франківської області, порубіжжя Гуцульщини і Бойківщини) ця балада супроводжувала танець «Чабан» і виконувалася під гру трієстих музик. За кожним рядком тут слідує рефрен «Мой, чабане, мой, мой!».

Текст балади про чарівний корінь з Молодкова (уривок):

*Шо я маю робити? Мой, чабане, мой, мой!
 Лишив козак любити. Мой, чабане, мой, мой!
 Лишив козак любити. Мой, чабане, мой, мой!
 Копай, донько, коріння. Мой, чабане, мой, мой!
 З-під білого каменя. Мой, чабане, мой, мой!
 З-під білого каменя. Мой, чабане, мой, мой!*

У Чорних Ославах сюжет зберігся у гаївці «Яворова лавичка», яку співали на Великдень біля церкви. Ніяких даних про інструментальний супровід гаївки мені записати не вдалося.

Текст балади-гаївки з Чорних Ослав:

*Яворова й лавичка.
 Ходит по ній Насточка.
 На всі бокьи спогляне,
 Відки милий приїде.
 Я що маю робити?
 Лишив мене любити.
 Бігай, доню, й до млина,
 Накопаєш коріня.
 Як дас' сі йому напити,
 Буде тебе любити.
 Я копала й ніч, у день,
 Вікопала лиш оден.
 Я копала на ріці,
 Варила го в молоці.
 Й а ще корінь не скипів,
 Й а вже козак прилетів.*

*Й а що тебе й принесло?
Ци сіделце, ци весло?
Мене приніс вороний кінь
До дівчини на поклін.*

У селі Новосілка колишнього Тлумацького району Івано-Франківської області цей сюжет також зберігся у вигляді гаївки/Текст балади-гаївки з Новосілки:

*Вівчар вівці зганяє
Та й на хлопців моргає.
Гей, гей, гей, гей, уха-ха!
Та й на хлопців моргає³.*

*Ой, ви хлопці-молодці,
Перекажіт дівоньці.*

*Перекажіт дівоньці,
Що в шовковій сорочці.*

*Най вона ся віддає,
Най на мене не ждає.*

*Бо я хлопець молодий,
Ще й до того військовий.*

*Женитися не буду,
Бо на войну поїду.*

*На війноньці, як ся вдасть.
Дівчина ся най віддасть.*

*А дівчина, як то вчула,
Та й в городець й а махнула.*

*Ой, копала коріння
З-під білого каменя.*

*Ой, копала ніч та й день,
Викопала лиш оден.*

³ У кінці кожної строфи співається рефрен «Гей, гей, гей, гей, уха-ха!» і повтор другого рядка після рефрену.

*Полокала на ріці,
Варила го в молоці.*

*А ще корінь не скипів,
А вже козак прилетів.*

*Ой, чого ти прилетів,
Як ти мене не хотів?*

*Ой, що ж тебе принесло?
Ой, чи човен чи весло?*

*Мене приніс сивий кінь
До дівчини на поклін.*

*До дівчини на поклін.
А ти моя, а я твій.*

Незважаючи на те, що закінчення балади нібито позитивне, за народними уявленнями, пара, яка виникла через «мольфі», через чари, щасливо жити ніколи не буде.

Народні уявлення про шкідливість приворотного зілля транслюються, зокрема, в баладі про Гриця. Повноцінні варіанти цієї балади цього року мені на Прикарпатті не вдалося записати. Але в Старому Лисці Тисменицького району Івано-Франківської під час експедиції 2021 року я записав коломийку про Гриця:

*На Івана зілля брала, на Петра сі мила,
А по Петрі дві неділі Грицуня струїла*

За словами виконавиці, цю коломийку співали влітку, часто — на Івана. За її ствердженням, Гриць був отруєний саме приворотним зіллям: «А то, відов, дівка хотіла счарувати Гриця, і щось там не розраховувала, чи зілля більше підсипала як треба, чи що... ось і отруїла»⁴.

До давніх балад із міфологічними сюжетами дослідники відносять також баладу про сестру-отруйницю. На Покутті цей сюжет пов'язаний із пасхальним циклом пісень. У селі Чортовець колишнього Городенківського району цей сюжет наявний у тексті чоловічого великоднього хороводу «Сербена», який водять навколо церкви на Великдень і наступні два дні по Великодню та на Провідну неділю:

⁴ ПМА — 2021: Ксенія Йосипівна Волосянко (Бойко), 1925 р.н., с. Старий Лисець.

*Дурне дівчьи послухала,
Взъила брата счарувала,
Ані брата, ні козака —
Пішла дівка за жебрака.*

Тепер у Чортівці біля обох церков «Сербена» водять і співають без інструментального супроводу. Одначе відомо, що раніше у Чортівці «Сербен» супроводжувався грою на шестиотворній відкритій флейті — фрілці. Грою на фрілці часто супроводжувалися чортовецькі гаївки («Білоданчик», «Ой, летіли три орли», «Купив мені мій милий корову» та інші). Тепер великодні гаївки у Чортівці співають лише жінки, стоячи в колі неподалік церкви. Гаївки співають у той час, як чоловіки ходять «Сербена». Чоловіки тричі обходять церкву, а потім обходять жінок. Під час цьогорічної експедиції мені вдалося з'ясувати, що раніше гаївки співали також і деякі чоловіки, які не хотіли ходити «Сербена», а дехто спочатку ходив «Сербена», а потім приєднувався до жінок і співав разом із ними. За словами жительки Чортівця пані Олени Тригуб'як 1931 року народження, чоловік якої Василь Тригуб'як колись грав під час водіння «Сербена» на фрілці, коли жінки співали «Білоданчика», чоловік міг стояти всередині кола і грати на фрілці. Інші інструменти, за її словами, на Великдень біля церкви не використовували. Цікаво, що свідчення кінця XIX ст. суперечать розповідям старожилів Чортівця: за словами Оскара Кольберга, «Сербен» супроводжувався грою на скрипках і бубнах [1, s. 149].

Сюжет про сестру-отруйницю зустрічається в гаївковому репертуарі багатьох сіл Покуття. Один із варіантів цієї балади «На зеленім зарінку» мені вдалося записати у Мишині Коломийського району Івано-Франківської області. Мишинський фольклорний колектив «Наспів» виконує цю великодню співанку у супроводі акордеону (ілюстрація 1), але на записах 1980-х рр. з Мишина, її можна почути у супроводі фрілки⁵.

⁵ URL: https://www.youtube.com/watch?v=_tGUE-WFFOw (дата звернення 12.11.2021).

На зе-ле-нім за-рін-ку йшов Сер-бен по го-

рів-ку. Йшов Сер-бен по го-рів-ку за ним дів-ка у він-ку.

Ілюстрація 1. «На зеленім зарінку» (с. Мишин). Ноти для голосу і акордеону.
Транскрипція автора.

На зеленім зарінку
Йшов Сербен по горівку.
Йшов Сербен по горівку,
За ним дівка у вінку.
«Сербене, Сербеночку,
Взми мене за жоночку.
Взми мене за жоночку,
Я в рутянім віночку».
«Взьив би м ті з серці свого —
Боюсі брата твого».
«Не бійсі брата мого,
Строю го молодого».
Набрала, наловила,
Братови зготовила.
Брат у місті торгує —
Сестра чари ріхтує.
Брат з торгом у дорозі —
Чари вже на порозі.
«На вина, брате, та й пий,
Бо сі дуже затрудив».
Брат як вина сі напив,
З коника сі похилив.

З коника сі похилив,
На ручку сі підоймив.
«Взми, сестро, коньї мого,
Ратуй ні молодого».
«Як мала ратувати,
Не мала чарувати».
«Нічо тобі не скажу,
Лиш най по світі хожу».
«Нема куди ходити,
Йди в сиру землю гнити».
На зеленім зарінку
Йшов Сербен по горівку.
Йшов Сербен по горівку,
За ним дівка у вінку.
«Сербене, Сербеночку,
Взми мене за жоночку.
Взми мене за жоночку,
Я в рутянім віночку».
«Взьив би м ті з серці свого —
Строїла-с брата свого.
Строїла-с брата свого,
Строїш ні молодого».
«Бідна ж моя голова,
Шо я дурна зробила.
Шо я дурна зробила:
Ні Сербена, ні брата.
Через того Сербена
Пішла моя родина»⁶.

Якщо говорити про великодній репертуар сіл Коломийського району, розташованих на правому березі Прута (Правобережна Коломийщина), то слід зазначити, що там великодні пісні називаються «великодніми співанками» та «перепелоньками» [11, с. 26]. Увечері в день Пасхи люди збираються на кладовищі біля церкви, кожен кінець села — окремо, і співають великодні співанки про різні трагічні події, діти в цей час грають біля церкви в «Лозу», «Фоста» та інші великодні ігри. Значна

⁶ Текст записаний у 2004 р. від Миронюк (Ставчинської) М.І. (1941 р.н., с. Мишин) («Великодні дзвони» / Альманах — Косів: Писаний Камінь, 2011. — 112 с. С. 44–46.)

частина великодніх співанок (« За Мар'яну», «За Катерину» з Ключева Великого тощо) має коломийкову структуру вірша (дворядковий вірш 4+4+6, другий рядок повторюється) і всі морфологічні елементи пісень-хронік. При цьому їх співають на особливі пасхальні мелодії, звукоряд яких відповідає звукоряду тилинки — відкритої обертонової флейти без ігрових отворів [8, с. 77]. Традиційно великодні пісні-хроніки виконувалися невеликими гуртками людей на один голос а *capella* або в супроводі тилинки. Тепер людей, які вміють «тужити у тилинку» на Правобережній Коломийщині лишилося дуже мало. У 1930-ті роки в Ключеві Великому з'явилися організовані «Просвітою» хорові гуртки, виникла мода на стрічкове (терцове) двоголосся, в зв'язку з цим з'явилися двоголосні варіанти великодніх пісень-хронік, деякі з яких мені вдалося записати в Коломийському районі в 2021 році. Великодні пісні-хроніки у Ключеві Великому складала аж до 1970-х років. Вважалося дуже престижним вивчити до Великодня якусь пісню про якусь нову трагічну подію і заспівати її своїм гуртком на цвинтарі на Великдень.

У Мишині Коломийського району Івано-Франківської області деякі пізні баладні тексти були покладені на великодні мелодії і включені до весняного репертуару, проте в інші дні їх продовжують співати на звичайні мотиви. У цьому селі, наприклад, існує дві версії пісні «Ой, у полі клен-дерен» (балада про матір і синів-моряків) — з великодньою мелодією (її виконують на Великдень на цвинтарі біля церкви а *capella* або у супроводі тилинки) і на звичайну мелодію, з якою вона була принесена на Прикарпаття з Центральної України⁷.

Вельми популярною на сучасному Прикарпатті лишається балада про Бондарівну, яка датується XVII ст. [9, с. 348]. У Космачі Косівського району Івано-Франківської області вона побутувала як у вигляді необрядової співанки, яку виконували на набутках, на весіллі, так і у вигляді великодньої «перепелоньки». Мелодії космацьких «перепелоньок» мають ті самі риси, що і вищеописані великодні пісні-хроніки Правобережної Коломийщини. У Космачі мені не вдалося записати ніяких свідчень про виконання «перепелоньок» у супроводі тилинки, однак в основі їхніх мелодій звукоряд, характерний саме цьому інструменту.

На гуцульсько-бойківському порубіжжі у селі Молодків (колишній Надвірнянський район Івано-Франківської області) мені пощастило

⁷ ПМА — 2021. гурт «Наспів» (керівник — Світлана Голіней), с. Мишин.

записати один із варіантів балади про Бондарівну у виконанні пані Катерини Кисляк 1947 року народження. «Бондарівну» у Молодкові виконують на мотив молодківської коломийки до співу. За словами співачки, «Бондарівну» могли співати під будь-який інструмент, на весіллі спів супроводжувався грою весільної капели. «Бондарівна», за словами співачки, як і «Коломийка» «на голоси ся не ділит», проте на весіллях часто її співало багато людей разом: хто ліпше знав пісню — вів її, решта — підтримували. У Молодкові, на відміну від сусіднього Гвозда, відсутній великодній репертуар, тому «Бондарівна» тут побутує тільки у вигляді співанки-хроніки.

Монодійність — одна з характерних рис традиційного прикарпатського співу. Проте давні монодійні балади ще у 1930-і рр. стали витіснятися багатоголосними піснями, які поширювалися хоровими гуртками. В репертуарі Катерини Кисляк окрім «Бондарівни» є ще декілька пісень, які «на голоси не поділяться». Одна з них — балада про єврейку Хаємочку (Хаємочку), яку звели та вбили козаки. Як і «Бондарівну», її співали на один голос під будь-який інструмент на весіллі, на набутках. Пісню «Про Хаємочку» так само, як і пісню «Про Бондарівну», можна приблизно датувати XVII століттям.

Текст пісні про Хаємочку:

*Ой, у місті, в Делетині там козаки п'ють, там козаки п'ють
Та й молоду й Хаємочку все підмовляють,
Та й молоду й Хаємочку все підмовляють.
Хаємочко-жидівочко, ходи ти з нами, ой, ходи з нами.
Поведем тя, Хаємочко, й до тата й мами.
Поведем тя, Хаємочко, до тата й мами.
Хаємочка дурна була та й послухала, та й послухала
Та й набрала срібла-злата, повандрувала.
Вандруй нічку, вандруй другу, а села нема, а села нема.
Як зачели мандрувати на край Дуная,
Як зачели мандрувати на край Дуная.
Як узяли Хаємочку та й по-під боки, та й по-під боки
Та й кинули Хаємочку в Дунай глибокий,
Та й кинули Хаємочку в Дунай глибокий.
Отут тобі, Хаємочко, отут плавати, отут плавати.
Отут тобі, Хаємочко, отець та й мати.
Отут тобі, Хаємочко, отець та й мати.*

Вертаютьсі козаченьки назад до села, назад до села,
 Сіли собі в орендрі покінець стола.
 Сіли собі в орендрі покінець стола.
 Ой, дай же нам, орендарю, їсти та й пити.
 Ми маємо срібло-злото, є чим платити.
 Ми маємо срібло-злото, є чим платити.
 Орендарь дає, орендарь дає
 Та й дрібними слізеньками по підлозі лле.
 Та й дрібними слізеньками по підлозі лле.
 Ой, чого ти, дурний жиде, так ревно плачеш, так ревно плачеш?
 Ой, ти, відав, дурний жиде, жінки не маєш.
 Ой, ти, відав, дурний жиде, жінки не маєш.
 Була в мене Хаємочка, молода була, молода була,
 Вже минуло дві неділі, як сіла, пішла.
 Ой, відав, ви, козаченьки, сесе зробили, сесе зробили,
 Що ви мою Хаємочку в Дунай втопили,
 Що ви мою Хаємочку в Дунай втопили.
 Ой, якби ми, дурний жиде, сесе зробили,
 Ми би в тебе, дурний жиде, не їли й пили.
 Ми би в тебе, дурний жиде, не їли й пили.

Значна частина давньої монодійної прикарпатської ліро-епіки зникла ще у минулому столітті. Добра збереженість пісні про косарів і бідну вдову — щасливий виняток зі загальної тенденції. Це єдиний твір із необрядових пісень, які «на голоси ся не ділят», що мені вдалося зафіксувати у кожному прикарпатському селі, відвіданому мною під час експедиції 2021 року.

Мелодія пісні про косарів і бідну вдову (див. малюнок 3) в різних частинах Івано-Франківської області майже однакова. Найпопулярніший початок цієї пісні такий:

Зажуриласі-засмутиласі молоденькая вдова,
 Що не скошена, не згромаджена зелененька діброва. (двічі)
 Наймила вона та й косариків сто дваціць і чотири,
 Щоби скосили та й згромадили всі гори та й долини. (двічі)
 Косарі косьи, косарі косьи, а вітрець повіває,
 Шовкова трава, шовкова трава на косу налігає. (двічі)⁸

⁸ ПМА-2021: с. Ключів Великий.

Продовження пісні по селах дуже відрізняється. У Луквиці Богородчанського району (Східна Бойківщина) закінчення цієї пісні таке:

*Шовкова трава, шовкова трава на коси налігає,
А мій миленький чорнобривенький сив конем виграває. (двічі)
Перестань, милий, перестань, милий, сив конем вигравати,
Ходи до мене молоденької вечерю вечеряти. (двічі)
Вечеря добра, вечеря добра та й вечеря готова,
Віпала мені молоденькому на Україну дорогу. (двічі)
Тобі дорога, тобі дорога, а мені гостин битий,
Перестаньмо сі, перестаньмо сі, мій миленький, любити. (двічі)
Не перестану, не перестану, почесні не дістану
Твого личенька рум'яненського ще й хорошого стану. (двічі)
Дякую Богу, дякую Богу, що я тебе найшла,
Бо ти їв та й пив, бай, у корчмоньці, я тобі коня пасла. (двічі)
Пасла ти коня, пасла ти коня аж до темної ночі.
А впала роса з темного ліса на мої чорні очі. (двічі)
Най би на очі, най би на очі, а то на русу косу,
Кажут вороги-неприятелі, що вінка не доношу. (двічі)
Поможи, Боже, поможи, Боже, свій вінок доносити,
Своїх ворогів-неприятелів на весілля спросити. (двічі)
Їжте, вороги, пийте, вороги, аж тепер наживітсі,
На мій віночок на зелененький аж тепер надивітсі. (двічі)⁹*

У Старому Лисці (колишній Тисменицький район) пісня закінчується на словах «перестаньмо сі цього літа любити». В Космачі Косівського району ця пісня містить одразу декілька не сильно пов'язаних один з одним сюжетів:

*Зажуриласи-засмутиласи молоденькая вдова,
Шо не скошена, не згромаджена зелененькая трава¹⁰.
Наймила собі, наймила собі косарів двацяць штири,
Щоби скосили та й згромадили всі гори та й долини.*

⁹ Запис Г. М. Канюк, проєкт «Забуті пісні» // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sAPUhBzCuWY&list=PLa8O3be9hrckokW4rQjBgXqduAy0D0PFE&index=2> (дата звернення 01.02.2022).

¹⁰ Кожний другий рядок повторюється двічі.

Косарі косять, косарі косять, аж вітрець повіває,
 Зелена трава шовковенькая на коси налягає.
 Зелена трава шовковенькая на коси налягає,
 А мій миленький чорнобривенький сивим коником грає.
 Ой, заржи, коню, ой, заржи, коню, чистим полем ідучи,
 Би мила вчула, би мила вздріла в поли зіллячко рвучи.
 Чому-с не прийшов, чому-с не прийшов, коли-м тобі казала?
 Чи-с коня не мав, дороги не знав, чи мати не пускала?
 І коня я мав та й дорогу знав, мамка мні не спиняла,
 Молодша сестра, бодай не зросла, сіделце ми сховала,
 А старша сестра сіделце знайшла, коника усідлала:
 «Сідай, братчику, їдь до милої, шоби си не вгнівала.»
 А старша сестра сіделце знайшла, коника усідлала:
 «Сідай, братчику, їдь до милої, шоби си не вгнівала.»
 Ой, ти поїхав, ой, ти поїхав сивою кобилкою,
 А мене-с лишив, а мене-с лишив з маленьков дитинкою.
 Я туди кину, я туди кину, своїй матінці кину,
 А сама піду, а сама піду, ой, за ким же я гину.
 Рік си любили, рік си любили, а два не видалися,
 Як си уздріли та й поболіли із жалю великого.
 Дівчина лежить, дівчина лежить у новій коморонці,
 Козачок лежить, козачок лежить в глибокій могилоньці.
 Над дівчиноньков, над молоденьков отець і мати плаче,
 Над козаченьком, над молоденьким лиш чорний ворон краче.
 Над дівчиноньков, над молоденьков всі дзвони задзвонила,
 Над козаченьком, над молоденьким лиш вірли крильми збили¹¹.

За словами космацького музиканта Василя Багрійчука, який виконує цю пісню на скрипці, найчастіше її співали влітку під час польових робіт. Співали на один голос, тут грала важливу роль виконавська індивідуальність: не всі знали текст пісні до кінця, тому хтось із визнаних співаків/співачок (таких, як Параска Багрійчук) вів пісню, інші — підтримували¹².

У Ключеві Великому Коломийського району Івано-Франківської області пісні, які співали на цю мелодію «Косьї косарі» (див.

¹¹ Записи Олега Бута // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=99bDomSgHXs> (дата звернення: 05.06.2021).

¹² ПМА-2021: Космач.

ілюстрацію 2), називали *дойнами* [11, с. 79]. Відомий коломийський краєзнавець Микола Савчук записав у Ключеві Великому близько дев'яти *дойн* із різноманітними сюжетами: про те, як молодша сестра ховає сідло, щоби брат не поїхав до милої, про примушений шлюб у Тернополі, про косарів і бідну вдову, про косарів-Василів і сестру Олену, яка втопилася, щоби не потрапити в руки розбійників. *Дойнами* у Ключеві Великому називали не тільки мелодії типу «Косьби косарі» («Зажуриласі-засмутиласі», «Ой, ти парубок» тощо), але й деякі інші довгі пісні, наприклад, баладу про братів-розбійників і сестру.

Протяжно

Чо-му-с ни прий-шов, як мі-сіць зій-шов, як я то-бі ка-за-ла,
 чи-с ко-ня ни-мав, до-ро-ги-с ни знав,
 чи ті' нень-ка спи-ра-ла, чи ті нень-ка спи-ра-ла?

Ілюстрація 2. Мелодія дойни типу «Зажуриласі-засмутиласі» з Ключева Великого (співали жінці, на толоках, на вечорницях). Нотація Михайла Тимофіїва. (Савчук М. Від говіння до Зеленої неділі. Звичаї, традиції, ігри, пісні весняного циклу, які записав упродовж 1975–2003 років Микола Савчук у селі Великому Ключеві Коломийського району Івано-Франківської області. Коломия: Вік, 2007. С. 79.)

Виконання *дойни* «Зажурилася молоденька вдова» цього року я записав у Мишині і у Ключеві Великому. В Мишині ансамбль «Наспів» виконував її у супроводі акордеону. Звісно, таке виконання не є традиційним. За словами мишинських музик, раніше цю пісню грали трісті музики (скрипка, бубон, цимбали). У Ключеві Великому я записав спів цієї пісні у супроводі фрілки.

Як у Мишині, так і у Ключеві, за спогадами виконавців, пісня була приурочена до літнього періоду. Косарі не брали у поле скрипок, але могли взяти зі собою фрілку і співати цю пісню під неї під час

відпочинку. В липні 2021 року мені пощастило записати в Ключеві Великому спів *дойни* «Зажуриласі-засмутиласі» і косарських співанок у супроводі фрілки (див. мал. 3, мал. 4), на якій грав Юрій Карпенюк. Косячи, могли співати *дойни* і без інструментального супроводу. В кінці толоки господар наймав музикантів, тоді *дойни* могли виконуватися у супроводі троїстих музик.



Ілюстрація 3. Фрілка Юрія Карпенюка (с. Ключів Великий).
Фото автора/23.07.2021.

У Чортівці (Городенківський район, Покуття) мені пощастило записати аж дві пісні, співаних на мелодію типу *дойни* «Косьї косарі». Перша — про косарів і бідну вдову. Її закінчення відрізняється від інших галицьких варіантів: «хотіла вна косариків наймити, та вона вдова та ще сирота, не має чим заплатити». Її співали на набутках та на весіллі, як з інструментальним супроводом, так і без нього: коли на весіллі співали довгі пісні, музиканти могли відпочити. За спогадами жительки Чортівця Олени Тригуб'як, 1931 року народження, бувало, що співають на весіллі про косарів і вдову, «а їкась вдова й заплаче, бо тоже не може косарів наймити»¹³. Друга — «Ой, росте спориш» за текстом подібна до пісні «Стелиться й спориш», яку Софія Грица записала у Красноставцях Снятинського району¹⁴.



Ілюстрація 4. Фрілки Юрія Карпенюка (с. Ключів Великий).
Фото автора/23.07.2021.

¹³ ПМА-2021: Чортовець.

¹⁴ Вик. Демнюк Іван Тимофійович, 1926 р.н. Зап.: С. Грица, 1969 р.

У Маняві (колишній Богородчанський район Івано-Франківської області, гуцульсько-бойківське пограниччя) цього року я записав виконання пісні «Зажурилася-засмутилася» (про косарів і вдову) на шестиотворній фрільці з бузини. За словами виконавця, її виконували на весіллі. На його думку, ця мелодія дуже подібна до весільної ладканки. На відміну від музикантів інших галицьких сіл, де я записував цю мелодію (Молодків, Чорні Ослави, Старий Лисець, Чортовець, Космач, Ключів Великий тощо), манявський сопілкар не пов'язує цю пісню з літнім господарським періодом¹⁵.

Наявність великої кількості текстів, співаних на одну мелодію, зв'язок цієї мелодії з літнім господарським періодом та порівняння її з ладканкою, тобто піснею обрядовою, дає можливість говорити про ритуальний характер дойни і її зв'язок з обрядами літнього господарського періоду.

Польові матеріали 2021 року демонструють, що ліро-епічні сюжети відтворюються майже в усіх жанрах фольклору Прикарпаття. Один і той самий текст може співатися на мелодію гаївки, пісні до танцю, звичайної (необрядової) пісні. Інструментальна складова ліро-епічних творів цілком залежить від особливостей жанрів, до яких вони належать. Найдавніші сюжети «сестра-отруйниця» і «чарівний корінь» на Прикарпатті пов'язані з весняним обрядовим циклом, сюжет «дівчина отрує хлопця» — з літнім відтинком календаря. Балади нового часу виконуються як поза обрядом, так і в якості гаївок/перепелоньок. Співанки-хроніки, які майже всюди пов'язані з індивідуальною позаобрядовою виконавчою творістю, на Правобережній Коломийщині виконуються на Великдень гуртом під тилинки або а саpella. Найкраще на Прикарпатті збереглися ті стародавні ліро-епічні сюжети, які були включені до великоднього обряду водіння гаївок і меншою мірою — ті, які пов'язані з колективною працею під час косовиці. Для них характерна монодійна манера виконання і глибокий зв'язок з інструментальною традицією регіону. Для глибшого розуміння прикарпатської традиції необхідно дослідити шляхи проникнення ліро-епічних текстів в обрядову і танцювальну музику, взаємодію місцевих і напливових сюжетів.

¹⁵ ПМА-2021: Манява.

Список використаних джерел:

1. Kolberg, O. Pokucie. Obraz etnograficzny. w IV T. / O. Kolberg. Kraków, 1882–1889. T. 1–4.
2. Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М.: «Индрик», 2002. 818 с.
3. Балади. Кохання та дошлюбні взаємини / Упоряд., приміт. О. І. Дея та А. Ю. Ясенчук (тексти), ноти А. І. Іваницького. К., 1987. 472 с.
4. Белобородова Д. О. Баладні сюжети про отруєння: міфологічна картина світу (за матеріалами текстів Черкащини). *Наукові праці Факультету історичної освіти*, 2015. С. 123–128.
5. «Великодні дзвони» / Альманах. Косів: Писаний Камінь, 2011. 112 с.
6. Возняк О., Луканюк Б. Гаївки: Спроба генотипної систематизації (на архівних матеріалах Кабінету народної творчості Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка). Львів: СПОЛОМ, 2015. 154 с.
7. Кирчів Р. Донаукові зацікавлення українським фольклором та етнографією. *Народна творчість та етнографія*. 2005. № 1. С. 40–48.
8. Мацієвський І. В. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова Книга, 2012. 464 с.
9. Нейманъ Ц. Г. Малорусская баллада о Бондаривнѣ и панѣ Каневскомъ. *Кіевская старина*, 1902. № 3.
10. Пуківський Ю. Шлюбно-любовні мотиви у великрдніх традиціях бойків. *Народна творчість та етнографія*. 2011. № 6. С. 99–106.
11. Савчук М. Від говіння до Зеленої неділі. Звичаї, традиції, ігри, пісні весняного циклу, які записав упродовж 1975–2003 років Микола Савчук у селі Великому Ключеві Коломийського району ІваноФранківської області. Коломия: Вік, 2007. 120 с.

References:

1. Kolberg, O. (1882–1889) Pokucie. Obraz etnograficzny. W IV T. O. Kolberg. — Kraków. T. 1–4. [in Polish]
2. Agapkina T. A. (2002) Mythopoetic foundations of the Slavic folk calendar. Spring-summer cycle. Moscow: «Indrik» [in Russian]
3. Ballads. Love and premarital relations (1987) Compiler, notes by O. Dey and A. Yasenchuk (texts), notes by A. Ivanytsky. Kyiv. [in Ukrainian]
4. Beloborodova D. (2015) Ballad stories about poisoning: a mythological picture of the world (based on the texts of Cherkasy region). *Scientific works of the Faculty of Historical Education*. P. 123–128. [in Ukrainian]

5. «Easter bells» / Almanac (2011) Kosiv: Written Stone. 112 p. [in Ukrainian]
6. Voznyak O., Lukanyuk B. (2015) *Gaivka: An attempt at genotypic systematization (on the archival materials of the Cabinet of Folk Art of the Lviv State Conservatory named after Mykola Lysenko)*. Lviv: SPOLOM. 154 p. [in Ukrainian]
7. Kirchiv R. (2005) Pre-scientific interests in Ukrainian folklore and ethnography. *Folk art and ethnography*. № 1. P. 40–48. [in Ukrainian]
8. Macijewski, I. (2012). *Musical instruments of the Hutsuls*. Vinnytsia: Nova Kniga. 464 s. [in Ukrainian]
9. Neiman Ts. (1902) Little Russian ballad about Bondarivna and Pan Kanevsky. *Kiev antiquity*. № 3. [in Russian]
10. Pukivsky Y. (2011) Marriage and love motives in the great traditions of fights. *Folk art and ethnography*. №6. P. 99–106. [in Ukrainian]
11. Savchuk M. (2007) From fasting to Green Sunday. Customs, traditions, games, songs of the spring cycle, recorded during 1975–2003 by Mykola Savchuk in the village of Velykyi Klyuchev, Kolomyia district, Ivano-Frankivsk region. Kolomyia: Vik, 2007. [in Ukrainian]

Скорочення:

ПМА — польові матеріали автора

УДК 780.64:781.1](477)



Ярина Товкайло (Київ, Україна) кандидатка мистецтвознавства, викладачка Дитячої музичної школи № 28, виконавиця на традиційних народних духових інструментах

Yaryna Tovkaylo (Kyiv, Ukraine) Phil. Dr., teacher of the Children's Music School № 28, performer on traditional folk wind instruments

ПАРАДИГМАТИЧНА СТРУКТУРА ПАСТУШИХ СОПІЛКОВИХ НАГРАВАНЬ

Анотація

У статті авторка розглядає низку сопілкових музичних композицій пастівницького змісту за парадигматичною системою С. Грици у її впровадженні за методикою М. Хая. В процесі застосування елементів парадигматичної методики ми можемо простежити множинність давніх мелотипів, порівняти мелічну та ритмічну парадигми трьох найхарактерніших масивів пастівницького сопілкарства в Україні (бойківського, гуцульсько-покутського та волинсько-поліського).

Ключові слова: парадигматика, структурно-типологічний аналіз, пастуша культура, сопілкова музика, музична структура.

Paradigmatic structure of shepherd's pipe`s melodies

Abstract

In the article the author considers a number of pipe musical compositions of pastoral content according to the paradigmatic system of S. Hrytsa and it`s introduced following the example of M. Khay. In the process of applying the elements of paradigmatic methodology, we can trace the multiplicity of ancient melotypes, compare the melodic and rhythmic paradigms of the three most characteristic arrays of pastoral bagpipes in Ukraine (Boyko, Hutsul-Pokuttia and Volyn-Polissya regions).

Key words: paradigm, structural and typological analysis, shepherd culture, pipe music, music structure.

Постановка проблеми

Природа й сутність кожного предмета, явища чи процесу, який їх супроводжує та відтворює, складається із окремих частин, які формують

їхню внутрішню структуру, а, відтак, своєрідність та оригінальність. Для того, щоби виокремити й описати їхні характерні особливості й ознаки, необхідно насамперед розкласти ці окремі інгредієнти на найдрібніші частинки, а потім, згрупувавши і узагальнивши, визначити як певний тип, вид чи різновид і, у такий спосіб, виявити його специфіку.

Внутрішня своєрідність музичного фольклору як явища традиційної культури виявляється в особливому механізмі Творення–Виконання–Сприйняття, де його рушії: творець, виконавець і слухач-реципієнт нерідко виступають у одній особі. А це, своєю чергою, зумовлює колективне творення імпровізаційної, т. зв. «усної», традиційної музики, її функціонування, розвиток і згасання. Сопілковій музиці пастушої культури українців як вияву однієї із засадничих форм господарювання — пастівництва, властиві усі згадані ознаки колективності, усності та анонімності творення. Природність ландшафту, унікальні умови побуту і дозвілля, які супроводжують щоденне перебування скотарів та вівчарів упродовж пастівницького сезону серед мальовничих гір і пасовищ, туга за домом і відчуття постійної небезпеки, котре супроводить їхню нележку працю і побут, мимоволі спонукає душу і руки тягнутися до співу та інструмента, які здатні творити чарівні звуки, суголосні як із голосом самого пастуха-музики, так і зі звуками, чарами й тривожним відлунням гір, лісів, боліт і пущ.

Аналіз досліджень. Якщо систематику структурно-ергономічних вимірів традиційного сопілкового інструментарію пастівницької сфери найбільш акцентованих пастуших регіонів України досить ґрунтовно розглянуто у працях І. Мацієвського, Б. Яремка, М. Хая, Н. Ганудельової, В. Яроми та ін., то питання вивчення й системної аналітики структури сопілкової музики цих регіонів станом на сьогодні перебуває у стадії становлення. Складність цих досліджень пов'язана із недостатньо розробленими методиками вивчення структури інструментальної музики усної традиції — з одного боку, та складністю мелічної, ритмічної, ладово-інтонаційної, особливо, виконавської (етнофонічної) парадигматики (руху варіантних структурних множин до своєї інваріантної основи) сопілкових награвань — з другого. Методика структурно-типологічних розглядів, заснована на складочисловій будові строфіки пісенного віршадля аналізу складних імпровізаційно розгалужених і розгорнутих форм традиційної інструментальної музики виявилася малопридатною. Останнім часом набирає

обертів застосування в структурно-типологічних дослідженнях парадигматичного методу С. Грици, який продуктивно адаптований до специфіки структури традиційної НІМ в етноорганологічних працях М. Хая «Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)» [8], «Українська інструментальна музика усної традиції» [9], «Микола Будник і кобзарство» [10], у низці його статей і доповідей, які, зокрема, містять і ґрунтовні огляди аналітичних транскрипцій сопілкової музики Бойківщини, Гуцульщини та Західного Полісся. У цих структурно-аналітичних розвідках привертає увагу новітній підхід цього автора, пов'язаний не лише зі спробою застосування парадигматичного методу С. Грици до формалізації фактури мелічної, метроритмічної, ладово-інтонаційної парадигм сопілкових награвань, а й, особливо, щодо темпово-агогічної та етнофонічної, що на сьогодні є найпродуктивнішою серед наявних у вітчизняній етноорганології, методикою структурно-типологічних досліджень.

При такому підході до проблеми парадигматичного аналізу дослідник застосовує подвійний спосіб формалізації параметрів структури сопілкової фактури, а саме цифровий та вербально-описовий. Окремо пропонується формульно-аббревіатурне позначення сегментної побудови умовного періоду кожної композиції та система умовних знаків до парадигматичного аналізу, а саме:

- 1, 2, 3... — нумерація монотематичних побудов;
- А, Б, В... — літерація політематичних побудов;
- А1 — варіант 1-й;
- 5[^] — подвоєння попереднього звуку;
- 4[^]4 — багаторазове повторення попереднього звуку;
- ЗЧ — зачин періоду;
- РЗ — розгін періоду;
- ФСК — формула серединної каденції;
- ФПК — формула прикінцевої каденції;
- ІК — інтонаційний контур (мелічна парадигма);
- РС — ритмоструктура;
- МТР — метроритмічна парадигма (розмір);
- ЛТ — ладово-тональна парадигма;
- ТА: Largo; ММ — ♩ = 76 — темпово-агогічна парадигма;

- ЕФО — етнофонічні особливості (етнофонічна парадигма);
- «зпт» — формула «запитання»;
- «впд» — формула «відповіді»;
- ПА1 — перегра («програвка» і «пригравка») періоду монотематичної побудови;
- ПА2 — перегра («програвка» і «пригравка») періоду політематичної побудови;
- ↑ — підвищення звуку на $\frac{1}{4}$ тона;
- ↓ — зниження звуку на $\frac{1}{4}$ тона;
- $\flat\uparrow 3$ та $\sharp\downarrow 3$ — позначення нейтрально-інтонованої терції;
- I/1, 1/3/5 — позначення двозвучних та акордових співзвучь;
- \flat_5 ; $\flat_{567} 1$ — форшлагові та ін. мелізматичні групи.

Окрім розгорнутого вербального опису форми й структурних одиниць кожного окремого моно- чи політематичного періоду, у другій книзі проф. М. Хая «Українська інструментальна музика усної традиції» [9] зафіксовано парадигмально-узагальнені елементи сопілкової фактури методом цифрової фіксації мело-ритмо-темпових параметрів і скорочених вербальних характеристик етнофонічної парадигми композиції.

Порівняльний аналіз мелічної та ритмічної парадигм за принципом збігу й наближеності варіантів до інваріантної основи був застосований у «Музиці Бойківщини» М. Хая [7] для виявлення типології мелоритмопарадигм бойківської інструментальної музики, а саме: а) мело- та б) ритмосубстратів на рівні Вид — Тип — Варіант [Там само, с. 61–62, № 3].

У процесі застосування елементів парадигматичної методики було виявлено множинність давніх мелотипів терцієвої [Там само, с. 62–63, № 4], квартової (речитативної) побудови [Там само, с. 63–64, № 5] та пізніших типів «коломийки з яскраво вираженим рівнем мелодизації речитативного кістяка шляхом розширення традиційного для ранніх етапів музичного виконавства квартово-квінтового амбітуса за рахунок додавання висхідного гамоподібного ходу від субкварти до тоніки» [Там само, с. 64–65, № 6].

Важливо також зазначити, що парадигматика бойківської пищавкової/гайдярьської музики демонструє відносну стабільність інваріантної основи. Ритмічні парадигми, розігрувані на менше мелодизованих

інструментах: дрибмі, басі, цимбалах та бубні характеризуються спрощеною фактурою. М. Хай називає такі особливості секретами «лабіринтів парадигматики» [3, Додатки, фото № 36, 41].

Ритмічну парадигматику ми розділяємо на дві групи:

1. Групу стійкої (несинкопованої) ритміки;
2. Групу нестійкої (синкопованої) ритміки.

До бойківської пищавкової і, загалом, пастушої сопілкової традиції, більший стосунок має ритмічна парадигматика другого — нестійкого, синкоповано-імпровізаційного типу. Виняток може становити хіба що рудиментарна непастуша музика, розіграна на шестиотворних сопілках у сучасному побуті як елемент неактивного та нехарактерного для пастівницької традиції застосування: «для себе», «для співу», т. зв. «хатнього» музикування тощо.

Метою цього дослідження є аналіз сопілкових пастуших форм за структурно-типологічною (парадигматичною) системою та зіставлення трьох найхарактерніших масивів українського пастівницького сопіларства — бойківського, гуцульсько-покутського та волинсько-поліського.

Закарпатська Бойківщина

«Коли йду з вівцями» — І. Скуниць — Н. Ганудельова («бойківська» скосівка) [2]



ІК першого напівперіоду характеризується рецитаційно-лінарним викладом мелодії із невластивими для традиційних коломийкових ладових нахилів (ЛТ) альтерованими опорами другого щабля в зоні ЗЧ із різким переходом в РЗ і моментальним поверненням до альтерованої опорності в зоні ФСК із цезурованим закінченням на квартовій опорі. Весь другий напівперіод зберігає вказану альтерованість другого щабля з різкою зміною лінарної конфігурації ІК на стрибкоподібну у співвідношенні з обігруванням характерної для цієї мелічної парадигми опорної інтерваліки (#2741#2741), яка у зоні ФПК повертається до неальтерованої опорності (14841).

МТР: 2/4; ЗЧ твору затактовий із акцентованою чвертково-вісімковою синкопованістю; РЗ — згаданої синкопованості із вісімково-чвертковими побудовами як елемент зародження чардашевої ритміки ФСК; другий напівперіод — чергування половинних побудов чвертками як чинник утвердження чардашевої ритмостилістики.

ЛТ: Тенденція до генамісотонічності верхнього тетраходу, квартово-субквартова опорність із чітко фіксованим фіналісом (ФН) наприкінці побудови.

ТА: ММ — ♩ = 110. Темп виразно чардашевий.

ЕФО: Яскраво виражена акцентованість характерної синкопованої ритміки та помотивне повторюване legato високотеситурних (у межах другої октави) комплексів першого напівперіоду у поєднанні із контрастним спадом теситури до ФПК та ФН першої октави із застосуванням безпосереднього низхідного glissando, які вказують на типово чардашеві ознаки інтонаційного, ритмічного, ладово-інтонаційного та етнофонічного (народно-виконавського) стилю. Загалом, це свідчить про близькість закарпатських, бойківських та лемківських пищавко-пищалкових парадигм творення.

Центральна Бойківщина

«Коломийка-приспівка» — С. Богенчук — М. Хай (*гайда*) [7, с. 271–272]



Мелодія рідкісного типу тричасткової пісні лісорубсько-«просторового» настрою. ІК: ЗЧ першого напівперіоду починається із квати, яка у РЗ переходить у квінту й багаторазово обігрується сусідніми допоміжними звуками, а в ФСП до прикрашеної мордентом терцієвої опори і тоніки. ЗЧ другого напівперіоду починається із тоніки через прикрашені мордентом терцієво-тонічні мелофігурації (з переходом у традиційну нижню субкварту й увідний тон). У РЗ через перегукування терцієвих фігур із субквартами та мелодичним ходом від субкварти розвиток мелодії доводить ФПК до неминучого розв'язання в тоніку. ФН традиційно закінчується на нижній субкварті.

МТР: 3/8. Ритміка ЗЧ синкопована. Зона РЗ насичена співвідношенням подрібнених вісімково-шістнадцяткових ритмів та фігур нерівного поділу, які конкурують із так зв. мазурковою ритмоформулою 2–3-ї чверткових часток такту. ФСК через типову для цієї композиції мордентовану тріоль повертає ритмові іктову стихію ЗЧ другого напівперіоду. Його ЗЧ рясніє ритмофігураціями тріольно-пунктиризованого характеру, які у ФПК завершуються повною чвертю із крапкою.

ЛТ: Ладова тенденція виразно демонструє модус інтонаційного мислення загально-бойківського та давньо-гуцульського іонійського мажору, який яскравим обігруванням великої терції колоритно відлунює настроєм гірських полонин.

ТА: ММ — $\downarrow = 56$. Темпоагогіка твору вказує на виразно неколомийкову структуру, котра більше відповідає трембітно-сигнальним повідомленням «з гори на гору» чи «з полонини у село» та вокально-сигнальним «вівканням»/«гойеканням», ніж, власне, коломиїково-ладканковим імпровізаціям пасторального типу.

ЕФО: Етнофонічна палітра награвання скупа на широко лінійно розгорнуті прикраси. Її «лінійність» і «наспівність» переміщена не у площину інтервального розвитку інтонаційного контура, а всередину фонічного звучання інструмента. Лише зрідка, в особливо характерних для інтонування епізодах, цей принцип порушується яскраво зацентованими особливими видами ритмоподілу й мелізматики — форшлагами та мордентами.

«Коломийка» — В. Катун — М. Хай (пищавка) [7, с. 200]

The image shows a musical score for a piece titled "Kolyomyika". It consists of three staves of music written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The first staff starts with a tempo marking of quarter note = 144. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is characterized by numerous melisma ornaments (trills, grace notes, and slurs) and mordent ornaments. The second staff begins at measure 10, and the third staff begins at measure 15. The overall style is traditional folk music with a focus on intricate rhythmic and melodic details.

ІК: ЗЧ — обігрування квінтового щабля верхнім і нижнім сусідніми тонами, яке зачіпає частину РЗ і переходить від верхньої сексти до оздобленої мордентом тоніки із виходом через тонічний мордент на неальтеровану верхню кварту. Такий неординарний спосіб розігрування й орнаментування тоніки в переході із зони ФСК першого

у ЗЧ другого напівперіоду триває через увесь РЗ й звершується орнаментально-ритмічною фігурацією ФПК із характерно вкороченою субквартою — ФН.

МТР: 2/4. Зони ЗЧ та першої половини РЗ обслуговуються комплексами вісімково-шістнадцяткового ритму. Друга половина РЗ різко змінює ритмоструктуру на характер «впд», яка складається із типово козачково-коломиївкових мікроформул — фігурації вісімки із двома залігованими шістнадцятками, які лише раз урізноманітненні тріольною вставкою. Після згадуваної зони ФСК — ЗЧ-2 послідовно витримуються до самого кінця та ФПК. ФН — вкорочена вісімка.

ЛТ: Квінтово-квартовий тип побудови бойківської коломийки першого напівперіоду у поєднанні із домінуванням тоніки у другому. Два випадки застосування ввідної лідійської кварти в першому напівперіоді і ФН на традиційній субкварті. Такий несподіваний тональний план «зпт» першого напівперіоду коломийки (пов'язаний із поєднанням аплікатурних коломиївкових поспівок квартового типу із квінтовими) у середині другої частини РЗ раптово повертається у природну тонічну зону першого щабля. Тут формула «впд» утверджується ще й засобами додаткової форшлагово-мордентової орнаментики та пролонгації тоніки. Композиція періоду виразно демонструє поєднання давнього бойківського ладового модусу коломиївкового мислення (опорність іонійського мажору) із пізнішими лідійськими інтонаційними вкрапленнями та відсутністю мажорної терції взагалі.

ТА: ММ — $\downarrow = 144$. Темпова шкала і агогічна тенденція суворо витримані в характері віртуозної технічної вправності та стабільної темпово-агогічної константи.

ЕФО: До описаної вже палітри виконавсько-інтонаційних, ритмічних та темпово-агогічних прийомів залишається хіба що додати багатство фонічних характеристик звучання пищавки: поєднання кантиленності залігованих фігурацій першої половини першого напівперіоду, які у порівняно швидкому темпі ефектно контрастують із чіткою артикуляцією орнаментованих і ритмічно інкрустованих мелоритмоформул решти твору. Якщо зважити на те, що розглянутий період є тільки фрагментом великої композиції, то варто наголосити на неабиякій здатності поєднання виконавцем значної палітри архетипово-інтонаційних та чисто артикуляційних засобів бойківського пищавкового виконавського арсеналу.

Закарпатська Гуцульщина (Мараморощина)

«Каддіс збура» («Весняна») — Ю. Марина — Н. Ганудельова (тилінка) [2]



ІК: Мелодія довільно артикульованої кантиленної побудови, яка складається із трьох мелічних блоків, побудованих на розігруванні обертонового тоноряду тилинки із мікроальтераційно заниженим нижнім нечітким тоном, підвищеним квінтовым та верхнім основним щаблями. ЗЧ 1-го блоку складається із гармонічно розкладеної фігурації зазначеного альтерованого звороту, який закінчується довільною ферматою. РЗ побудований на мотиві генамісотонічного нахилу із ФСК субквартового типу; ЗЧ другого блоку аналогічний ЗЧ-1. Мелоструктура РЗ будується на розігруванні генамісотонічної поспівки обертональної зони у верхньому регістрі тоноряду тилинки зі щільно форшлагованими субквартово-терцієво-тонічними опорами в характері «зпт» та обігруваннях у характері «впд»; третій блок становить гармонічну фігурацію із мордентуванням терції субквартово-терцієво-тонічного типу у зоні ФН.

МТР: 2/4. ЗЧ — шістнадцяткова група продовжена ферматою тоніки. У першому блоці зона РЗ складається із двох вісімкових епізодів. ЗЧ-2 = ЗЧ-1. Другий блок ритмопарадигми — це майже суцільно шістнадцяткова чотиритактова панорама фігурацій із форшлагованими опорами і половиною тривалістю фіналіса. Третій блок — синкопований ФН із шістнадцятково-вісімковою ФПК.

ЛТ: У першому та другому блоках спостерігається тенденція до генамісотонічності верхнього тетраорду, а у третьому — мінорно-еолійський ФН.

ТА: ММ — \downarrow = не визначено, вочевидь, через надто гіпертрофовану амплітуду агогічних коливань.

ЕФО: Етнофонічна парадигматика позначена особливостями, властивими для всіх пасторальних сопілкових композицій імпровізаційного типу: вільною темпоагогікою шістнадцяткових груп зачинкового характеру (перший блок) із виходом на фермати передцезурного (ФСК)

та фіналісного типу у ФН. Характер артикуляції й фразування — це суцільне 4-тактове *legatissimo* в характері *rubato ad libitum* на усю потужність дихання і завершений ферматою ФН.

Гуцульщина і Покуття

«Полонинська старовицька» — М. Пророчук — С. Мерчинський (флюєра, бурт) [1, с. 50]



ІК (мелодія): ЗЧ-РЗ — комбінація характерних остинатних фігур у співвідношенні зі стрибкоподібними висхідними стрибками у верхній регістр у зоні РЗ та низхідним у ФСП. Другий напівперіод аналогічний із закінченням (ФН) на характерній субкварті.

ІК (бурт): безперестанне гудіння голосом на нижній тонічній опорі.

МТР: 2/4. Ритміка фігурацій із восьмої і двох шістнадцяток та стрибкоподібних ходів вісімками.

ЛТ: Стабільний іонійський нахил до давнього гуцульського мажору.

ТА: ММ — ♩ = 116. Темпова стабільність без найменших агогічних відхилень.

ЕФО: Співвідношення *detache-legato* у зонах ЗЧ-РЗ-ФСК й *staccato-marcato* у ритмічних формулах четвертними ФСК та ФПК (ФН) створюють настрій бадьорого сигнального награвання на полонині, яка щойно прокинулася. Монотонне гудіння людського голосу тільки ще більше бадьорить й підсилює це відчуття.

«Вівчєрська игра» — Д. Гинцар — І. Мацієвський

(флюєра найдовша, «гук») [4, с. 208–209]

Two systems of musical notation. The first system shows a bass line with a melodic line and a bass line with a constant low note. The second system continues the melody with various articulations like trills and slurs.



Приклад унікального награвання з «гуком» на флюярі найнижчої у цьому типі відкритих народних флейт теситурі, записаний на крайній межі ареалу їхнього поширення — Буковинській Гуцульщині. Композиційно складається із семи цезурованих епізодів, які, незважаючи на абсолютну відсутність відчуття строфічності, умовно можна цілком семантично розділити на зони ЗЧ, РЗ, ФСК ФПК та ФН першого та другого епізодів.

Флюяра довга: ІК: ЗЧ-1 побудований на потужному акцентуванні нижнього субквартового тону, який переходить у гармонічні фігурації його чергування із верхніми тонічними та квартовими опорами. Перший блок РЗ розв'язується у верхню тоніку. Другий блок РЗ обігрує нижню субкварту із входженням у семантику ФСК через тонічну на субквартову опору, яка подвоєна октавним обертональним «флажолетом». Третій блок: ЗЧ — трельований субквартовий тон із різким стрибком у надвисоку теситуру та групетоподібним обігруванням субкварти наприкінці мотиву. Четвертий блок: РЗ — трельована субкварта чергується із стрибко- і мелодично розігруваними угрупованнями ІК та опускається до тоніки у першій октаві. П'ятий, фінальний блок флюярної композиції повністю ґрунтується на інтонаціях утвердження тоніки із епізодичними перегукуваннями із мотивами субквартових «флажолетів». ФН завершує твір традиційно скороченою нижньою субквартою.

«Гук»: ЗЧ — постійне тонічне звучання бурта у великій октаві. Перший блок РЗ — короткочасний перехід у тоніку малої октави. Другий блок РЗ аналогічно із пролонгацією тоніки у ФСК. У третьому блоці звучить субквартове бурдонування голосу виконавця. У четвертому блоці РЗ, опустившись на мить у зону нижньої субкварти, голос флюяриста знову повертається на тонічну позицію, яка триває вже до кінця композиції. П'ятий блок та ФН — тонічний бурт у найнижчій шкалі теситури.

МТР: Метр упродовж усієї композиції невизначений. ЗЧ — ритмофігурація сигнально-закличного типу, яка складається із чергування нот тріольної та пунктированої ритміки, котразакінчується вісімковою

цезурою. Перший блок РЗ — чергування ритмоутворень початкової й прикінцевої чвертей із групами тріольної, стрибкоподібної побудови. Другий — подібно обрамлена вісімками ритмофігурація із констатуючими тоніку синкопами на восьмих нотах усередині. У третьому блоці чи не найбільше синкоповано, пунктуаційно, вісімково-шістнадцятково (та тридцятидвійково) урізноманітнена ритмоструктура. Четвертий блок поєднує пунктиризовану вісімкову ритміку.

ЛТ: Ладова тенденція твору характеризується, як це не дивно, протиставленням не так напливових генамісотонічних із давніми автотонно-гуцульськими ладово-інтонаційними устоями (на що, здавалось би, мала вказувати безпосередньо географічна близькість із Румунією), а, якраз, навпаки — ніби зумисним униканням півторасекундових шаблів ладу й домінуванням опор натурального мінору та, характерної для всього ареалу Українських Карпат, зачинкової й прикінцевої нижньої субкварти.

ТА: У зоні ЗЧ та першого й другого блоків метрономування відсутнє (вочевидь, через надто довільний сигнально-наративний характер музики). У третьому, четвертому та п'ятому блоках темпоагогіка стабілізується: ММ — $\downarrow = 90$, що можна пояснити константно-утверджувальним рівнем двох характерних ладо-тональних устоїв: субквартового і мінорно-тонічного.

ЕФО: До етнофонічних особливостей цього твору належить, насамперед, вже саме поєднання яскраво вираженого тембрального звучання найнижчої теситури довгої флюяри із чоловічим голосом у вокальній техніці «морморандо». Вертикаль внутрішнього обертонального спектру звучання, яка утворюється внаслідок подібного змішування чужорідних етнозвуків феноменів (голосу та інструмента) у додатковому поєднанні із інтонаційними, мікромелізматичними, теситурними, артикуляційними та штриховими ефектами творить неповторну музичну картину «Вівчарської гри» на самім краю гірської полоники Українських Карпат.

«Сумна» — В. Хромейчук — Я. Товкайло (фрілька) [6, с. 250]



Зразок давнього типу гуцульського коломийкового мелосу, який зберіг свій автохтонний субетнічний звукоідеал. ІК: ЗЧ першого напівперіоду розкладений у домінантовий тризвук. РЗ — мотив орнаментованого оспівування мажорної терції у протиставленні до низки фігурацій домінантового нахилу, який, після короткочасного розв'язання в тоніку, знову у зоні ФСК різко буквально повторює домінантову формулу ЗЧ. ЗЧ-2 другого напівперіоду провалюється у теситурі найнижчого регістру фрільки, формуючи шляхом низки октавних імітацій характер запитальної семантики. В зоні ФПК, коротко утвердивши тоніку, первісна домінантова формула ЗЧ-1 знову обрамлює весь період.

МТР: 2/4, 3/4. Заклино-сигнальний характер основної ритмформули ЗЧ пунктурованою структурою вісімки з крапкою і шістнадцятки із опорою на прикінцеву чверть нагадує ритмічну семантику ЗЧ полонезу чи мазурки. Контрастуючи вже із чисто пасторальною ритмікою сопілкової фактури й нагнітаючи цей настрій повторними вісімково-шістнадцятковими перегуками імітаційної мелоформули РЗ-2, утвердивши тонічну мелоформулу ФПК опорною групою чверті з крапкою та вісімки, переконливо знову виходить на мазуркову ритмо-формулу ЗЧ-1.

ЛТ: Приклад характерний тим, що, завдяки сполученням різнохідної мело-ритмо-темпово-агогічної та етнофонічної лексики, асоціативно, просто «на слух» сприймається «сумно». Подібний феномен спостерігається і в зоні застосування т. зв. гуцульського мінору, де виразно, здавалось би, мінорні півторасекундові комплекси ладоутворення у слухача викликають веселі, танцювально-запальні асоціації (ефект «Аркана»). Пастівницько-просторова сфера вносить у цю проблему? свої корективи, в якій мажор, як свідчить і сама назва твору, звучить мінорно.

ТА: ММ — \downarrow = 80. Така темпова шкала сопілкових награвань властива для сигнальних та відпочинкових моментів пастівницької сфери. Агогічні тенденції — мінливі й періодично підпорядковані настроєвим відтінкам закличного, наспівного, імітаційного (ефект «відлуння») та утверджувально-фіналісного характерів.

ЕФО: Загалом, цей фрагмент награвання із врахуванням повного контексту усієї композиції [дод. IV, № 2–4] представляє унікальний і дуже структурно, семантично і фактурно розгалужений матеріал засобів художньої виразності, які становлять проміжну стилеутворюючу ланку між пасторальними та дотичними

до них наспівно-орнаментальними і навіть досить таки віддаленими умовно «мазурковими» стилями. Кожен зі згаданих структурних відрізків періоду та композиції в цілому контрастно відрізняється один від одного притаманними йому стилеутворюючими чинниками мелодики, ритміки, темпоагогії та етнофонічних видозмін.

Незмінним залишається нехарактерний для пізніх фрілкових композицій давньогогуцульський мажорний лад, цілком позбавлений порівняно пізнішого напливу генамісотоніки т. зв. «гуцульського мінору».

Контрастною до попередньої композиції за ладовими й метроритмічними характеристиками є наступна «сумна пастуша мелодія». Тому це вимагає ретельнішого порівняльного зіставлення усіх парадигм творення.

«Розгубив вівці» (сумна пастуша мелодія) —

Ю. Тафійчук — Я. Товкайло (денцівка) [6, с. 250]



ІК: Формула ЗЧ першого напівперіоду складається зі структур «зпт» і «впд». Перша із них гармонічно розкладає широкоамбітусне утворення від нижньої субквarti до найвищої (мікроальтераційно завищеної) квінти, яка служить кульмінацією усієї формули ЗЧ. Мелічна формула «впд» коротка, підсилена контрастним до архаїчної субквартовості генамісотонічним характером. Епізод РЗ починається із абсолютного повтору цієї схеми ЗЧ-«впд», яка далі провокує мелодизований висхідний рух мелодики від форшлагованої тоніки до кульмінаційної квінти, котра, через серію генамісотонічних подвійних форшлагів, поступенево скочується до тоніки. ФСК першого напівперіоду становить мелодичний спад від тоніки до субквarti.

ЗЧ другого напівперіоду становить кістяк спрощеного і додатково мелодизованого варіанту ЗЧ-1 із сильно мелізматично видозміненим ритмічним контуром та з вкрапленням збільшеної секунди. Характер розвитку в РЗ-2 досягається шляхом протиставлення короткочасно утвердженої на опорі тоніки із двічі повтореним, уже описаним, спадним рухом від квінти до тоніки, а в зоні ФПК субквартовим ходом

мелодія переходить у тоніку. ФН, знову ж таки, фіксується на характерній «запізній» субкварті.

МТР: Нерівномірно-складова метроритміка 3/8, 4/8, 3/8, 5/8 — вже сама собою засвідчує довільний характер побудови усєї внутрішньої парадигматики твору, який суттєво впливає на інваріантну основу його головної парадигми. З цієї причини спостерігаємо й скорочення мелодичної лінії у зонах ЗЧ, ФСК та розширення в середині побудови РЗ та ФПК.

ЛТ: Особливістю ладової тенденції виступає згадувана вже генамісотонічність. Натомість, в основному контурі ритмомелодики висока кварта генамісотонічного ладоутворення з'являється лише на іктових частках мотивів у зонах ЗЧ-1, РЗ-1, РЗ-2 та ФПК. І лише два рази у постіктовій стилістиці — в зонах підготовки ФСК та виходу із зони ЗЧ-2.

ТА: ММ — $\text{♩} = 215$. Помірно-повільний темп твору навіює сум і додає характеру «сигналу біди», що дає підставу припустити, що мелодія могла мати біфункційне застосування — сигналу тривоги і тужного настрою самого вівчаря (за домом, рідними, загиблими вівцями тощо). Агогічна шкала темпоритму доволі розлога, що передбачає то мікрозрушення темпу у бік незначного пришвидшення в мелодизованих лініях РЗ, то, навпаки, сповільнення у констатуючих зонах ЗЧ, ФПК та ФН.

ЕФО: Етнофонічна палітра може передбачати неймовірну кількість можливостей до довільного інтерпретування кожної із перелічених парадигм, що цілковито залежить від технічних, емоційних та імпровізаційно-інтерпретаційних здібностей та навичок сопілкаря. Мікромелізматики в межах стабільно інтонованого тоноряду п'ятиотворної денцівки — це той розмаїтий набір виразових засобів, який дає змогу визначати цю композицію як один із характерних прикладів етнофонічної сопілкової музики гуцульських виконавців на денцівці.

Волинь та Полісся

«Награвання пастушків» — О. Левкович — Ф. Колесса (дудка) [5, с. 189]



Найдавніший запис Ф. Колесси із відомої експедиції Ф. Колесси та К. Мошинського в зону Берестейського Полісся репрезентує характерне мінорно-сумовите й пасторально-настрове звучання північно-західної польської дудки (найімовірніше — викрутки).

ІК: ЗЧ: Заклична поспівка стрибка від тоніки до тоніки із наступним сходженням назад до тоніки. РЗ-1: обігрування мінорної терції тонічними опорами із форшлагованим стрибком на рецитації квартової опори й переходом знову до тоніки, яка триває упродовж усієї мелодійної формули РЗ ФСК — каденційне завершення на ході від квартової до секундової опори. Зачин другого напівперіоду (ЗЧ-2) утворює тонічну опору. РЗ посилює протистояння тонічної й квартової опор, об'єднаних почерговими низхідними й висхідними мелодизованими рухами між тонікою й форшлагованою квартою аж до ФПК й ФН.

МТР: 2/4. ЗЧ й початок — характерна синкопована ритміка чергування восьмих і четвертих нот, що символізує заклично-загадковий характер пастівницької атмосфери волинського лісу. РЗ-1: тип ритміки, яка завершується в зоні ФСК першого шеститактового епізоду ритмоформулою козацького типу. РЗ-2 другого шеститактового епізоду демонструє схвильовано-невпорядкований тип ритмоутворення, який рясніє синкопованими відхиленнями від наративної константи. ФПК — уривчастий хід залігованих двох шістнадцяток до вісімки. ФН — вісімковий затакт та ритморула ФПК.

ЛТ: Характерно виражений натуральний мінор із переважанням обігрування мінорної терції тонічно квартовими опорами.

ТА: ММ — $\downarrow = 84$. Темпова стабільність помітно зрушується періодичними агогічними відхиленнями у бік пришвидшення в момент висхідних рухів мелодії від тоніки до терції й субкварти. І, навпаки, заспокоюється при низхідних спадних рухах мелодії назад.

ЕФО: Етнофонічна палітра твору визначається характером настроєвої гами, яка переполює душу сопілкаря у момент гри. Починаючи із особливостей мелічної парадигми, густо насиченої відчуттям домінування вузько-амбігусної поспівки еолійського нахилу із періодичною грою верхньої кварти, через спокій метроритміки та темпоагогіки й до синкопованих мелодичних мотивів другої половини твору — все тут працює на створення настрою відлуння.

«Вийшла ж дівка» («вуличне награвання») —

I. Петрівець — М. Хай (дудка-колянка) [9, с. 89]



Умовний період твору складається із чотирьох цезурованих мотивів, із доволі розмитою мелоритмічною структурою періоду.

ІК: ЗЧ першого мотиву починається з мелодичного руху від тоніки до терції, а відтак через обіграну терцією кварту до квінти. Два наступні цезуровані комплекси звучать на квартово-квінтово-терцієвій опорах, з допомогою форшлагів попередніх звуків, які в умовній зоні ФСК усієї композиції завершуються тонікою. Друга половина умовного мотиву починається від висхідного ходу з секунди через серію форшлагованих фігурацій терцієвої й квартової опор із різким переходом у тоніку. РЗ-2 побудована на продовженні розпочатого секвенційного руху мелодії вгору від терції, через альтеровану й скасовану пізніше квартову, аж до квінти. ФПК — опорна форшлагована кварта. ФН — тоніка з ферматою.

МТР: Метроритм умовної пісенної строфіки розмитий. Ритміка музичного контуру мелодії ЗЧ-1 ґрунтується на двох групах вісімкової та вісімково-шістнадцяткової структури, що завершується довільною ферматою половинної ноти. Уся зона РЗ-1 та РЗ-2 складається із властивих для сопілкової фактури ритмічних фігурацій, кожна із котрих починається з опорної вісімки, середина насичена пунктированою та орнаментованою (головно, форшлагами) ритмікою, яка у ФСК обігрується восьмими нотами та тріолями, що через шістнадцятково-вісімкову ритмогрупу виводить ритмічний контур на ФПК квартової опори з форшлагом. ФН є половинною нотою, яка утверджує тоніку.

ЛТ: Яскраво виражений іонійський мажор.

ТА: ММ — $\text{♩} = 108$. Незвичний дещо як для кантиленності побудови мелодії досить жвавий темп, без особливих агогічних відхилень усередині мікромотивних утворень створює не наспівний, а моторно-веселий настрій композиції, в цілому.

ЕФО: Композиція справляє враження легкого музичного «дивертисменту» хлопця з сопілкою, який мелодією відомої вуличної пісні

закликає дівчат на веселе дійство. Легкість і невимушеність фразування мотивів і епізодів характеру РЗ-1 та РЗ-2, періодична цезурованість і завершеність мотивних груп, філігранність техніки, підсилена характерною сопілковою мелізматиною та мажорним нахилом мелодії забезпечує композиції комунікативну функцію музичного сигналу молодіжної сільської «вулиці».

Застосована у цьому «емблемному» варіанті методика вербального опису основних мелічних опор ІК та МТР дає підстави зосередити увагу на загальній тенденції опорності і будови періоду/звукового комплексу та метроритмічної його форми.

Ладові парадигми аналізованих творів сопілкової музики дотримуються, в основному, іонійського ладового нахилу у бойківському, генамісотонічних мінорних ладоутворень в гуцульсько-покутському та мінорно-неальтерованих і мажорних — у волинсько-поліському ладосубстратах.

Темпово-агогічні межі коливаються від зон коломийкових метронічних вимірів (ММ – ♩ = 120 до ММ — ♩ = 122) у Карпатах та просторових (ММ – ♩ = 84 до ММ — ♩ = 108) — у волинсько-поліському ареалі.

Етнофонічними особливостями карпатсько-коломийкової сопілкової фактури є найрізноманітніші прийоми загострення інтонації та ритму, пред- і постіктових вкраплень ритмічних та мікромелізматичних фігурацій, продовження і вкорочення опорного кістяка мелодії та буртової техніки тощо. Волинсько-поліська зона, навпаки, демонструє меланхолійно-заспокійливий характер дудкарської фактури і техніки звукоутворення, повну підпорядкованість засобів мануальної техніки пасторальним настроям основної мелодичної лінії дудкарських награвань.

Для загального порівняння і співставлення сопілкових композицій пастівницької тематики із мелодіями зі **Слобідської України** надаємо композицію під назвою «Овчарная», записану від І. Н. Сіменішина на сопілці (с. Піщанка, Красноградський р-н, Харківська обл.) — записувач невідомий, транскр. Я. Товкайло [6, с. 265].





На жаль ця мелодія не може претендувати на інваріантність парадигмального розвитку через відсутність інших варіантів сопілкових творів пастівницького спрямування цього регіону. Проте, ми можемо навіть на підставі цієї єдиної мелодії у співставленні її із множинними версіями інваріантів, проаналізованих мелоритмотипів сопілкової музики інших пастівницьких регіонів, простежити спільні та відмінні риси. Принаймні ті з них, які впливають із ергологічної будови конструкції шестиотворних сопілок, як от: субквартовість фактури і, ширше, мислення у зонах зачину (ЗЧ), половинних (ПК) та фінально-прикінцевих (ФПК) кадансів має так само субквартове обрамлення мелодичної лінії багаторазовим репетиційним бурдоном. Також притаманні імпровізаційним формам способи особливого мелізматичного та ритмічного звукоутворення, загальна темпова парадигма — ТА: ММ — $\downarrow = 150$ та однозначно мажорний (іонійський) ладовий нахил. Все це засвідчує домінуючу тенденцію превалювання спільностей над відмінностями.

Висновки

Отже, здійснені у статті спостереження методом порівняльних зіставлень пастівницьких та просторових сопілкових мелодій, зафіксованих у різних пастуших зонах України, показують загальний рівень парадигматичного зрізу сопілкових композицій у цих пастівницьких ареалах. Сумарний рівень парадигматики сопілкових награвань пастівницької сфери Українських Карпат, Волині і Полісся та рудиментарних форм Сходу України зводиться до інваріантних показників інтонаційного контуру, метроритмічної, ладово-інтонаційної, темпово-агогічної та етнофонічної парадигм коломийково-«просторового» пастівницького мелосу. Якщо попередні форми лінейного парадигмального аналізу дуже ефективні в застосуванні до наскрізних форм розгорнутих сопілкових композицій, то запропонована тут методика яскраво показує регіонально-субрегіональний зріз структурної парадигматики сопілкової музики в досліджуваних регіонах.

Список використаних джерел:

3. Mierczyński S. Muzyka Huculszczyzny. Kraków, 1965. 325 s.
4. Ганудельова Н. Г. Традиційні пастуші аерофони Закарпаття (системно-типологічне дослідження). Дисертація на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ, 2009. 191 с.
5. Маркович Г. Михайло Хай: науково-етнофонічний досвід. Хмельницький: Твори, 2019. 450 с.
6. Мацієвський І. В. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012. 464 с.
7. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. упоряд. С. Грица. Київ, 1995. 418 с.
8. Товкайло Я. Сопілкові практики в пастівницьких традиціях українців (інструментарій, музика, виконавство). Дисертація на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ, 2021. 309 с.
9. Хай М. Й. Музика Бойківщини. Київ, 2002. 303 с.
10. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ–Дрогобич, 2007. 544 с.
11. Хай М. Й. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ–Дрогобич, 2011. 466 с.
12. Хай М. Микола Будник і кобзарство. Львів, 2015. 320 с.

References:

1. Mierczyński, S. (1965). Muzyka Huculszczyzny. Kraków. 325 s. [in Polish]
2. Hanudelova, N. H. (2009). Tradytiini pastushi aerofony Zakarpattia (systemno-typolohichne doslidzhennia). Dysertatsiia na zdobuttia stupenia kandydata mystetstvoznavstva. Kyiv. 191s. [in Ukrainian]
3. Markovych, H. (2019). Mykhailo Khay: naukovo-etnofonichniy dosvid. Khmelnytskyi: Tvory. 450 s. [in Ukrainian]
4. Matsiievskiy, I. V. (2012). Muzychni instrumenty hutsuliv. Vinnytsia. 464 s. [in Ukrainian]
5. Muzychniy folklor z Polissia u zapysakh F. Kolessy ta K. Moshynskoho. uporiad. S. Hrytsa. Kyiv, 1995. 418 s. [in Ukrainian]
6. Tovkailo, Ya. (2021). Sopilkovi praktyky v pastivnytskykh tradytiiaikh ukraintsiv (instrumentarii, muzyka, vykonavstvo). Dysertatsiia na zdobuttia stupenia kandydata mystetstvoznavstva. Kyiv. 309 s. [in Ukrainian]

7. Khay, M. Y. (2002). *Muzyka Boikivshchyny*. Kyiv. 303 s. [in Ukrainian]
8. Khay, M. Y. (2007). *Muzychno-instrumentalna kultura ukraintsv (folklorna tradytsiia)*. Kyiv–Drohobych. 544 s. [in Ukrainian]
9. Khay, M. Y. (2011). *Ukrainska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii*. Kyiv–Drohobych. 466 s. [in Ukrainian]
10. Khay, M. (2015). *Mykola Budnyk i kobzarstvo*. Lviv. 320 s. [in Ukrainian]

УДК 780.62–057.212Сул(477.46)



Андрій Левченко (Київ, Україна),
магістр історії НаУКМА, незалеж-
ний дослідник, співзасновник
ГО «Рись».

Andrii Levchenko (Kyiv, Ukraine),
MA in History (NaUKMA),
an independent researcher,
co-founder NGO “Rys”.

ФІКСАЦІЯ СПОСОБУ ВИГОТОВЛЕННЯ ОДНОМЕМБРАННОГО МЕМБРАНОФОНА (На прикладі роботи Івана Сули із села Мельники Чигиринського району Черкаської області)

Анотація

У статті розглянуто та описано детальний спосіб виготовлення одностороннього мембранофона на прикладі роботи майстра Івана Прокоповича Сули із села Мельники Черкаського району Черкаської області. Також подані детальні креслення та фотографії процесу виготовлення інструмента.

Протягом фіксації та опису цього процесу вдалося спостерегти дві його особливості. Перша — це максимальне використання матеріалів, котрі вже були у вжитку і пройшли процес обробки. Тож характеристики цих матеріалів відповідають вимогам для створення інструмента або максимально наближені до них. Так, замість обробки сирової деревини, що передбачає пошук, рубання, витесування, випарювання і згинання дерева, майстер і ті, від кого він учився, використовували вже попередньо оброблену заготовку — решетище від решета. Друга — це розміри деталей, які підбираються «на око» і певною мірою залежать від доступних матеріалів у майстра. З огляду на це, майстер намагається виконати свою роботу у простіший спосіб із найменшою витратою ресурсів.

Тож ця ситуація, яка стосується розмірів інструмента (ширини, висоти, діаметра, ваги тощо) порушує питання регіональних особливостей подібних інструментів.

Ключові слова: бубон, мембранофон, етноорганологія, ударні інструменти, виготовлення музичних інструментів.

Capturing the production method of the one side frame drum
(Presented by Ivan Sula of Melnyky village
of the Chyhyryn district of the Cherkasy region)

Abstract

The article considers and describes a detailed method of manufacturing a one-sided membranophone, on the example of the work of master Ivan Prokopovych Sula from the Melnyky village, Cherkasy district, Cherkasy region. Detailed drawings and photographs from the manufacturing process are also provided.

Two important observations were made during the recording of this process. The first is the use of materials that have already been used and processed. The characteristics of these materials correspond to the musical instrument. Raw wood processing involves finding, chopping, carving, evaporating and bending wood. So the master and those from whom he learned used a pre-processed frame — a frame from a sieve. The second is the size of the parts, which are selected approximately and mainly depends on the available materials which master has. In this way, the master tries to do his job in a simpler way with the least amount of resources.

This situation regarding the size of a musical instrument (width, height, diameter, weight, etc.) raises the problem of regional features of such instruments.

Key words: bubon, membranophone, ethnoorganology, drums, making musical instruments.

Ця стаття постала внаслідок кількарізних експедиційних поїздок у вересні-жовтні 2020 року¹ задля фіксації виготовлення одномембранного мембранофона (далі — бубон)², у село Мельники Черкаського району Черкаської області³. На час цих поїздок, автор статті уже зібрав чимало теоретичної інформації про виготовлення одно- та двомембранних мембранофонів від музикантів та майстрів упродовж експедицій протягом 2013–2020 років⁴, а також мав власний досвід майстрування бубнів на основі зібраної польової інформації. Однак попередніх спроб зафіксувати детальний процес створення бубна в Україні не було⁵, тож зробити це через спілкування з носієм

¹ У межах стипендії від Українського культурного фонду, 2020.

² За відомою класифікацією Горнбостеля–Закса Н. S. 211.311.

³ До 2020 року входило до Чигиринського району Черкаської області.

⁴ Експедиції Київською, Житомирською, Рівненською, Чернігівською, Полтавською, Івано-Франківською, Волинською, Львівською, Сумською областями.

⁵ Існує електронний посібник, де подано покроковий етап створення польського бубна польським майстром. Ця методика багато в чому подібна з українським способом виготовлення бубнів Drymajło A. Wębenek Biłgorajski, 2012. URL: <https://imit.org.pl/uploads/materials/files/W%C4%99benek%20bi%C5%82gorajski.pdf>

традиції, фіксацію і спостереження за його роботою видавалося унікальною можливістю⁶.

Загалом існує зовсім небагато праць, присвячених темі майстрування українських традиційних музичних інструментів. Переважно в літературі подається загальний опис та розміри інструмента, розміри окремих його частин та матеріали, які використовують для виготовлення⁷. Досліджень, що стосуються детального опису виготовлення українських музичних інструментів, як згадувалося вище, не так багато. Слід назвати одні з найбільш містких. Це, наприклад, “The Tsybaly maker and His Craft, The Ukrainian Hammered Dulcimer in Alberta. Edmonton” авторства М. Бандери⁸, стаття «Ергологія сопілкових інструментів західноукраїнського Полісся» Вікторії Ярмоли⁹, «Так казав Микола Будник», де упорядником був Назар Божинський¹⁰. Тож сподіваюся, що ця стаття закладе початок для подальшого глибшого дослідження українських традиційних ударних інструментів (способів їхнього виготовлення, технік та стилів гри, контексту побутування у середовищі традиційних музикантів та загалом).

У 2019 році Євген Дмитриченко після власної експедиції Черкаською областю повідомив мені, що у селі Мельники живе музикант Сула Іван Прокопович, 1941 р.н., який детально пояснив процес створення бубна і, за потреби, готовий змайструвати інструмент. Це досить рідкісне явище у наш час,¹¹ тож я поїхав до майстра наприкінці 2019 року, з’ясував подробиці, а також домовився про нову зустріч задля фіксації способу виготовлення бубна.

⁶ У результаті цих експедицій оприлюднено також відео (URL: https://youtube.com/playlist?list=PLblFVwy-sFNIMC-7lFFgnLc88ir8_btml), посібник в електронному форматі з світлинами та кресленнями. Бубон зі села Мельники, Андрій Левченко, 2020 (URL: https://issuu.com/andrii_levchenko/docs/bubon_diy), а також 3-D модель інструмента (URL: <https://sketchfab.com/3d-models/ukrainian-bubon-tambourine-4189e45325b441428bc7b0ca5359856b>).

⁷ Наприклад, Домонтович М. Самовчитель до гри на кобзі або бандурі, Одеса. 1913.

⁸ Bandera M. J. The Tsybaly maker and His Craft, The Ukrainian Hammered Dulcimer in Alberta. Edmonton : CIUS, 1991 59 p.

⁹ Ярмола В. С. Ергологія сопілкових інструментів західноукраїнського Полісся. *Етномузика*. 2018. Число 14. С. 104–131.

¹⁰ Так казав Микола Будник (кобзарський самовчитель) / Упоряд. Назар Божинський. Київ : Видавництво НЦНК «Музей Івана Гончара», 2016. 275 с.

¹¹ Майже усі опитані мною інформанти відмовлялися виготовити бубон, адже ця справа потребує чимало часу та значних фізичних зусиль.

Сула Іван Прокопович, 1941 року народження, народився і виріс у селі Мельники Черкаського району Черкаської області. Жив певний час у селі Геронімівка під Черкасами, згодом повернувся до Мельників, де і проживає до сьогодні. Працював електриком та будівельником, у своєму господарстві експериментував у створенні різних механізмів: інструменти, верстати, транспортні та підйомні засоби. З дитинства вивчився грати на гармошці й бубні, однак переважно грав на гармошці. Грав на *тирликаx*¹² та весіллях. За нагоди грає і досі на родинних святах або на прохання інших. Ще у юності підгледів, як старші музиканти робили бубни — перейняв від них технологію. Робив бубни переважно на прохання інших музикантів зі села Мельники та сіл навколо. На моє прохання зробити бубон «по-старому» відреагував із розумінням і без уточнень, адже останні бубни він виготовляв вже зі сучасних матеріалів (наприклад, *обечайку*¹³ робив із частини пластмасової труби), що спрощувало та пришвидшувало процес виготовлення.

У різних регіонах України бубни виготовляли у різний спосіб, є різні назви цих інструментів та їхніх окремих частин, різні особливості обробки матеріалів. У цій статті не було завдання зробити універсальний опис процесу виготовлення бубна, а лише викласти локальний варіант технології від одного майстра, що, однак, багато в чому перегукується із основними етапи та загальними принципами виготовлення бубнів у інших регіонах України, а також у Білорусі та Польщі.

Виготовлення бубна відбувається у декілька етапів, котрі передбачають процес обробки матеріалів різних видів (шкіри, дерева та металу) і, власне, збирання всього разом у визначеній послідовності. Зазвичай починають із обробки шкіри, яка буде мембраною для бубна, адже цей процес забирає час на хімічну реакцію, яка переважно триває від 3 до 7 днів. Відповідно, цей час можна використати на підготовку та обробку елементів із дерева та металу.

¹² Місце, де збиралася молодь на гуляння, танці. Тут і далі усі назви частин бубна та матеріалів, слова, які виділені курсивом, подано відповідно до місцевої говірки — так, як називав їх Іван Прокопович.

¹³ Назва основи бубна, варіанти назви: «обичайка», «облуки» або «обід». В англійській мові є відповідник *frame*, що означає рамка або корпус.

Обробка шкіри

Обробка шкіри відбувається у три етапи: знімання шерсті (зовнішня сторона), знімання шару жиру (внутрішня сторона), сушіння. Для виконання цих етапів потрібна вода, попіл, а також ємність для зберігання і гладка дерев'яна поверхня для зручної обробки, чищення та розтягування шкіри. Попіл беруть від перепаленого дерева та просіюють до порошкоподібного стану.

Свіжу шкіру (1–2 дні після зняття з тварини) майстер розклав на гладкій дерев'яній поверхні шерстю догори. Рясно змочив її водою (орієнтовно 10 л) і посипав попелом. Важливо покрити попелом всю площу шкіри, глибоко втерти попіл у шерсть, аби контакт зі шкірою був кращий (фото 1). Складену шкіру (шерстю усередину) скрутив у ролон, і поклав у ємність. Додав води (близько двох літрів) і залишив на 3–7 днів. Починаючи з 2–3 дня, Іван Прокопович порадив раз на день перевіряти, чи висмикується шерсть, оскільки це ознака того, що шкіра готова до обробки. Закінчення реакції визначається за тим, чи висмикується шерсть зі шкіри. Потім майстер дістав шкіру, висмикав пальцями шерсть, поки зовнішня сторона шкіри не стала абсолютно голою (фото 2). Залишки, переважно темного кольору, зішкрябав дуже обережно ножем. Майстер пояснив, що важливо не перетримати шкіру у попелі. Адже лужне середовище може легко роз'їсти її. У такому разі довелося би брати нову і повторювати весь процес спочатку.

Після зняття шерсті Іван Прокопович одразу перейшов до етапу зняття шару жиру. Складність цього процесу залежить від кількості залишків м'яса, жиру та різних *плів* на шкірі перед обробкою. Всі ці залишки майстер зняв пальцями, а за потреби підчистив тупим краєм ножа і довів поверхню до однорідного стану.

Вичинену шкіру без шерсті та жиру промив у воді і розтягнув на дерев'яній гладкій поверхні зовнішньою стороною (де була шерсть) догори та прибив цвяхами по краю (фото 3). Опісля легко змастив ганчіркою з оцтом (щоби не сідали мухи) і поставив сушитися у вертикальному положенні на горищі. Тривалість висихання залежить від температури місця та періоду року. Зазвичай цей процес у літньо-осінній період триває близько тижня, доки шкіра не позбудеться вологи і не стане твердою. Після висихання шкіра стала темнішою (фото 4). До сухої шкіри майстер повернувся за два тижні, коли були готові інші елементи бубна з дерева та металу.

Обробка деревини

Іван Прокопович розказав, що за його молодості бубни робили у два способи: зі *соснової драмки* або ж із порваного решета. Перший спосіб для майстра видався фізично заважким та надто витратним у часі, тож він відмовився демонструвати цей процес, що передбачав пошук сосни з певними якостями та обробкою цієї деревини. Тому показав саме другий спосіб із подертим решетом.

Зі старого решета майстер зняв перетинку для просіювання, всі обідки, які фіксують перетинку, а сам корпус решета (далі — решетище — за словником Б. Грінченка¹⁴) роз'єднав так, щоби з'явилися два вільних кінці (фото 5). Потім визначив цілішу сторону решетища — з мінімальною кількістю тріщин, дірочок тощо. Край цілішої сторони підрізав пилкою і підрівняв гембелем (рубанком). Без вимірювальних інструментів, «на око» визначив ширину майбутньої обичайки для бубона. Позначив на решетищі, а потім обрізав пилкою зайве і знову підрівняв гембелем. Після виміру виявилось, що ширина обичайки складає 74 мм.

Так само «на око» визначив майбутній діаметр бубна. Оскільки кінці решетища знаходять один на оден, діаметр майбутньої обичайки бубна можна збільшити або зменшити. Визначивши діаметр (після вимірів виявилось 355 мм), кінці решетища підрізав пилкою, аби вони були рівними, а також за допомогою гембеля зробив потоншення на кінцях — близько 20 мм на кожному кінці. Після цього кінці наклали один на другий, і шилом зробив отвори, у які вставив заздалегідь зроблені скоби П-подібної форми з дроту (діаметр дроту 1,6 мм). Скоби загинаються з внутрішнього боку і таким чином фіксують місце з'єднання двох кінців решетища. Для надійності Іван Прокопович змастив місце з'єднання клеєм 88-ої марки. За його словами, раніше також могли склеювати кінці обичайки казеїновим клеєм (фото 6). Звісно, це потрібно робити до встановлення скоб. Клей має висохнути відповідно до інструкції.

Обробка металу

Для натягування та фіксації мембрани зазвичай використовують два обідки або ж *шинки*. Нижня *шинка* тримає на собі мембрану, а верхня — натягує її. Нижню *шинку* зазвичай виготовляли з сирої лози, яку скручували по розміру обичайки, кінці зв'язували мотузочкою.

¹⁴ Словарь української мови. Упор. з дод. влас. матеріалу Б. Грінченко: в 4-х т. К.: Вид-во Академії наук Української РСР, 1958. Том 4, ст. 14.

В такому стані лишали висихати. Також нижню *шинку* могли зробити з частини решетища, яка лишалась після обрізання. Зважаючи на брак часу і на те, що залишок із решетища тріснув, Іван Прокопович зробив нижню *шинку* зі смужки алюмінію товщиною 2,5 мм — кінці просвердлив і з'єднав заклепкою, яку зробив з алюмінієвого дроту. На верхню *шинку*, як і раніше, використав смужку металу завтовшки 1,5 мм. Майстер розповів, що верхню *шинку* могли робити зі старих кілець або обідків, якими бондарі обтягували бочки. Кінці верхньої *шинки* з'єднав за допомогою зварювального апарату, хоч раніше кінці з'єднували заклепками (так, як з'єднано нижню *шинку*). *Шинку* зробив такого діаметру, аби між нею і *обичайкою* був вільний простір для мембрани — орієнтовно 1–1,5 мм (фото 7).

Тарілочки або ж *шелестунці* виготовляли з бляхи (латуні), міді та інших металів, які давали дзвінкий звук¹⁵. Іван Прокопович сказав, що найкращий матеріал для тарілочок — це латунь товщиною 0,8–1 мм. На шматку латуні він викреслив кола з позначкою у центрі, з допомогою молотка і кульки від підшипника (орієнтовний діаметр — 35 мм) вибив спеціальне заглиблення у центрі (фото 8). Вже потім зі шматка металу вирізав ножицями і вибив зубилом тарілочку. Вирізані *шелестунці* зашкурив на місцях вирізу, аби не було гострих країв. Посередині висвердлив отвір діаметром у 2–3 мм. Оскільки було дві пластини металу для тарілочок різної товщини, майстер вирішив парувати *шелестунці* різної товщини — відповідно 0,8 і 1 мм завтовшки (креслення 1.2 — див. Додаток).

Верхня *шинка* натягається металевими деталями, які згори мають гачок, а знизу — різьбу. Іван Прокопович називає ці деталі *болтами*. Кількість *болтів* визначається так само «на око», для цього бубна майстер вирішив поставити 6 *болтів*. Це звична кількість для більшості бубнів ручної роботи. Раніше *болти* робили на замовлення у кузні. Через брак часу і відсутність кузні неподалік, Іван Прокопович зробив їх власноруч. Для виготовлення використав металевий прут діаметром 6 мм: з одного боку нарізається різьба, а інша сторона розплескується молотком, нагрівається на пальнику «до червоного» і загинається у форму гачка. Іван Прокопович використав шматок товстого металу (близько 5 мм) із прорізом — туди вставляється розплесканий край

¹⁵ Часто мені вдавалося чути історії від музикантів-майстрів, що тарілочку робили з використаних гільз, які лишилися після воєн ХХ століття.

цвяха і загинається. Загнутий кінець підправив на точильному верстаті (фото 9, креслення 1.4 — див. Додаток). Він має бути не товстий і без зазубринок, аби не пошкодити мембрану. Верхню частину цвяха майстер вигнув, аби лишився простір під нижню *шинку*.

Окрім болтів виготовляються також спеціальні кутики (фото 10), які допомагають зачепити *болт* за обичайку¹⁶. Їх вигинають із металу завтовшки 1,5–2 мм. Потім просвердлюють або пробивають отвір для *болта*. Іван Прокопович пробив отвори, запевняючи, що таким чином кути будуть міцнішими, ніж після просвердлювання (креслення 1.3 — див. Додаток).

Послідовне збирання всіх деталей

Після того, як шкіра висохла, обичайка, *шелестунці*, *болти* та інші деталі готові, залишилося все зібрати до купи. На шкірі майстер обрав місце без проколів і пошкоджень. Приклав обичайку і накреслив коло з відступом у 40–50 мм від обичайки (фото 11). Вирізав шкіру по цьому контуру і добре вимочив у воді. За 10–20 хв після намочування вона стала досить м'якою. Після цієї процедури, шкіру обшив навколо нижньої *шинки* так, аби зовнішня сторона (де була шерсть) лишилась назовні. Зазвичай для цього використовують капронову нитку, а Іван Прокопович взяв для цього звичайну риболовну волосінь (фото 12). Коли шкіра повністю обшита, і кінець волосіні зав'язаний, нижню *шинку* зі шкірою обережно наклав і рівномірно натягнув на обичайку руками. Шкуру з *шинкою* накладають у такий спосіб, аби місце з'єднання кінців нижньої *шинки* накладалося одразу біля місця з'єднання кінців обичайки.

Так само руками, обережно і рівномірно, на мембрану з нижньою *шинкою* насаджується верхня *шинка*. Потім за верхню *шинку* зачіпляють *болти*, з нижньої сторони обичайки вставляють кутики, у які проходить болт, і на нього закручується гайка. Це важливо зробити одразу після натягання мембрани на бубон, поки вона ще волога і добре розтягується (фото 13). *Болтів* повинно бути достатньо для того, щоби *шинка* натягувалась рівномірно і на мембрані не утворювались великі прогини в місці натягування *болтів*.

¹⁶ Невідомо чи цей спосіб майстри перейняли з конструкції фабричних бубнів чи здогадалися робити самі. Адже у більшості бубнів ручної роботи, цей елемент роблять у Г-подібній формі та фіксують із внутрішнього боку обичайки.

Після встановлення всіх шести болтів, Іван Прокопович з'єднав кожен протилежний болт дротом (діаметр 1,6 мм). На кінцях дроту зробив петлі. Відкрутивши гайку, на болт наклав петлю, зверху наклав шайбу, а потім знову закрутив гайкою. Гайку можна затягнути на два оберти. Довжина дроту повинна бути такою, аби після з'єднання дротом двох болтів лишався невеликий натяг — дріт не повинен провисати.

Рівно посередині між болтами розмічаються отвори для шелестунців. Просвердлюються дірки спочатку тонким, а потім товстим свердлом, аби уникнути сколів і тріщин. Пилкою прорізається решта. За допомогою рашпіля отвір підрівнюється та забираються зайві шматки деревини, яка лишилась після свердління та обрізання. Остаточо майстер вирішив вставити 5 пар тарілочок. Мала бути 6-та пара також, але на обичайку використано старе решето і саме в місці для шостої пари тарілочок був небезпечний вигин, який після прорізання отвору для шелестунців міг тріснути. Тож Іван Прокопович вирішив не ставити шостої пари.

Над і під отвором для шелестунців просвердливі дірочки для дроту. Пару шелестунців нанизав на дріт, краї якого підігнув під кутом 90°, таким чином утворюється скоба. Скоба, на якій посаджена пара шелестунців, вставляється у дірочки, а з іншого боку загинається. Це потрібно робити обережно, аби не тріснула обичайка (фото 14).

Після збирання всіх елементів потрібно бубон залишити у приміщенні, аби мембрана повністю висохла. Не потрібно залишати бубон на сонці або підігрівати мембрану над джерелом тепла (газова плита, піч, відкритий вогонь тощо) — Іван Прокопович сказав, що в такому разі шкура може зваритися і втратить свої звукові властивості. Мембрана повинна висохнути самостійно і набрати кімнатної температури. Він поклав бубон мембраною донизу і залишив у такому положенні, поки з мембрани не випарувалася вся волога. Загалом цей процес забирає близько 12 годин.

Після висихання Іван Прокопович зробив зручну для тримання ручку на перетині дротів. Зазвичай брали шматок тканини, якою обмотували хрестовину (фото 15). Кінці тканини фіксували мотузкою або, як стали робити пізніше, ізоляційною стрічкою.

Для гри на бубні потрібна також паличка або салабайка. Майстер лише розповів про те, що її вистругували або виточували на верстаті.

Іван Прокопович зазначив, що зробити бубон це «забарна робота», тобто тривалий і копіткий процес. Так робили бубни раніше і так доводиться робити зараз.

Детальне креслення музичного інструмента разом з докладним описом подано у Додатку.

Висновки

Підсумовуючи, слід зазначити декілька важливих спостережень. На прикладі роботи І. П. Сули помітний підхід до створення інструмента, якому передують два моменти. Перший — максимальне використання матеріалів, які вже були у вжитку і пройшли процес обробки. Відповідно, характеристики цих матеріалів відповідають вимогам для створення інструмента або максимально наближені до них. Так, замість обробки сирової деревини, що передбачає пошук, рубання, витесування, випарювання і згинання дерева, майстер і ті, від кого він учився, використовували вже попередньо оброблену заготовку — решетище від решета. Це ж стосується і металевих обідків зі старих бочок. Другий — розміри деталей підбираються «на око» і певною мірою залежать від доступних матеріалів¹⁷.

З огляду на це, майстер намагається виконати свою роботу у простіший спосіб із найменшою витратою ресурсів. Ця ситуація, котра стосується розмірів інструмента (ширини, висоти, діаметру, ваги тощо) порушує питання регіональних особливостей подібних інструментів. До прикладу, якщо ми порівнюємо два бубни з різних регіонів України, відповідно, об'єктивно досить складно визначити чинники, які впливали на кінцеву конструкцію або вигляд інструмента: чи це данина традиції, чи це доступність матеріалів у майстра? Ця ситуація потребує подальшого дослідження, де необхідне порівняння розмірів та матеріалів усіх відомих бубнів ручної роботи, задля пошуку закономірностей, а також детального інтерв'ювання майстрів стосовно цього питання.

¹⁷ Проте у випадку, коли матеріал був недостатньо, наприклад, широкий, то майстер вдавався до пошуку іншого, який, на його думку, відповідає його вимогам до розмірів чи характеристик інструмента.

Додаток



Фото 1



Фото 2



Фото 3



Фото 4



Фото 5



Фото 6



Фото 7



Фото 8



Фото 9



Фото 10



Фото 11



Фото 12



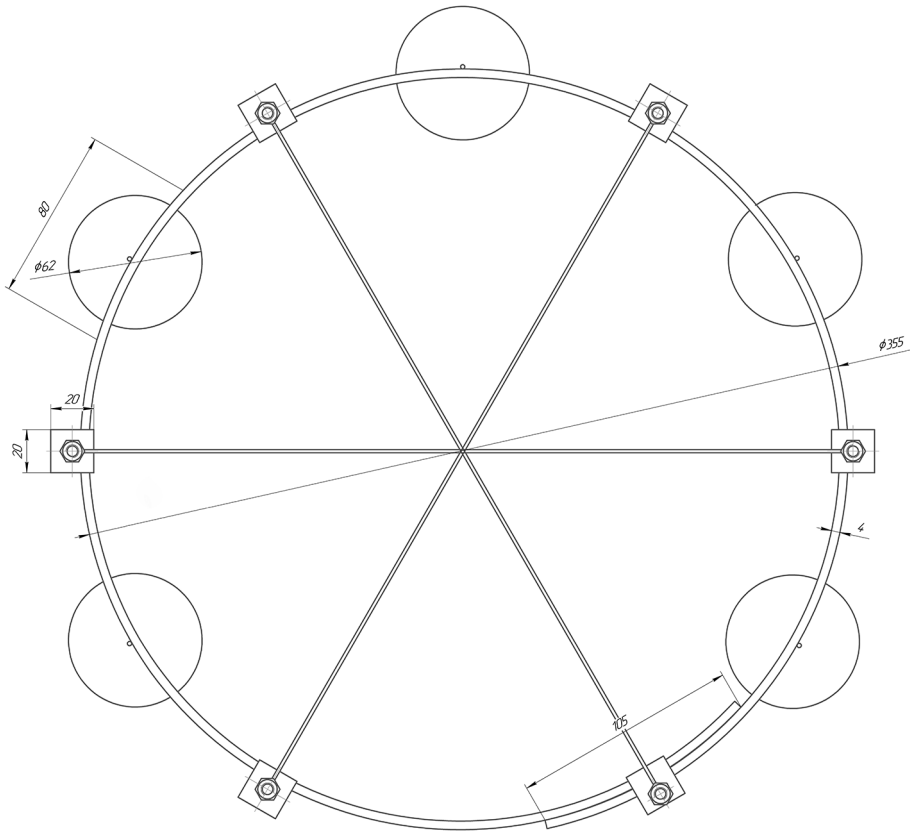
Фото 13



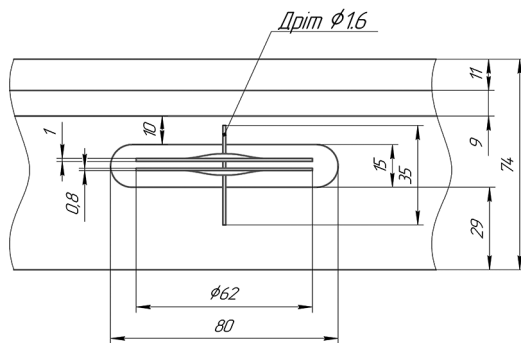
Фото 14



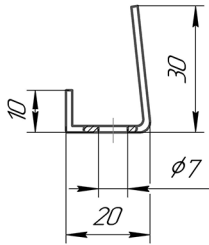
Фото 15



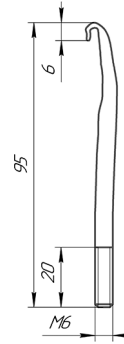
1.1. Загальне креслення інструмента



1.2. Тарілочка в обичайці



1.3. Куттик



1.4. Болт

Список використаних джерел:

1. Будник М. Так казав Микола Будник (кобзарський самовчитель), Упорядник Назар Божинський. Київ, 2016. 275 с.
2. Домонтович М. Самовчитель до гри на кобзі або бандурі. Ч. 1. Одеса, 1913. 17 с.
3. Левченко А. Бубон із села Мельники, 2020.
URL: (https://issuu.com/andrii_levchenko/docs/bubon_diy)
4. Словарь української мови / Упор. з дод. влас. матеріалу Б. Грінченко: в 4-х т. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1958. Том 4. 563 с.
5. Ярмола В. Ергологія сопілкових інструментів західноукраїнського Полісся. *Етномузика*. 2018. № 14. С. 104–131
6. Bandera M. The Tsybaly maker and His Craft, The Ukrainian Hammered Dulcimer in Alberta. Edmonton: CIUS. 1991. 59 p.
7. Drymajło A. Bębenek Biłgorajski, 2012. URL: <https://imit.org.pl/uploads/materials/files/B%C4%99benek%20bi%C5%82gorajski.pdf>

References:

1. Budnyk, M. P. (2016). *Tak kazav Mykola Budnyk (kobzarskyi samovchytel). Uporiadnyk Nazar Bozhynskyi*. Kyiv. [in Ukrainian]
2. Domontovych, M. (1913). *Samovchytel do hry na kobzi abo banduri. Ch.1*. Odesa. [in Ukrainian]
3. Levchenko, A. A. (2020). *Bubon iz sela Melnyky*. URL: (https://issuu.com/andrii_levchenko/docs/bubon_diy) [in Ukrainian]
4. *Slovar ukrainskoi movy. Upor. z dod. vlas. materialu B. Hrinchenko: v 4-kh t. (1958)*. Kyiv: Vydavnytstvo Akademii nauk Ukrainiskoi RSR. Tom 4. [in Ukrainian]
5. Yarmola, V. S. (2018). *Erholohiia sopilkovykh instrumentiv zakhidnoukrainskoho Polissia. Etnomuzyka*. 2018. № 14. С. 104–131 [in Ukrainian]
6. Bandera, M. J. (1991). *The Tymbaly maker and His Craft, The Ukrainian Hammered Dulcimer in Alberta*. Edmonton: CIUS. [in English]
7. Drymajło, A. (2020). *Bębenek Biłgorajski*. URL: <https://imit.org.pl/uploads/materials/files/B%C4%99benek%20bi%C5%82gorajski.pdf> [in Polish]



Леся Косаковська (Луцьк, Україна), кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри хореографії Волинського національного університету ім. Лесі Українки

Lesia Kosakovska (Lutsk, Ukraine), Candidate of Art History, Lesya Ukrainka Volyn National University, Senior Lecturer at the Department of Choreography

ПРОБЛЕМНЕ ПОЛЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЗАСАД УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У КОНТЕКСТІ ПРАКТИЧНОГО ВПРОВАДЖЕННЯ

Анотація

У статті проаналізовано питання дослідження засад вітчизняної традиційної танцювальної культури. Застосовано історичний підхід для з'ясування закономірностей дослідження означеної проблеми, її стану та перспектив подальшого розвитку. Для характеристики значення танцювального фольклору, його дослідження й утривалення визначено основні суперечності, вирішення яких потенційно сприятиме збереженню хореографічної традиції як феномена культурно-мистецької творчості українського народу.

Ключові слова: етнохореологія, традиційна танцювальна культура, хореографія, Василь Верховинець, Роман Гарасимчук, Василь Авраменко, танцювальний фольклор.

Problem field of research on the foundations of Ukrainian traditional dance culture. In the context of practical implementation

Abstract

Problems of research into foundations of Ukrainian traditional dance culture are analyzed in the article. The historical approach is used for determining the regularities of the problem, its condition and the prospects of its further development. In order to characterize the importance of dance folklore, its study and perception of the basic contradictions, the resolution of which will potentially contribute to the conservation of choreographic tradition as a phenomenon of cultural and artistic creativity of the Ukrainian people.

Key words: ethnochoreology, traditional dance culture, choreography, Vasyl Verkhovynets, Roman Harasymchuk, Vasyl Avramenko, dance folklore.

Постановка проблеми. Народна хореографія є важливим елементом етнічної культури народу поряд зі світоглядом, мовою, народним побутом. Отже, питання збереження української традиційної танцювальної культури заслуговує на особливу увагу. Варто зазначити, що у ХХІ столітті танець не втрачає популярності. Значущість хореографії зростає у вихованні і розвитку зростаючого покоління, організації дозвілля людей різного віку, а впродовж останніх десятиліть — у вітчизняному шоу-бізнесі. Попри це, у сучасному суспільному житті України все ще спостерігається певна табуйованість танцю, однією з причин якої є суперечливе ставлення до тілесності та хореографії в цілому і танцювального фольклору зокрема.

Аналіз досліджень

Науковий інтерес до українських традиційних танців виник наприкінці ХІХ ст. У своїх працях етнографи А. Терещенко, П. Чубинський, В. Шухевич, В. Гнатюк, С. Титаренко, М. Лисенко поступово вирізняли танець із загального етнографічного середовища, показуючи його конкретні мистецькі гідності. Вагоме місце у вивченні питань функціонування та розвитку традиційної танцювальної культури займають дослідження Р. Гарасимчука, А. Гуменюка, К. Василенка. Варто виокремити особливий доробок В. Верховинця (Костіва), який одним із перших систематично та теоретично оглянув народну хореографію. У дослідженнях представників української діаспори О. Воропая, В. Авраменка, М. Шатульського, А. Нагачевського розглядаються еволюційні особливості українського танцю. Історія вітчизняного хореографічного мистецтва у пострадянський період збагатилася працями Б. Кокуленка, В. Пастуха, К. Демківа, Б. Стаська, В. Тітова, в яких увага приділяється питанням дослідження традиційних танців у локальних різновидах.

Мета статті: виявити проблеми та завдання, які стоять перед дослідниками української традиційної танцювальної культури і хореографами-практиками; висвітлити особливості української народної танцювальної культури на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу

Зміна мистецьких орієнтирів сьогодення вимагає певних зрушень у методології, корекції усталених критеріїв, на основі яких виводувались колишні концепції, у тому числі й такого специфічного

культурно-естетичного явища як національний танець. Сьогодні усе частіше об'єктом полеміки серед науковців і практиків виступає питання про занепад і знищення українського танцювального фольклору.

Звернення до цієї проблеми актуалізують такі суперечності:

- між потужністю особистісного потенціалу етнохореографів кінця XIX — початку XX століття та низьким рівнем упровадження їхніх надбань у сучасну практику народної хореографії з причин недооцінки наукового і мистецько-педагогічного потенціалу;
- між зростаючим зацікавленням танцювальним фольклором у сфері масової культури та витісненням автентичних зразків національної хореографічної спадщини, яке посилює процеси духовної деградації особистості та деєтнізації державності.

Першу спробу всебічно розкрити особливості української народної хореографії зробив видатний хореограф, музичний діяч, педагог, основоположник вітчизняної етнохореології *Василь Верховинець* (1880–1938). Його діяльність до того ж збіглася зі зростанням національної самосвідомості, викликаної бурхливими суспільно-політичними подіями в Україні. — «Велика заслуга Верховинця в тому, — писав фольклорист-музиколог А. Гуменюк, — що він зібрав, вивчив та детально описав техніку виконання багатьох танцювальних рухів, розробив просту і доступну методику запису танців. Дослідник успішно користується словесним описом, ілюстрацією, схемами та окремими замальовками» [7, с. 6].

Письменниця І. Книш, зі слів В. Авраменка (учня В. Верховинця — Л. К.), наводить спогади про заняття педагога зі студентами, на яких Василь Миколайович «чарував слухачів розповіддю про давнину й красу українських народних танків. Зразу дав показ основних кроків: похід звичайний, в повітрі, просування дрібне й звичайне, вивівши перед очі слухачів граціозність, елегантність, привабливість, динаміку, пристрась — чар українського народного танку. Учні пізнали, що перед ними — не тільки теоретик і хореограф, танечник — але всебічний знавець української народної музики, чудовий інтерпретатор і майстер у відтворюванні народних шедеврів» [14, с. 19].

Для хореографічного мистецтва початку XX ст. на Західній Україні було характерно наслідування польським зразкам, захоплення театралізацією і надмірною віртуозністю, а народний танець сприймався як вставний розважальний дивертисмент, насичений «еквілібристичними»

номерами. Творчість В. Костіва-Верховинця створила передумови для реформи танцювальної естетики та формування українського національного балету. «Народний танець, — писав В. Верховинець у 1919 році, — можна бачити у повній красі тільки тоді, коли його водять на селі чи деінде під час весілля або коли народ душею переживає якісь радісні хвилини і виявляє їх в іграх з танцями, на забавах, у весняних та купальських хоровах, на вечорницях, під час проведення різних громадських свят і т.д., тобто безпосередньо в народному побуті. Тоді танцюючі пари передають свої емоції характерними рухами, поворотами, згинаннями і всякими іншими позами, які за своєю красою створюють прекрасне танцювальне мистецтво. Українського балету, — наголошує хореограф, — ще ну було і нема: він ще в народі як матеріал. Те, що ми до цього бачили на сценах, — це тільки слабка або погана імітація, а здебільшого еквілібристика в українській одезі під неможливо швидкий темп українського козачка [4, с. 124].

Василь Костів-Верховинець був дуже занепокоєний подібною «малоросійщиною». Знавець українського фольклору, він піддавав жорсткій критиці будь-яку вульгаризацію національного мистецтва в ті часи: «Танок, не танок, а циркова акробатика. Пісня, не пісня, а один крик, галасування та вигуки. І сміх і плач були обернені — перше на дикий безглуздий регіт, а друге — на неправдоподібне ревіння. Костюм — величезний, вінок на голові з безліччю стьожок, буси замість намиста, півпуда скла устаткування, нашитого на вбрання, все це не мало нічого спільного з тим народним костюмом, який ми завжди можемо бачити, чи то на селі, чи в кожному першому-ліпшому музеї» [4, с. 19].

Його подвижницька праця у царині народної хореографії є не лише вагомим науково-практичним здобутком, але і формою протесту проти моделі меншовартісності українства.

Василь Кирилович Авраменко (1895–1981) відомий як балетмейстер, педагог та виконавець українського народного танцю, а також як режисер-постановник та менеджер української кіноіндустрії за кордоном. Численні школи українського національного танку, виступи хореографа перед аудиторією були водночас і теорією, і практикою. Під впливом свого вчителя В. Верховинця Авраменко занотовував «сирий танковий матеріал» від учнів своїх шкіл, М. Садовського та інших артистів трупи, аби «мати матеріал для перших спроб систематизування та творення закінчених наших танків: я хотів витворити чогось нового, мистецького, але щоб і не розійтися з народною дійсністю» [1].

Із «танців первинного існування» балетмейстер робив своєрідні поетичні замальовки, картинки народного життя. Вони базувалися на окремих, цілком сформованих танечних «па» (колінцях). В. К. Авраменко створює своєрідний театр українського танцю, засади якого склали основу для реалізації в подальшому його концепції «українського народного балету». У своїх хореографічних композиціях В. Авраменко заклав основи художньо-образного тлумачення етнонаціональних форм, на яких, на відміну від тогочасних професійних та самодіяльних ансамблів танцю в УРСР, не позначався вплив російського балету і російської танцювальної школи.

Патріотичні промови В. Авраменка за кордоном стали легендою. В них митець завжди пов'язував справу національно-культурного об'єднання з практичними завданнями сьогодення, підкреслював вагомість своїх творчих починань, надаючи їм пафосу об'єднуючої сили. Такою, зокрема, була двогодинна промова Авраменка 21 листопада 1926 року у вінніпегському товаристві ім. Т. Шевченка, яку зафіксував І. Боберський. Танець, на думку хореографа, вказує кожному, до якого народу він належить: «Український танок, мережані сорочки, барвисті стяжки, квіти й танечні мелодії є для молоді споминами на все життя. Поширюйте український танок, котрий має творчу силу для розбудження свідомості». У своїй промові В. К. Авраменко визначав мету своєї натхненної багаторічної праці: «Хочу наукою танку розбудити в молоді любов до України, бажання спільної думки, української, адже танець — це пробуджена душа, яка спроможна мислити». Залишається додати, що у своїй книзі «Українські національні танки, музика і стрій» (1929, 1947 рр.) [2] Авраменко, подаючи короткі відомості про український танок, зазвичай, не користувався науковою термінологією, а оповідав простими дохідливими для будь-якого невтаємниченого учня реченнями у формі запитань та відповідей.

Першою серйозною спробою задокументувати танці та їхню музику в межах української території є робота славнозвісного польського етнографа *Оскара Кольберга* «Покуття», видана 1889 року в Кракові. Автор досить детально описує декілька танцювальних форм, зокрема коломийок, особливо популярних на території західної Буковини. Варто відзначити також маловідому книгу *В. Шухевича*, в якій він описує танці, рухи, музику гуцульських територій у третій частині своєї праці «Гуцульщина» видання 1902 року.

Винятково багатим джерелом інформації про західноукраїнські народні танці є унікальне дослідження «Танці гуцульські», автором якого є український етнохореолог, музикознавець і етнолог *Роман Гарасимчук* (1900–1976). У монографії, виданій 1939 року польською мовою, вченим описано та паспортизовано понад 60 танців із різних районів Гуцульщини (Буковини, Закарпаття), а також надруковано 287 мелодій, відредагованих Ф. Колессою. Книга, яку по праву вважають одним із кращих досягнень європейської етнохореології, має також багатий довідковий матеріал (географія поширення окремих танків, схеми, графічні таблиці із зображеннями танцювальних рухів та кроків). Учений скористався системою запису танців німецького етнографа-хореографа Р. Цодера, який позначав танцювальні фігури і рухи великими та малими літерами латиниці.

Зважаючи на своєрідність хореографічного мистецтва Гуцульщини, Р. Гарасимчук запропонував свою класифікацію народних танців, зробивши їх розподіл на такі групи: 1) коломийкові (найдавніші, новітні, ілюстративні); 2) козачкові (в т.ч. новітні та ілюстративні); 3) коломийково-козачкові та їхні новітні варіанти на Галицькій та Буковинській Гуцульщині; 4) обрядові; 5) маршові; 6) запозичені (з елементами румунської лексики); 7) новітні (наприклад, шимі, фокстрот).

Р. Гарасимчук майже до всіх танців зробив цікавий коментар, який ґрунтується на докладному вивченні місцевого хореографічного фольклору, навів велику бібліографію етнографічних та фольклористичних досліджень вітчизняних і зарубіжних науковців та збирачів хореографічного фольклору. Робота в експедиціях селами Гуцульщини 1930–32 років була продовжена ним у 1950–52-му, коли ця територія вже належала до Радянського Союзу. Р. Гарасимчук переробив та розширив свої ранні дослідження в кандидатську дисертацію, яку назвав «Розвиток народного хореографічного мистецтва Радянського Прикарпаття». Після розгляду різних контекстуальних трактувань танцю, він уважно описує кожен конкретний танок та його локальні варіації. Далі він дає загальну характеристику як структурній та лексичній еволюції, так і музичним особливостям танців, танцювальному репертуару цього регіону.

Доречним буде згадати накреслені Я. Верховинцем і Ю. Станішевським напрямки розвитку народного танцювального мистецтва, які історично склалися в Україні: один тяжів до надмірного ускладнення танцювальних рухів, до максимального наповнення танцю трюковими

елементами, доступними лише добре підготовленим професійним танцюристам, інший — полягав у прагненні до безумовного збереження фольклорно-етнографічного оригіналу, до захисту незайманої чистоти народного танцю від усього штучного і наносного, такого, що б могло цей танець змінити та спотворити. Саме другий танцювальний напрямок відстоював і пропагував В. Верховинець, який доводив, що на сцену повинні виноситись зразки рухів і танці у тому вигляді, якими їх створив народ, а далі на їхній основі і в тому ж ключі стилізувати нові танцювально-сценічні варіанти, створювати нові хореографічні постановки, домислені талантом балетмейстера [5, с. 41].

Визначальною рисою українського балетмейстерського мистецтва є фольклор — як джерело та необхідна складова хореографічних творів на народній основі. Однак, загалом сучасний стан справ у цій царині не можна вважати задовільним. Хореографи-постановники ігнорують архівну та музейну інформацію про зразки танцювального фольклору, послуговуючись лише власною творчою фантазією, або ж, у кращому випадку, — випадковими епізодичними даними. У практиці танцювальних колективів домінує комерційна складова, яка зумовлює пріоритетність видовищності та надмірної складності танцювальної техніки. Серед небагатьох балетмейстерів, котрі займалися розвідками у галузі народної хореографії можна назвати добре відомих Ю. Кузьменка (Хмельницький), Н. Уварову (Полтава), З. Сизоненко (Запоріжжя), Я. Чуперчука (Львів), В. Петрика (Івано-Франківськ), К. Василенка (Київ), К. Балог (Ужгород), А. Кривохижу (Кропивницький). Суттєвий вплив на розвиток танцю мають сучасні засоби масової інформації. Однак, народні танцювальні традиції у них висвітлюють поверхово або ж викривлено, а вітчизняне телебачення пропагує танець виключно як розвагу.

Така тенденція досить характерна для останніх десятиліть і є певним відголосом занепаду хореографічного мистецтва, яке опинилося на «узбіччі життя». Автор цього твердження М. Вантух, який очолює славнозвісний колектив імені П. Вірського, висловив його у матеріалі під рубрикою «Український танець — душа великого народу», де йдеться про необхідність відродження кращих традицій народної хореографії [3, 1].

У системі знань української етнопедагогіки актуальним завданням і апробованим способом збереження та популяризації традиційної танцювальної культури народу було і залишається вивчення

фольклорних танців. Справою науковців і педагогів сьогодні є не лише дослідження означеного феномену, але й запровадження вивчення зразків автентичного танцю у спеціалізованих закладах вищої освіти та коледжах, створення навчальних програм, розробка методичних основ його опанування. Хореографічні навчальні заклади повинні надавати студентській молоді наукові знання, які базуються на національних традиціях української народної творчості з урахуванням сучасних потреб особистості у творчій реалізації. З метою формування у дітей особистісної народно танцювальної культури слід запроваджувати вивчення фольклорних танків у дошкільних та позашкільних закладах. Професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, засновник і керівник гурту автентичного фольклорного співу «Древо» Євген Єфремов вважає: «У музичних і загальноосвітніх школах теж можна дуже багато чого дітям розповісти, зацікавити їх. Це ж міфологія — дітям можна так розповісти, так показати захоплено, щоб вони й самі в тому захотіли брати участь. Уроки викладання фольклору треба вивести за стіни школи і робити їх, якщо є можливість, у дворі, в парку, на лісовій галявині» [8].

У цьому ж ключі варто звернути увагу на український народний танець авторів та видавців навчальної літератури. Характерно, що в більшості посібників, зокрема «Українська культура», «Етнографія України», рекомендованих для університетів і педагогічних інститутів, танець (народний або якийсь інший) як напрям розвитку мистецтва зовсім не згадується. До розділу, у якому вивчаються мистецькі жанри, зазвичай включено архітектуру, скульптуру, живопис, графіку, літературу, музику і театр. Залишаючи народний танець поза увагою, позбавляючи його називатися видом мистецтва, автори підручників, навчальних посібників свідомо відмовляються від висвітлення та аналізу цього важливого чинника української традиційної культури.

Активною роботою у напрямку об'єднання наукових та фольклорно-виконавських кадрів України можна вважати постійно діючий Семінар-практикум з науково-виконавської реконструкції традиційного гуртового співу, народного танцю та лірницької співогри (автор проекту — доктор мистецтвознавства, професор Михайло Хай). У межах заходів, які відбувалися на базі Хмельницької дитячої школи мистецтв, Хмельницької ДМШ, нами науково-реконструктивно відтворено автентичні танцювальні зразки «Троян», «За гайком», ознайомлено учасників семінару та учнів шкіл з основними елементами українських

традиційних танців, танцювально-пісенними творами, локальними особливостями танцювальної культури Поділля і Волині.

Сьогодні успішно займаються дослідженням і активною популяризацією традиційного фольклору київські колективи: гурт автентичного фольклорного співу «Древо» (керівник Євген Єфремов), український фольклорний гурт традиційної музики «Буття» (керівник Оксана Бут), ансамбль українського автентичного співу «Божичі» та створена на їхній платформі «Школа традиційного українського народного танцю» (ШТУНТ) (керівник Ілля Фетисов), харківський дослідницько-виконавський гурт «Муравський шлях» (керівник Галина Лук'янець), луцький фольклорний гурт «Чачка» (керівник Галина Орищук), культурно-мистецька платформа «Рись» (засновники Катерина Капра та Андрій Левченко). Діяльність цих та багатьох інших фольклорних колективів тісно пов'язана з вокальним та інструментальним виконавством, у той час як вивчення танцювальних елементів і власне танців виконує, зазвичай, супровідні функції.

Висновки

Підсумовуючи вищесказане, можемо наголосити на тому, що у процесі сценізації, а також під впливом новітніх ЗМІ та інших цивілізаційних здобутків відбувається стрімке витіснення народної танцювальної культури, зразки якої передавалися від покоління до покоління шляхом спонтанної усної трансмісії. Використання теоретичних, практичних надбань і досвіду визначних українських хореографів В. Верховинця, В. Авраменка, Р. Гарасимчука, інших зацікавлених у фольклорній хореографії фахівців дає унікальну можливість заповнити наявні прогалини у теорії та практиці народного танцю та відновити повноту і цілісність традиційної танцювальної культури.

Список використаних джерел:

1. Авраменко В. К. Привіт Українському Народному Союзові з нагоди 75-ліття. *Свобода*. 1969. 15 лют. С. 3.
2. Авраменко В. К. Українські національні танки, музика і стрій. Вінніпег: Б. в., 1947. 80 с.
3. Вантух М. М. Хочеться виступати для свого народу. *Культура і життя*. 2002. 27 лют. (№ 7). С. 1–2.

4. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5 –е вид. К.: Муз. Україна, 1990. 150 с.
5. Верховинець Я. Відродження школи народного танцю Василя Верховинця. *Народна творчість та етнографія*. 1992. № 1. С. 40–46.
6. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Гуцульські танці. Кн.1. Львів, 2008. 608 с.
7. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ: АН УРСР, 1963. 235 с.
8. Етномузиколог Євген Єфремов про втрату та шляхи збереження українських традицій. URL: <https://theclaquers.com/posts> (дата звернення 14.11.2021).
9. Косаковська Л. П. Особливості пісенно-танцювального фольклору Волинського Полісся. *Народна творчість українців у просторі та часі: матеріали міжнар. наук. конф.: наук. зб. Луцьк, 2018. С. 294–303.*
10. Косаковська Л. П. Хореографія. Енциклопедія історії України: Т. Україна — українці. Кн. 1. / редкол.: В. А. Смолій (голова), Г. В. Боряк, Я. В. Верменич та ін.; ред. рада: В. М. Литвин (голова) та ін.; НАН України, Ін-т іст. України. Київ: Наук. думка, 2018. С. 400–407. (стаття).
11. Книш І. Жива душа народу Вінніпег: Б. в., 1966. 78 с.
12. Нагачевський А. Побутові танці канадських українців. Київ: Родовід, 2001. 188 с.
13. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ; Дрогобич, 2007. 557 с.
14. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ; Дрогобич, 2011. 466 с.

References:

1. Avramenko, V. K. (1969). Greetings to the Ukrainian People's Union on the occasion of its 75th anniversary. *Svoboda*, 3. [in Ukrainian]
2. Avramenko, V. K. (1947). Ukrainian national tanks, music and formation. *Vinnipeg*, 80. [in Ukrainian]
3. Vantuch, M. M. (2002). I want to perform for my people. *Kultura i zhyttia*, 7, 1–2. [in Ukrainian]
4. Verchovynec, V. M. (1990). Theory and edition of folk dance. *Kyiv: Muz. Ukraina*, 150. [in Ukrainian]
5. Verchovynec, Ya. (1992). Revival of the Vasiliy Verkhovynets folk dance school. *Folk arts and ethnography*, 1, 40–46. [in Ukrainian]

6. Garasymchuk, R. (2008). Folk dances of Ukrainian Carpathians. Hutsul dances. Lviv, 608. [in Ukrainian]
7. Gumeniuk, A. I. (1963). Folk choreographic art of Ukraine. Kyiv: NASU. 235. [in Ukrainian]
8. Ethnomusicologist Yevhen Efremov on the loss and ways of preserving Ukrainian traditions (2021). URL: <https://theclaquers.com> [in Ukrainian]
9. Kosakovska, L. P. (2018). Peculiarities of song and dance folklore of Volyn Polissia Folk art of Ukrainians in space and time. Proceedings: International scientific conference: scientific collection. Lutsk, 294–303. [in Ukrainian]
10. Kosakovska, L. P. (2018). Choreography. Encyclopaedia of Ukrainian history. Ukraine- ukrainians. 1. Smoliy, V.A., Boriak, G.V., Vermenych, Ya.V. etc. Lytvyn, V.M. etc. NAS of Ukraine, Historical university of Ukraine. Kyiv: Scientific thought, 400–407. [in Ukrainian]
11. Knysh, I. (1966). Living soul of the people. Vinnipeg, 78. [in Ukrainian].
12. Nagachevs'kiy, A. (2001). Domestic dancing by Canadian Ukrainians. Kyiv: Rodovid. 188. [in Ukrainian]
13. Khay, M. (2007). Ukrainian music and instrumental culture (folklore tradition). Kyiv: Drohobych. 577. [in Ukrainian]
14. Khay, M. (2011). Ukrainian instrumental music of the oral tradition. Kyiv: Drohobych. 466. [in Ukrainian]



Андрій Нагачевський (Брюссель, Бельгія), професор емерит, доктор суспільних наук, професор катедри української культури та етнографії Гуцуляків при Альбертському університеті (Едмонтон, Канада)

Andriy Nahachewsky (Brussels, Belgium), professor emeritus, doctor of social sciences, professor of Department of Ukrainian Culture and Ethnography Hutsulyak, University of Alberta (Edmonton, Canada)

РЕПЕРТУАР ПОБУТОВИХ ТАНЦІВ УКРАЇНЦІВ КАНАДИ ТА БРАЗИЛІЇ

Анотація

Ця розвідка зосереджується на вузькій етнохореологічній темі, а саме — репертуар традиційних побутових танців, який мігранти перевезли зі собою з австро-угорської Галичини в Канаду та Бразилію в період масової міграції між 1891 та 1914 роками. Зафіксовано підчас польових експедицій 31 вид таких танків у Канаді (1980–ті роки), а в Бразилії — 14 (2009–2010 рр). Коротка відеокompіляція доступна через <https://youtu.be/ITecsUYTdJU>. Зібраний репертуар діаспорних танців порівняно із описами танців Львівської та Тернопільської областей, здійсненими Романом Гарасимчуком (рукописи, 1959, 1960). Декотрі перенесені танці укорінилися в нових країнах, явно, бо були широко розповсюджені по Галичині в період еміграції. З цієї підгрупи частина була глибоко укорінена на українських територіях, але поважну частку становили відносно недавні танці, що поширилися в Галичині із загального австро-угорського репертуару, котрий активно розростався в другій половині 19-го століття. Друга підгрупа — це танці, які пам'ятали в Канаді та Бразилії, попри те, що вони були рідкісними та маргінальними на материку.

Доволі багато танців становили третю підгрупу — варіанти знаних галицьких танців, або зі змінами в хореографічних елементах, або в назвах. Найяскравішими прикладами такої ситуації є новіша канадська «коломийка» та бразильський «танець з короваєм». Ці два танці набули яскраво нової форми в 1960-х та 1970-х роках, у контексті певного відродження етнічних меншин загалом у цих двох країнах, та української ідентичності зокрема. Ці два танці репрезентують найбільш живучі нині побутові танці українців Канади та Бразилії відповідно. Цікаво, що попри свої

старокраєві коріння, канадська «коломийка» та бразильський «танець з короваем» є унікальними в своїх середовищах — їх не танцюють у самій Україні.

Ключові слова: побутовий танець, діаспора, Канада, Бразилія, Україна, Галичина, репертуар, коломийка, танець з короваем.

The repertoire of social dances of ukrainians in Canada and Brazil

Abstract

This small study focuses on a very specific ethnochoreological subject, namely the repertoire of traditional social dances transplanted from the province of Galicia in the Austro-Hungarian Monarchy to Canada and Brazil in the period of mass migration to those countries in 1891–1914. Thirty one such dances were identified in Canada (fieldwork in the 1980s), and fourteen in Brazil (2009–2010). A brief video compilation is available at <https://youtu.be/ITecsUYTdJU>. This repertoire is compared with extensive descriptions of social dances in the Lviv and Ternopil' provinces documented by Roman Harasymchuk (manuscripts, 1959, 1960). Some of the dances became successfully transnational because they were widespread in Galicia in the period of emigration. Of these, some had deep roots in Ukrainian territories while others were newly diffused into Galicia from the larger repertoire of the Habsburg Monarchy, which was very productive of dance forms at that time. A second sub-group of the diaspora repertoire was remembered by interviewees in spite of the fact that they were quite rare and marginal in the homeland at that time.

A fairly large part of the diaspora repertoire constituted variants of the Galician dances, and thus form a third sub-group. They differed from Old Country descriptions either in their choreographic form, their name, or both. The most extreme examples of such a situation are the new Canadian kolomyika and the Brazilian “dance with the korovai (wedding bread). These two dances acquired strikingly new forms in the 1960s and 1970s, in the context of a rise in ethnicity in their respective countries, and a revival of Ukrainian identity in particular. These two dances represent the most successful and viable Ukrainian social dances in Canada and Brazil respectively. Interestingly, in spite of their clear pre-emigration foundations, these dances are unique in their new settings, and have not been danced in Ukraine itself.

Key words: social dance, diaspora, Canada, Brazil, Ukraine, Galicia, repertoire, kolomyika, dance with the korovai

Перш за все, я хочу висловити подяку організаторам конференції. Я особливо вдячний професору, доктору Михайлові Хаю, 75-річчя якого ми сьогодні святкуємо.

Упродовж довгих років, як професор Катедри української культури та етнографії ім. Гуцуляків в Едмонтоні, я провадив етнографічну та фольклористичну польову роботу, вивчаючи українські поселення

в 11 країнах світу. Я цікавлюся побутовими¹ та сценічними танцями², та співпрацюю активно з колегами-етнохореологами в різних країнах. Мою книжку про побутові танці канадських українців зіпєрто на матеріалах моїх власних польових досліджень, які я здійснив у 1980-х роках³. А пізніше я також спровадив дві експедиції в Бразилію в 2009 та 2010 роках⁴.

У цій розвідці я зосереджуюся на вузькій етнохореологічній темі, а саме — репертуарі традиційних побутових танців, який емігранти привезли з собою з Галичини в Канаду чи в Бразилію в період між 1891 та 1914 роками. Мені було цікаво порівнювати канадську та бразильську українські традиції, бо емігранти з Галичини, часто з одного села чи навіть з однієї родини, масово виїздили саме в ці країни⁵. І Канада, і Бразилія святкують у 2021-му році 130 років поселення українців. В обидвох країнах наші ранні переселенці замешкували доволі компактно, займалися хліборобством і зберегли чимало елементів

¹ Я волію вживати термін «побутові танці», щоб визначати ті танці, які виконуються, як «нормальні» в даній громаді, та тісно пов'язані з іншими аспектами культури і життя. В українській культурі побутові танці виконуються по весіллях та на інших забавах. Активно історична, рефлексивна та рефлексивна функції тут не домінують (Nahachewsky, «Once Again»). Побутові танці звичайно можна протиставити сценічним, що виконуються спеціалістами (Нагачевський, *Побутові танці канадських українців*, сс. 19–21). Я пропоную цей термін, незважаючи на те, що Андрій Гуменюк ним користувався зі зовсім іншим, ідеологічно застарілим значенням (Гуменюк, *Народне хореографічне мистецтво України*, сс. 51–53). Я волію не вживати термін «автентичні танці», бо в сучасній етнохореології взагалі, поняття про танець широко включає його форму, значення, час, контекст тощо, і тому принципово ніякий танець не може бути тотожним із танцем, що виконується в минулому. З іншої причини, я не сприймаю термін «етнічні танці», що часом уживаний, щоб визначати традиційні неценічні танці (побутові та відроджені в одній категорії). Слово «етнічний» у моєму розумінні означає той танець, що активно символізує певну культурну ідентичність в активному міжкультурному відношенні (Нагачевський, «A Folklorist's View of 'Folk' and 'Ethnic' Dance», сс. 305–309).

² Андрій Нагачевський, «Від національного до видовищного: про відродження українського танцю в Канаді». Народознавчі зошити, 3–4 (93–94) 2010: 316–324.

³ Андрій Нагачевський, *Побутові танці канадських українців*. Київ, 2001.

⁴ Andriy Nahachewsky Brazil Collection, CA BMUFA 0045. Bohdan Medwidsky Ukrainian Folklore Archives, Kule Folklore Centre, University of Alberta, Canada. URL: <https://archives.ukrfolk.ca>.

⁵ Cipko, *Three Waves of Ukrainian Immigration to Brazil*; Martynowych, *Ukrainians in Canada*.

традиційної культури. Я пропоную тут аналіз мабуть несподівано комплексної ситуації.

У Канаді я зафіксував 31 вид танків, привезених українцями з матірніх територій, а в Бразилії — 14. Як з'ясувалося, небагато старокраєвих танців побутують сьогодні вже 4–5-те покоління. Проте, часом люди таки пам'ятали давні танці і могли розповісти про них, а іноді і продемонструвати. Вони були значно актуальнішими ще за живої пам'яті, скажімо й до 70-х років. Коротка відеокompіляція Бразильських інтерв'ю пропонується через Ютуб, щоб дати уяву про польові обставини, та про кілька ключових танців⁶.

(Р. Гарасимчук: рукописи Львів, Терн.)	Канада	Бразилія
1. Широко розповсюджені, глибоко укорінені		
коломийка	kolomyika	kolomeica
коломийка	kolomyika 2	kolomeica 2, 3, 4
верховина	verkhovyna / butterfly	verkhovena
аркан	arkan	
гуцулка	hutsulka	
василиха	vasylykha	
гаївки	haivky	haivky
капируш	kapirushka	
2. Широко розповсюджені, новіші		
полька	polka	polka
огородник		grodnik

⁶ URL: <https://youtu.be/ITecsUYTdJU>.

Я вдячний респондентам в Бразилії, котрі виступають у цьому відео: Таліта Бурак із новим чоловіком та з родиною, Мілька Возевода, Діонізія Кожешин, Анізія Козлинська, Діонізіо Козлинський, Педро Козлинський, Магдаліна Корпан, Базиліо Кураш, Валдомиро Кураш, Інеса Мончак, Павло Цезар Мончак, Сільвіо Алсеу Мончак, Тереза Мончак, Стефанія Парабоч, Лідія Парабоч, Антоніо Свідзинський, Йоана Свідзинська, Йосиф Слободян, Клементіна Ференсович, Никола Ференсович, Павло Хома, Текля Чупа, Христіна Юга, велика родина Яніцьких, танцюристи групи «Веселка». Я висловлюю свою щирю подяку всім респондентам як і в Бразилії, так і в Канаді.

шнель-полька	shnel'pol'ka	
сім кроків, сідемка	seven steps, сідемка	sete passos, сім кроків
вальс	waltz [?]	valsa
3. Рідкісні в Галичині, але перевезені		
козачок	kozachok	kozatchok
козак	kozak	
	serban	
два голуби	dva holuby	
чабан	chaban	chaban [?]
~Гриць	Hannusia	
4. Варіанти/видозміни форм, описаних в Галичині		
~шпіц-полька	hopping polka	
~Канада	heel and toe polka	
~кивун, ~кукурудза	strashok	
~козак-жид, піп, циган, клин...	zhyd, tsyhan	
~коваль (~плескання)	shvets'	
~пастух, ~кочерга, ~коміняр	broom dance	dança de vassoura, вінник
5. Не зафіксовані в Гарасимчука, але правдоподібно старокраєві		
?		Baida
?		spatser
(Бук.?)	keriak	
?	kreitz pol'ka / chovnyk / pid haiem	
(Гуцул., Бук.)	hora	
(Бук)	toporivs'ka za horba	
(Гуцул+)	chardash	
?	shuba	
6. Новотвори в діаспорі з сильним українським символізмом		
~~коломийка	new kolomyika 3	
~~Обертання з короваем		танець з короваем

Хоч зібраний матеріал є доволі багатим, я певний, цей список все ще не є повним. Спочатку я думав, що знайду значно більше давніх танців у Бразилії, бо знав, що інші елементи доемігрантської культури збереглися там краще, ніж у Канаді. Але натомість я зафіксував там значно менший танцювальний репертуар, ніж у Канаді. Головна причина, мабуть, полягає в тому, що моя бразильська експедиція відбулася через 25 років після канадських польових досліджень, а отже я втратив ціле покоління, пам'ять якого сягала давніших років.

Основними українськими дослідженнями, на які загалом спирається ця розвідка, є праці Романа Гарасимчука від 1930-х по 1960-ті роки. Гарасимчук написав книгу та залишив ряд рукописів, де описав танці на Гуцульщині (1939, 1956, 1962), Бойківщині (1962), Лемківщині (1951), а також у Львівській (1959) і Тернопільській областях (1960). Я тут звертаюся конкретно до його студій Львівської та Тернопільської областей, де він описує понад 70 танків, що побутували в регіонах, звідки виїхали наші емігранти⁷. Важливим є те, що дослідник ретельно занотовував — де і коли побутував майже кожний танець.

Базова перспектива — перший процес

Порівнюючи канадський та бразильський репертуар із описами Гарасимчука, можна побачити, котрі танці побутували в діаспорній культурі, а котрі, мабуть, ні. Початкова перспектива припускала б, що на нових територіях найдовше мали б затриматися ті танці, що були найглибше укоріненими та найпоширенішими в галицькому репертуарі. І дійсно, певна частина діаспорного репертуару відповідає цьому припущенню. Так, у Канаді, а частково і в Бразилії емігранти та їхні нащадки продовжували танцювати різні варіанти «коломийки», «гуцулку», «верховину», «аркан», «Василиху», та «капіруш». Про всі ці танці Гарасимчук зазначає, що вони широко побутували в Галичині на початку 20-го століття.

Можемо уявити раннє поселення в Канаді або в Бразилії, де нові сусіди переважно походили з одного села, або протилежно, може

⁷ Роман Гарасимчук, Народне хореографічне мистецтво Львівської області Української РСР. Рукопис. Львів: Державний музей етнографії та художнього промислу Академії Наук УРСР, 1959; Роман Гарасимчук, Народне хореографічне мистецтво Західного Поділля (Тернопільська обл.). Рукопис. Львів: Державний музей етнографії та художнього промислу Академії Наук УРСР, 1960. Оці рукописи знаходяться в архівах Інституту Народознавства АН України у Львові.

приїздили з різних сіл та й із різних районів колишньої австро-угорської Галичини. Певно, якщо всі вони знали подібну коломийкову форму, чи «верховину», і якщо могли знайти ще й музик, котрі знали відповідну музику, то мали кращу нагоду разом потанцювати, та дали нормалізувати цю «коломийку» в новому середовищі. Раз вона укорінилася, то могла повторюватися роками, а та й поколіннями.

Перше застереження

Якщо такий процес здійснювався однаково у всіх нових поселеннях, то ми могли б спостерігати приблизно однаковий репертуар серед українського населення в Канаді і Бразилії. А позаяк репертуар у цих двох країнах не дуже схожий, то й принцип цей, вочевидь, не працює так прямолінійно. Із сорок одного різного танцю, зафіксованого в Бразилії та в Канаді, двадцять п'ять (60%) знаходилися тільки в одній країні, але не в іншій.

Друге застереження

В цьому списку знаходимо чимало танців, що були поширені по Галичині, але з'явилися в Австро-Угорській Імперії недавно, перед періодом еміграції⁸, та активно поширювалися в другій половині 19-го століття, в тому числі в Галичині. Особливо в радянський період Гарасимчук та інші дослідники часто старалися їх деакцентувати — відокремлювали їх описи на останні сторінки видання, підкреслювали їх чужинність⁹. Проте, довідуємося, що декотрі були дуже широко розповсюджені, та їх популярність довго тривала. Серед них назвемо, наприклад, танець «сімка» (сідемка, сім кроків). У той час, він був доволі новим у центральній Європі, член великої родини варіантів польок. Також танці: «полька», «шнель-полька», «шпіц-полька», «вальс», «огородник», «Канада», «страшок», «швець» та інші були відносно новими та модними. Певно, тому, що були популярними серед молодшого покоління, емігранти охоче танцювали їх і в старому, і в новому краях. Ці танці, схоже, стали особливо популярними в новій країні, коли й неукраїнські сусіди — поляки, німці, словаки, скандинавці — їх також знали і могли їх разом танцювати в етнічно змішаних танцювальних нагодах.

⁸ Egil Bakka, et al, *Waltzing Through Europe*, 2020.

⁹ Гарасимчук, Народне хореографічне мистецтво Львівської області, С. 92–128; Гарасимчук, Народне хореографічне мистецтво Західного Поділля, С. 194–207.

Третє застереження — другий процес

Спостерігаємо і третє відхилення від базових уявлень. Несподівано велику частину цього репертуару становлять танці, що у Гарасимчука фігурують як маловідомі, рідкісні. Наприклад, танець із мітлою (віник, broom dance, dança de vassoura) часто пам'ятали в Канаді і в Бразилії, хоч у Галичині Гарасимчук спостерігав його рідко (у Гарасимчука подібні танці з основним реквізитом та зі зміною партнерів називали інколи «пастух», «коміляр», «кочерга», але знали їх тільки по кількох поселеннях). Такі рідкісні танці в Галичині, що перенеслися в діаспору, були часом суто українськими («козачок» (10+ села), «чабан» (3 села), «сербан» (2 райони), але інколи були також і варіантами загальноєвропейських форм («Ганнуся» — форма ґалоп; 4 села), «коваль» (2 села), «два голуби» (кадрильна форма; 2 райони) та інші.

Мої респонденти, мабуть, запам'ятали танці цієї підгрупи не тому, що вони були скрізь такими популярними, але, навпаки, через їх незвичність. Так «городник» танцювали трійками¹⁰. Танець «віник» передбачав часту зміну партнера, танець «коваль» мав особливу ритмічну фігуру, а «страшок» (в Галичині «кивун», та варіанти танцю «кукурудзи») був відомий фігурою, де партнери кивали одне на одного вказівним пальцем.

Четверте застереження

Далі цікаво зазначити, що в канадських та бразильських описах є чимало танців, або варіанти танців, не зафіксованих у дослідженнях галицького танцювального репертуару (наприклад, особливі варіанти танців «верховина», «страшок», «жид», «швець»).

Інколи діаспорні танці відомі під іншою назвою («Ганнуся» [у Гарасимчука «Гриць»], «під гаєм» [кадрильна форма], «топорівська» [у Гарасимчука немає, але в селі Топорівці, що на Буковині, вона називається «руська»], тощо). Знаємо, що танці часто називали локально після назви пісні, що там найчастіше вживали під цей танець. Ця практика задокументована неодноразово в Галичині, та

¹⁰ Гарасимчук класифікує «городник» як польський танець (Народне хореографічне мистецтво Львівської області, С. 100–105. Проте, він був очевидно поширеним по Галичині. В польській етнохореології він має вузьке географічне розповсюдження (див., наприклад, Romana Maciuk-Agnel, et al., Tańce tradycyjne PL, ogrodnik, <<http://www.tance.edu.pl/pl/dances/show/dance/740>>).

правдоподібно її спостерігаємо і в Канаді та в Бразилії: наприклад, «під гаєм», «човник», «Байда»¹¹. Часом танці були названі після характерного руху або головної фігури: «мотилик», «спацер», «копанка», «сіданка». Танці з такими назвами, особливо якщо форма також варіантна, часом не легко ідентифікувати з репертуаром у роботах Гарасимчука. Можливо, вони були подібними на трьох континентах, але це не підтверджено. Часто діаспорний танець тепер має загальноприйнятту англійську назву («seven steps», «hopping polka», «heel and toe», «butterfly») або португальську назву («sete passos», «dança do vassoura»), що не заважає респондентам правильно вважати їх старокраєвими танцями.

Новостворені «старокраєві» танці

Найяскравішими прикладами цієї четвертої ситуації — неспівпадіння репертуару з Галицькими описами — є новіша канадська «коломийка» та бразильський «танець з короваем». Ці два танці репрезентують найбільш живучі нині побутові танці українців Канади та Бразилії відповідно. Їх танцюють сотні, тисячі раз річно. Ці два танці також виконують роль яскравих символів української ідентичності, на відміну від інших згаданих вище танців, що хоч і сприймаються як «старі танці», але меншою мірою як етнічні символи. Ці два танці набули своєї теперішньої форми в 1960-х та 1970-х роках, у контексті певного відродження української культури та етнічних меншин загалом у цих двох країнах¹².

«Танець з короваем» постав на базі традиційного весільного звичаю, де дружба «обертася три рази» з короваем перед тим, як хлібину краяли та роздавали гостям¹³. Він у Бразилії переріс в довгий танець, часом

¹¹ Танець «Байда» зафіксований не мною, а Мариною Гримич під час її дослідницької поїздки в Бразилію (Гримич, Життя під піньорами, с. 576). Респондентка Михайлина Іванчук конкретно наголошує на історичну пісню про Байду та співає уривки, але описує танець дуже поверхово. Ця дуже цінна робота Гримич вміщає два розділи, де авторка описує танцювальні контексти бразильських українців (С. 395, 406–408, 575–601).

¹² Гримич, Життя під піньорами, С. 394–409; Нагачевський, Побутові танці канадських українців, сс. 91–94; Nahachewsky, The Kolomyika, С. 240–257.

¹³ Де загально обкручуються три рази, див. Равлюк, «Весілля в селі Орельці Снятинського повіту на Станіславщині», с. 203. «Свати вносять з комори коровай молодого [...] Пританцювують з короваем, потім ставлять на стіл [...] [дружба] крає

більше 10–20 хвилин, коли навіть молода і молодий танцюють показово з величезним короваєм, а далі гості по черзі беруть його в танець.

Канадська «коломийка» набула своєї нової форми через поєднання традиційних коломийкових форм, елементи національного танцю «Гопак колом» Василя Авраменка, та увібрала безліч імпровізованих віртуозних рухів народно-сценічної традиції, перенесених у побутовий контекст. Цікаво, що канадська «коломийка» та бразильський «танець з короваєм» є унікальними в своїх середовищах, і їх не танцюють у самій Україні.

Уважно переглядаючи репертуар побутових танців українців Канади та Бразилії, можемо сказати, що їх не слід розуміти як пасивну спадщину, що повторюється сліпо з покоління в покоління, або занепадає. Вірніше буде сказати, що діаспорні танцюристи, подібно до своєї рідні на материку, творчо та активно створюють свій репертуар, зберігають певні елементи, відмовляються від інших, адаптують ще інші, створюючи нові варіанти та навіть нові форми, що відповідають їхнім соціальним, культурним та естетичним потребам.

Висновки

Мігранти з австро-угорської Галичини в Канаду та в Бразилію між 1891 та 1914 роками перевезли зі собою репертуар традиційних танців. Зафіксовано 41 танець, що побутував у діаспорних поселеннях. Частина цього репертуару складалася з тих танців, що були широко розповсюджені на українських територіях (декотрі давніші автохтонні танці, а інші, що поширилися недавно в Галичину із загального австро-угорського репертуару). Друга підгрупа — це танці, які виконували в Канаді та Бразилії, попри те, що вони були рідкісними та маргінальними на материку. Третя підгрупа — це варіанти знаних галицьких танців, зі змінами в хореографічних елементах або в назвах. Цікаво, що найяскравішими прикладами третьої підгрупи — та найпродуктивнішими сьогодні там українські побутові танці — це новіша канадська «коломийка» та бразильський «танець з короваєм».

коровай [...] Розносячи коровай, сват пританцьовує, співає різні жартівливі пісеньки...» (Димнич, «Весілля в селі Кремеш Горохівського повіту», с. 56).

Список використаних джерел:

1. Andriy Nahachewsky Brazil Collection, SA VMUFA 0045; Andriy Nahachewsky Ethnographic Collection, SA VMUFA 0135. Польові записи. Збережені в Архіві українського фольклору ім. Богдана Медвідського, Центр української та канадської культури ім. Петра і Дорис Кулів, Університет Альберти, Едмонтон, Канада.
2. Гарасимчук, Роман. Народне хореографічне мистецтво Львівської області Української РСР. Рукопис. Львів: Державний музей етнографії та художнього промислу Академії Наук УРСР, 1959.
3. Гарасимчук, Роман. Народне хореографічне мистецтво Західного Поділля (Тернопільська обл.). Рукопис. Львів: Державний музей етнографії та художнього промислу Академії Наук УРСР, 1960.
4. Гримич, Марина. Життя під піньорами: Культурний ландшафт українських поселень у Бразилії. Київ, 2016.
5. Гуменюк, Андрій. Народне хореографічне мистецтво України. Київ, 1963.
6. Димнич, Н.Я. «Весілля в селі Кремеш Горохівського повіту» (1930), в кн. *Весілля: в двох книгах*. Упоряд. М. М. Шубравська, том 2. Київ, 1970. С. 7–72.
7. Нагачевський, Андрій. Від національного до видовищного: про відродження українського танцю в Канаді. Народознавчі зошити, 3–4 (93–94) 2010. С. 316–324.
8. Нагачевський, Андрій. Побутові танці канадських українців. Київ: Родовід, 2001.
9. Равлюк, В. Весілля в селі Орельці Снятинського повіту на Станіславщині (1890), в кн. *Весілля: в двох книгах*. Упоряд. М. М. Шубравська, том 2. Київ, 1970. С. 183–214
10. Bakka, Egil, Theresa Jill Buckland, Helena Saarikoski, and Anne Von Bibra Wharton, eds. *Waltzing Through Europe: Attitudes Towards Couple Dances in the Long Nineteenth Century*. Cambridge, UK, 2020. <https://doi.org/10.11647/OBP.0174>.
11. Cípko, Serge. «Three Waves of Ukrainian Immigration to Brazil, 1890s-1940s: An Historical Overview». В кн. *Українці Бразилії / Os Ucrânianos do Brasil / Ukrainians in Brazil*. Київ, 2011. С. 13–28
12. Maciuk-Agnel, Romana, Robert Dul, Jacek Jackowski, Jan Łosakiewicz, Tomasz Nowak, Piotr Zgorzelski, *Tańce tradycyjne PL*, <http://www.tance.edu.pl>
13. Martynowych, Orest. *Ukrainians in Canada: The Formative Years 1891–1924*. Edmonton, 1991.

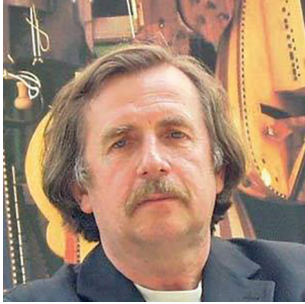
14. Nahachewsky, Andriy. «A Folklorist's View of 'Folk' and 'Ethnic' Dance: Three Ukrainian Examples». *The Oxford Handbook of Dance and Ethnicity*, pp. 298–318. Anthony Shay and Barbara Sellers-Young, eds. New York: Oxford University Press, 2016. Електронна версія: *Oxford handbooks online*. Anthony Shay, editor. DOI:10.1093/oxfordhb/9780199754281.013.018. Posted 2014.
15. Nahachewsky, Andriy. *The Kolomyika: Change and Diversity in Canadian Ukrainian Folk Dance*. Докторська дисертація. Університет Альберти, 1991.
16. Nahachewsky, Andriy. «Once Again: On the Concept of 'Second Existence Folk Dance'». In *International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology 20th Symposium Proceedings: Traditional Dance and its Historical Sources: Creative Processes in Dance*, 125–143. Edited by Irene Loutzaki and Frank Hall. Istanbul: Dans Müsik Kültür Folklore Dogru, Bogazici University Press, 2000. Передруковано: *Yearbook for Traditional Music* 33 (2001). С. 17–28.

References:

1. Andriy Nahachewsky Brazil Collection, CA BMUFA 0045; Andriy Nahachewsky Ethnographic Collection, CA BMUFA 0135. *Polovi zapysy. Zberezhni v Arkhivi ukrainskoho folkloru im. Bohdana Medvidskoho, Tsentr ukrainskoi ta kanadskoi kultury im. Petra i Dorys Kuliv, Universytet Alberta, Edmonton, Kanada*.
2. Harasymchuk, R. (1959). *Narodne khoreorafichne mystetstvo Lvivskoi oblasti Ukrainskoi RSR. Rukopys. Lviv: Derzhavnyi muzei etnohrafii ta khudozhnoho promyslu Akademii Nauk URSR*.
3. Harasymchuk, R. (1960). *Narodne khoreorafichne mystetstvo Zakhidnoho Podillia (Ternopil'ska obl.). Rukopys. Lviv: Derzhavnyi muzei etnohrafii ta khudozhnoho promyslu Akademii Nauk URSR*.
4. Hrymnych, M. (2016). *Zhyttia pid pinoramy: Kulturnyi landshaft ukrainskykh poselen u Brazyl'ii. Kyiv*.
5. Humeniuk, A. (1963). *Narodne khoreorafichne mystetstvo Ukrainy. Kyiv*.
6. Dymnych, N. Ia. (1970). «Vesillia v seli Kremesh Horokhivskoho povitu» (1930), v kn. *Vesillia: v dvokh knykh. Uporiad. M. M. Shubravska, tom 2. Kyiv. S. 7–72*.
7. Nahachevskiy, Andrii. (2010). «Vid natsionalnoho do vydovyshchnoho: pro vidrodzhennia ukrainskoho tantsiu v Kanadi». *Narodoznachchi zoshyty*, 3–4 (93–94). S. 316–324.
8. Nahachevskiy, Andrii. (2001). *Pobutovi tantsi kanadskykh ukrainsiv. Kyiv*.
9. Ravliuk, V. (1970). *Vesillia v seli Oreltsi Sniatynskoho povitu na Stanislavshchyni (1890), v kn. Vesillia: v dvokh knykh. Uporiad. M. M. Shubravska, tom 2. Kyiv. S. 183–214*.

10. Bakka, Egil, Theresa Jill Buckland, Helena Saarikoski, and Anne Von Bibra Wharton, eds. (2020). *Waltzing Through Europe: Attitudes Towards Couple Dances in the Long Nineteenth Century*. Cambridge, UK. <https://doi.org/10.11647/OBP.0174>.
11. Cipko, Serge. (2011). Three Waves of Ukrainian Immigration to Brazil, 1890s-1940s: An Historical Overview. В кн. *Українці Бразилії / Os Ucrânianos do Brasil / Ukrainians in Brazil*. Київ. Р. 13–28
12. Maciuk-Agnel, Romana, Robert Dul, Jacek Jackowski, Jan Łosakiewicz, Tomasz Nowak, Piotr Zgorzelski, *Tańce tradycyjne PL*, <http://www.tance.edu.pl>
13. Martynowych, Orest. (1991). *Ukrainians in Canada: The Formative Years 1891–1924*. Edmonton.
14. Nahachewsky, Andriy. (2014). A Folklorist's View of 'Folk' and 'Ethnic' Dance: Three Ukrainian Examples. *The Oxford Handbook of Dance and Ethnicity*, pp. 298–318. Anthony Shay and Barbara Sellers-Young, eds. New York: Oxford University Press, 2016. Oxford handbooks online. Anthony Shay, editor. DOI:10.1093/oxfordhb/9780199754281.013.018. Posted.
15. Nahachewsky, Andriy. (1991). *The Kolomyika: Change and Diversity in Canadian Ukrainian Folk Dance*. Докторська дисертація. Університет Альберти.
16. Nahachewsky, Andriy. (2001). Once Again: On the Concept of 'Second Existence Folk Dance'. In *International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology 20th Symposium Proceedings: Traditional Dance and its Historical Sources: Creative Processes in Dance*, 125–143. Edited by Irene Loutzaki and Frank Hall. Istanbul: Dans Müsik Kültür Folklore Dogru, Bogazici University Press, 2000. Передруковано: *Yearbook for Traditional Music* 33. Р. 17–28.

УДК 780.614.331.087.1(477.83/.86) При



Михайло Хай (Київ, Україна), доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник, завідувач сектору етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України.

Mykhailo Khay (Kyiv, Ukraine), Doctor of Arts, Professor, Leading Researcher, Head of the Sector of Ethnomusicology of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology. M. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine

«НИКОЛАЄВА» БРАТІВ ПРИЛИПЧАНІВ (ГУЦУЛЬЩИНА). ПАРАДИГМАТИЧНА СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГІЧНА АНАЛІЗА

Анотація

Серед феноменальних явищ традиційної музичної культури українців після прадавніх виявів музично-героїчної епіки — билін і дум, відомої на увесь світ культури гуртового співу — календарних й обрядово-ритуальних наспівів та лірико-підголоскових пісень — чи не найчільніше місце займають також й інструментальні награвання пастівницького побуту та, особливо, широкоформатні рекреативні інструментально-танцювальні дійства.

У цій статті на прикладі унікальної гуцульської «игри» на трьох однорідних інструментах, де три основні функції (мелодія, «контра»/«секунд» і «бас») відтворюються на трьох народних скрипках родинним гуртом трьох рідних братів, відповідно — Спиридоном, Кирилом та Лукою Прилипчанами — аналізується форма складної за структурно-типологічною побудовою та розгорнутою за політематичною конструкцією композиції коломийково-«гуцулкового» складу — «Николаєва».

Це дає, на думку автора, усі підстави висувати даний твір, зосібна, як і, загалом, усю традицію широкоформатного ансамблево-скрипкового виконавства українських горян — гуцулів і бойків — на розгляд Комісії ЮНЕСКО з нематеріальної спадщини, як витвір традиційної культури, що є надбанням УСЬОГО ЛЮДСТВА.

Ключові слова: «Николаєва», брати Спиридон, Кирило та Лука Прилипчани, парадигматика народної інструментальної музики, феномен традиційного інструменталізму

**«Nykolaeva» by the Prilipchan brothers (Hutsul region).
Paradigmatic structural-typological analysis.**

Abstract

Among the unusual phenomena of traditional musical culture of Ukrainians in the steps of the ancient manifestations of musical-heroic epics — bylynas and dumas, and the renown culture of group singing — calendar and ceremonial-ritual melodies and lyrical-sub-vocal songs — instrumental performance of pastoral songs also occupies a most prominent place, and, especially, in large-format recreational instrumental and dance activities.

In this article, on the basis of a unique Hutsul «performance» on three homogeneous instruments, where the three main functions (melody, «contra» / «seconds» and «bass») are performed on three folk violins by a family group of three brothers, respectively — Spiridon, Cyril and Luka Prilipchany — are recreated the composition from Kolomyia — «Hutsul» composition — «Nykolaeva» — which is a complex in structural and typological construction and has developed according to the polythematic construction is analyzed.

According to the author, this gives the basis to put forward this work, and in the whole a tradition of large-scale ensemble-violin performance of the Ukrainian mountaineers — the Hutsuls and the Boykos — for consideration to the UNESCO Commission on Intangible Heritage as a work of traditional culture. FOR ALL HUMANITY.

Key words: «Nykolaeva», brothers Spiridon, Kirill and Luka Prilipchany, paradigm of Folk Instrumental Music, the phenomenon of traditional instrumentalism



У світі є безліч природніх, спортивних, технічних наукових і культурних явищ і досягнень, які безнастанно бентежать уяву поколінь про найвищі феноменальні здібності і стандарти того чи того народу/етносу, колективу чи окремої особистості. Їх заносять в окремі книги і каталоги, популяризують в окремих програмах і конкурсах, ними пишаються і їх поважають, з ними змагаються і конкурують, але ще нікому не вдалося поставити їх «на конвейер», вичерпно обрахувати

і дослідити, а тим більше — скласти їм належну ціну як феноменам рідної культури, зробити надбанням Світу. Одним із таких непересічних, власне, феноменальних виявів українського традиційного інструменталізму і є «Николаєва» братів Прилипчанів з буковинсько-гуцульської Путили в Карпатах.

«Брати Кирило, Спиридон і Лука Прилипчани — сини румуна і гуцулки, родом із села Сарата теперішнього Путильського району Чернівецької області, на самому кордоні України з Румунією. Музиканти-самородки (кажуть, «Спирідон узев скрипку ек зачев ходити й говорити»), тим не менше студювали гуцульську та поширену тут іншоетнічну музику під керівництвом видатних гуцульських скрипалів Верижка, Мицкана (з с. Селятина) та свого двоєрідного брата Николая Данилашука... «Николаєва» — вершинне творіння в галузї великої форми в гуцульській інструментальній музиці Буковини, в повній мірі підвладне... лише Спиридонові Прилипчанові та керованій ним капелі братів [6, С. 1].

У наведеній цитаті видатного нашого етноінструментолога Ігоря Мацієвського, виразно відчуваємо глибоку зануреність автора у органіку та етнографічну специфіку гуцульського інструментального мелосу («Спирідон узев скрипку ек зачев ходити й говорити») і тверезий, «по-академічному» сконцентрований сформульований рівень етноінструментознавчої аналітики із максимальною деталізацією перебігу етнофонічного процесу у всій його комплексній системності й фактологічно-конкретній визначеності та спрямуванні. Воістину, лише теоретик і польовик-практик європейського рівня, автор запису безсмертної «Николаєвої» — Ігор Мацієвський — міг віднайти, записати і пустити у світ це величне творіння народного генія і дати йому найпершу науково й художньо вивірену оцінку, а саме:

«Унікальне скрипкове тріо братів Прилипчанів — одне з найяскравіших явищ не тільки в музичному світі Гуцульщини, Буковини, України, але й в усій традиційній народній культурі Східної та Центральної Європи, показник її найширших обріїв і наймогутніших талантів» [там само, С. 1–2].

Окрім величезної кількості найрізноманітніших прийомів техніки обох рук скрипалів (як максимально наближених до розвинутої професійно-академічної гри, так і оригінальних, суто традиційних) швидка «гуцулкова» частина «Николаєвої» за структурованістю скрипкової фактури попри всю розмаїтість тематично-інтонаційного розігрування,

все-таки виразно зберігає здатність чітко визначеного експонування її мелодично-ритмічної основи. Вона різко контрастує із характерною для усього обширу гірського масиву від Карпат і до Балкан, сказати б так, «вступною» повільною частиною, що в Українських Карпатах радше зветься «Сьпіваною».

«Синкретична конкретика цієї музики підтверджує, що традиція українських гуцулів, покутян, західних подолян, збагачена традиційною стилістикою Балкан і Альп, Татр і Карпатських Бескидів, а також орієнталізмами (за переконанням К. Квітки вони йшли до нас не тільки кримським шляхом, а й через Полонинський хребет Українських Карпат) породила дивовижну естетику високорозвиненого оригінального народного професіоналізму» [там само, С. 5–7].

Повна відсутність, наприклад, у бойківському музичному діалекті не лише характерних для Румунії й Гуцульщини генамісотонічних (півторасекундових) ладово-інтонаційних утворень, а й мінорних коломийок взагалі та 30-тирічні пошуки бойківських мінорних й віднайдення великого й потужного пласта гуцульських коломийок в іонійському та лідійському мажорі ще більше утвердили переконання, що давній гуцульський коломийково-гуцулковий і бойківський коломийково-ладканковий мелос володіє найархаїчнішими рисами мажорного ладового нахилу, який тісно лучить його із «матірним пнем» (Ф. Колесса) решти українсько-руського діятонічного музично-інтонаційного *субстрату* [див.: 13, С. 367; 3].

Питання, чому орієнтальні ладово-інтонаційні нахили щільно облягли Полонинський хребет Українських Карпат, дійшовши аж до високогірних масивів галицької та буковинської Гуцульщини, і обминули при цьому полонинські обшири галицьких зон Лемківщини, Бойківщини й пограничних із ними теренів Гуцульщини, до сьогодні залишається не з'ясованою для науки проблемою. Чи то рельєф, виднокола й принадність пасовищ гуцульських полонин виявилися сприятливішими для випасання овець мандрівних пастухів/«валахів», чи може порівняно емоційніша ментальна вдача гуцулів виявилася сприйнятливою для інтонаційно-ритмічно-темпової загостреного азійсько-орієнтального мелосу та відповідного йому генамісотонічно настроєного напливового інструментарію (теленки, флоери, дуди/дутки і т.п.), що невпинно насувалися із боку Румунії та Угорщини на чисте діятонічне плесо ментально спокійніших лемків і навіть дещо флегматичних бойків, але факт залишається фактом: на Гуцульщині й

на пограничних із нею Покутті, Буковині й Мараморощині мінорна генамісотоніка виразно домінує над питомим для решти регіонів України (включно із Бойківщиною) мажорним діятонізмом.

Таким чином, проблема структурно-типологічних й етнофонічних студій давньогуцульської мажорної іонійсько-лідійської архаїки на рівні її відмін від пізніших мінорних орієнтально-напливових дифузій румунської і угорської — має стати наріжною для майбутніх етномузикологічних й, зосібна, етноінструментологічних досліджень. Парадигматика мело-, ритмо-, — строфіко-, ладово-, темпово-агогічних й етнофонічних особливостей згаданих пластів інструментальної музики, їх порівняльні зіставлення й структурно-типологічна аналітика мають урешті-решт дати достатньо вичерпну відповідь на ці дефініційно визначальні, болісно гострі і майже не досліджені проблеми вітчизняної та, зрештою, й світової етномузикології (Б. Барток, З. Кодай, О. Кольберг, Ф. Колесса, С. Мерчинський, А. Чекановська, С. Грица, В. Гошовський, І. Мацієвський та ін.). Наведений тут приклад такої аналізи «Николаєвої» — лише початок одного із найперших етапів цього складного і многотрудного шляху.

Ідея структурно-типологічної аналізи широкоформатних народно-інструментальних композицій Карпат належить тому таки молодому ще у 70-х роках Ігореві Мацієвському [7, С. 287–298; 8, С. 299–339]. Однак, окрім несміливої спроби автора цих рядків у 80–90-х продовжити цю справу і аж у 2002-му опублікувати її [17], до сьогодні вона, на жаль, зосталась поза увагою дослідників.

Проблема аудіо-відео та, особливо, нотографічної фіксації широкоформатних/багатогадинних інструментальних композиційних імпровізацій дедалі більше починає зацікавлювати учених-етноінструментологів, етнопсихологів та етносоціологів світу. Скепсис і критичне ставлення метрів етноорганологічної думки з приводу неможливості «обійняти неосяжне» (як щодо етнопросторових, так і часово-тривалих обширів фактури і форми), звичайно, має під собою великий досвід і сенс [9, С. 15; 4, С. 189–196]. Однак, невпинний рух технічних засобів фіксації та науково-типологічного осмислення цього «невловимого» феномена у наш час дедалі тісніше й реальніше наближає нас до краю пізнання істини цієї насправду майже недосяжної мети. Так, якщо щодо найперших структурно-типологічних спроб позиції протилежних підходів «схрещувалися» лише в усних палких суперечках в обнадійливих 90-х минулого сторіччя, [9, С. 9–22; 10, С. 10; 19, С. 20–42],

то методи «вертикально» заглибленої фіксації фрагментів форми й «горизонтально» розгорнутого нотування фактури широкоформатних народно-інструментальних зразків НІМ отримали свої реальні приклади конкретної реалізації лише в останніх роках не менш революційного початку століття, що триває [9; 11; 14–16; 12; 20; 1; 2].

Нам невідомо, скільки варіантів аудіофіксації цього безсмертного творіння народного генія було здійснено упродовж багаторічної весільної та концертної практики братів. Єдина, записана І. Мацієвським паралельно із аудіозаписом, відеOVERсія даного варіанта «Николаєвої» в студії УКСП «Кобза» (1992), яка би зараз дуже придалася для аналізу етнофонічної парадигми твору «таємниче зникла». Лише його чудом врятована аудіOVERсія уможливила вихід у світ згадуваних аудіокасети «Грають брати Прилипчани» (К., УЕЛФ-1997) та аудіодиску «Прилипчани» (К., АртЕкзистенція-УЕЛФ-2010).

Із понад 5-ти відомих нам спроб транскрибування «Николаєвої» найдосконалішу й, сказати б, найдостовірнішу із них — Валерія Антонюка — спіткала згадувана доля викрадення і знищення заздрісними «колегами» у стінах НМАУ ім. П. Чайковського. Інші, менш досконалі, «автори» залишили у своїх власних архівах, вочевидь, не відважившись на публікацію. А ще слабші — просто були відкинуті редакторами. «Гуцулка» як складова даної композиції, опублікована також у кількох екземплярах кандидатської дисертації Вікторії Мацієвської [5].

Тому структурно-типологічна аналіза форми такого складного з усіх оглядів єдиного доступного нам зразка / варіанта має бути здійснена на основі цієї багатостраждальної аудіопублікації. Колективна праця обох записувачів, вислід сміливого чину транскриптора В. Атаманчука, експертів-рецензентів із композиційної будови (тематичної періодизації) Д. Щириці та етнофонічної стилістики С. Охрімчука має бути опублікована саме зараз, без очікування «кращих часів», яких, вочевидь, у майбутньому може й не бути.

* * *

Складається композиція «Николаєвої») із двох частин — Повільної/Вступної (♩ = 80; ♪ = 160) та Гуцулки (♩ = 160), які тематично (за періодизацією Д. Щириці) фіксуються поосібно і можуть функціювати як цілком окремі епізоди самостійних етнофонічних дійств — обрядово-ритуального або ж дансантино-рекреативного. Дана періодизація,

на відміну від заспівно-приспівного принципу «запитання»-«відповідь», властивого для переважної більшості зразків танцювально-приспівкової музики решти регіонів України, тяжіє не так до «діялогічного», як радше до «наскрізно-монологічного» способу вислову. «Квадратність» коломийково-«бервінкової» структури в обох частинах настільки очевидна, що її не здатна «розмити» ні визначена транскриптором надто вже строката поліметрія (7/16, 3/8, 10/16, 2/4, 9/16, 11/16, 5/8, 2/8, 9/32) вступної частини, ні абсолютна вільність парляндоподібної фактури мелічно-провідної скрипки, ні навіть гальмівна «застиглість» її, водночас, мобільно-агогічна «мінливість» однорідно-скрипкового супроводу упродовж усієї монументальної структури.

Вступ. Політематизм Вступної частини переконливо демонструє монолітну єдність латентної семантико-тематичної стилістики без жодних підготовчих епізодів, власне, «вступного» характеру до, власне, позірно експозиційної частини, що складається із трьох близьких за побудовою тематично споріднених мелотипів (А-А1-...А8-Б-В-В1).

Мікроструктура періодів тематичного блоку «А» повільної частини твору складається із двох майже тотожних за мелічним контуром, мікромелізматикою та ритмікою епізодів (a+b) та контрастно відмінною, синтезуючою ці елементи структурою прикінцево-каденційної побудови. Опорні тони періодів (А1...А3), головно, співпадають, тоді як комплементарно заповнюючі елементи фактури, густо пересипані усіма видами мікромелізматичних фігурацій — форшлягами, мордентами, пальцевими і трелями, «що вібрують», які семантично належать не так до, власне, наративно-констатуючої, як до серединно- і прикінцево-каденційної стилістики — увідні і субкварткові форі нахшляги, форшлягова техніка із зачіпанням відкритої струни тощо. І лише у другім блоці тематичної групи «А» (А4-А7) злива мікромелізматичних «лавин» у прикінцево-каденційних епізодах поступово вщухає, поступаючись місцем лексиці «оголених», звільнених від надмірно ущільненої мікромелізматичної фігурацій та компенсації відсутності цього яскравого засобу художньої виразності урізномітненням ритмічного контура фігурами особливого ритмічного поділу, що артикуляційно лучаться із дрібнішими ритмічними вартостями, пунктированим ритмом, пролонгованими мелізмами, тріолями з подрібненою «внутрішньою ритмікою» тощо. *Вертикаль супроводу* тематичних епізодів «А» характеризується порівняно щільнішим проведенням комплементарно-заповнюючого матеріалу в зоні середньої теситури

партії II-ї скрипки при епізодичному вклиненні в нього рішучо контрапунктуючих «впадань» скрипкового «баса» у найбільш акцентованих іктових частках певних періодів (3-й такт «А», 1-й «А1», 2-й «А2», «А3», «А7» та ін.).

Мелоритмостилістика мелотипу «Б» вступної частини виконує функцію радше серединного («Б») та розробково-завершального характеру з «орієнталізацією» діятонічної кварта («В» у першому півперіоді та «В1» повністю) із наступною її касацією — поверненням у діятонічно інтоновану прикінцеву каденцію.

Загалом, драматургію ладово-інтонаційної стилістики вступної частини у стиснутому вигляді можна кваліфікувати як «боротьбу»/співставлення напливово-орієнтального субстрату генамісотонічного мелосу із автохтонною для усіх Українських Карпат мажорною, а на Гуцульщині також із натурально-мінорною діятонікою. Монолітний характер у головному «щільного» супроводу акомпануючих скрипок, *темпово-агогічна парадигма* (=80) властива для румунської дойни й угорського *Halogato* і менш характерна для бойківсько-гуцульських «Сьпіваної» й «До сьпіваня», а особливості *етнофонічно-стильової* (народно-виконавської), штрихово-артикуляційної техніки та однорідність темброво-акустичної скрипкової фактури Вступу — лише підтверджують цю тезу.

Гуцулка. Танцювальна частина «Николаєвої» — «Гуцулка» тематично ледь уміщується у рамці української абетки: А-А1-Б-Б1-А2-А3-А4-Б2-Б3-А5-В-В1-А6-Г-Д-Е-П(ерегра) «на міру»1-Д1-Г1-Д2-Е1-Г2-Є-Є1-Г3-Ж-З-І-Ї-Й-Пр. «на міру»2-К(Г)-К(Г)1-Ж1-Ж2-З1-Л-Л1-Ж3-Ж4-З2-Пр. «на міру»3-Є2-Пр. «на міру»4-Є3-М-Є4-Г4-З3-Пр. «на міру»5-Є5-Г5-Пр. «на міру»6 — А7 (модуляція)-Н(3)-Н(3)1-О-О1-Н(3)2-Пр4 «на міру»-Н(3)3-М1 (модуляція)-02-Н(3)4-Н(3)5-П-П1-П2-П3-Р-Р1-С-А8-С1-А9 (модуляція)-Т(М)-У-Ф-Ф1-Ф2-Ф3-Ф4)-Х-Х1-Ц(А)-Ц(А)1-Ц(А)2-Ц(А)3-Ч(Б1)-А8-А9-А10-Ш(У)-Ш(У)1-Щ-Щ1 (Кода).

Мелічна парадигматика тематичної групи А швидкої частини «Николаєвої», власне, Гуцулки побудована на принципі триразового повтору основної поспівки «зачину», цілого періоду (d2e2fis2g2fis2e2d2...), яка, перериваючись половинною (dis1a1h1cis2d2.e2cis2) та дещо вкороченою її версією прикінцевої каденцій (dis1a1h1cis2d2a1) «увідною» субквартою. Характеру «прикінцево-сти» їй додає саме це глибинне впадання у характерну чи не для всього

балкано-карпатського гірського анклаву «філософію увідно-субквартового мислення», без якого рідко коли обходиться будь-яка наративно-кантиленна і навіть, як бачимо, стрімка гуцулково-дансатна стилістика.

У варіанті А1 зі зміщенням повторно-стабільної опорности на каденційно-«увідну» та дещо хроматично видозмінену у бік «введення» у напрямі домінантової опорности мелостилістику (d2e2eis2gisa2a1) «поруйновано» задекляровану у періоді А повторно-стабільну стабільність поспівки. Закріплення цієї тенденції у епізодах А2 та А3 слід кваліфікувати як додаткову мікроформатну площину «боротьби» східної генамісотоніки із праслов'янською діятонікою. Повернення меліки до повторности діятоніки та субквартовости каденційних зворотів у епізодах А3, А4 закладає найперші підвалини під дотримання цієї концепції інтонаційного мислення упродовж усієї композиції. Трансформація мелотипів А4, А5, А6, перемежована вже цілком відмінними за стилістикою типом Б, В, Г ще далі віддаляється від принципу повторности квартової опорности, плавно переходячи у повторність мажорної терції, лишень епізодично «згадуючи» свою праматірню квартову опорність/повторність (у прикінцевій каденції епізоду А6).

Варійовані зразки мелотипу А подибуємо аж у середині швидкої частини твору, власне, «Гуцулки» (А7 як абсолютний повтор модульований в іншу тональність та сильно варійовані типи А8 й А9). А також, у серединно-розробковому матеріалі між епізодами Ч та Ш, де принцип повторюваности мотиву відіграє функцію не так стабілізації архетипової гуцульської мажорно-діятонічної опорности, як радше — навпаки — підготовки альтернативно протиставлюваної у цілій мелічній архітектоніці твору — напливовій мінорній, генамісотонічній.

Структура мелоритмотипу Б продовжує дотримуватись принципу повторности, однак, на рівні семантики не кумулятивного накопичування матеріалу «зачину», а, швидше, діалогічного протиставлення формул «запитання»-«відповідь» упродовж усього періоду зі зміною тонічної опорности на домінантову обіграну лідійською квартою (вгорі) та стрибкоподібними фігураціями із субквартовим закінченнями півкаденційного (a2.gis2e2d2f1) та прикінцевого (a1h1d2e2d2a1) характеру. Варіант Б1 у каденційних зворотах зберігає свою первісну подібність (a2.gis2e2a1 — у половинній та h1e2d2a1 — у прикінцевій каденціях). Вар. Б2 позначено змінами квінтової опорности орнаментального та хроматизованого характеру

(a2gis2a2f2e2d2d2cis2d2e2fis2...cis2d2e2a1), провокуючи генамісотонічне «вторгнення» у цілком діятонічну природу даного мелоритмотипу. Тип Б3 — навпаки — виразно демонструє стилістику повернення до первісної структури «зачину» (Б1), каденційно завершуючи період субкварттовими тяжіннями половинної (a2/gis2e2d2a1) та прикінцевої (d2f2d2d2e2d2a1) каденцій. Ритмічна парадигматика тут сильно зміщена від типово коломицької у бік козачкової ритміки, як у подрібненому в бік вісімково-шістнадцяткової ритмостилістики, так і в реальному вимірах, що у кожному із періодів даної типологічно-тематичної групи перманентно варіюється. Ладова парадигма «Б» в основному дотримується іонійсько-та лідійсько-мажорного нахилу (за винятком згадуваних короткочасних «провокаційних» відхилень у зону генамісотонічних тяжінь у епізодах Б2 та Б3). Темпоагогіка незмінно стабільна. Етнофонічні особливості партії провідної скрипки протиставленнями широко деташованого штриха шістнадцятками упродовж усіх нараційних мотивів із гостро стакатними вкрапленнями в характері «відповіді» у епізодах Б, Б1 та Б3.

До феномену дифузійного проникнення напливових інтонацій у товщу діятонічного пласта давнього гуцульського мелосу слід віднести й раптові впадання лідійської квартали у першому такті зачину в епізоді «В» із так само неочікуваною її касацією вже у другому такті. Проте, виразна діятонічність та мікроальтераційне заниження сексти у першому такті мелотипу В1 не спромоглися закріпитися й розвинути далі. Із ритмічного боку тут спостережено характерні підкреслення касаційної діятонічної опори другого такту «зачину» пролонгаціями за рахунок заліговування (В) й укрупнення самої вісімкової групи у чверткову (В1) з наступним орнаментуванням самої опорної ноти (В1) мордентом та наступних двох вісімок (В) густою треллю.

Партії акомпанементу відзначаються схильністю до природнього іонійського гармонічного супроводу у першому напівперіоді та різкою з'явою заниженого сьомого щабля в «басі», що створює ілюзію запізненого реагування на гостру спробу генамісотонічного «вторгнення» першої скрипки. Таким чином, ладово-інтонаційна парадигма даного епізоду характеризується дифузійно-мінливими тенденціями в «зачині», яким не вдалося розвинути й закріпитись. З етнофонічного боку музики доклали для цього усіх зусиль, але цього разу модус інтонаційного мислення автохтонного середовища, схоже, подолав спробу «навали» напливовості.

«Боротьба» двох протиставлюваних тут мелопарадигм на рівні зіставлення стабільних мелоритмотипів закінчується аж у зоні типу «Г», який вносить в архітекtonіку композиції не лише вперше впроваджену модуляцію (A-dur — e moll), а й загострену, що пожвавлює усю семантично-інтонаційну лінію сприйняття мелодії, мелодраматургію. Завдяки гранично виразному діалогічному проведенню теми «запитання», відтіненому від напівперіоду «відповіді» віртуозно відтвореною треллю каденційного закінчення (типи Д, Е, Д1, Д2, Е1, Ж, З, К, К1, Ж1, Ж2, З1, Л, Л1, Ж3, Ж4, З2, Є, Є1, Є2, Є3, Є4, З3, Є5), максимально означена основна тематична фабула цього мелотипу превалює у його «власній» зоні впливу. Фактично тематичний бльок цієї зони становить основну наративно-констатуючу частину композиції «Гуцулки», готуючи поступовий перехід до «галопуючого» її фіналу. Основна мелічна формула типу «Г» (зачин-e2g2fis2g2fis2e2.fis2e2, розгін-h1g2a2g2fis2e2.h1e2h1g2a2g2fis2e2...

fis2e2, закінчення-h1g2g2fis2e2.h1e2) у всіх її модифікаціях (від Г до Г5) видозмінюється за рахунок зміни місць «зачину» із «розгоном» (Г1), варіантних версій інтонаційного контура (Г2, Г4, Г5) аж до варіаційно-віртуозного відхилення від нього на межі формування нового мелоритмотипу (К, К1=Г). В супрязі із переліченими щойно мелоритмотипами, що органічно вплітаються у побудову цілого епізоду «розвитку» «Николаєвої», драматургія цієї експозиції становить ніби кульмінаційну точку усього етнофонічно-інструментального дійства. Парадигматика ритму мелотипологічних структур цілком підпорядкована їх структурній будові (Г, Г1, Г2 — маршовість; К (Г), К (Г1) — музично-ексцентрична вишуканість; Г4, Г5 — видозмінення основної мелоритмормули, що трансформує характер маршовості до пришвидшення темпу і фіналу). Густота гармонічного супроводу даної мелічної зони (як, зрештою, і багатьох попередніх та наступних) нотуються транскриптором дещо схематично («одноголосно»), тоді як у фонограмі виразно чуємо «щільність» гармонічно фактури обох акомпануючих скрипок і, навіть, акустично-ритмічні пульсації гармонічного тла, що додатково резонують унаслідок накладення одна на одну. Проблема неймовірної складності диференціювання акордової структури гармонічних комплексів, що утворюються при цьому, частково вирішується тут за рахунок розділення, власне, ритмічної та пульсаційної функцій другої скрипки і «баса» в кожній із партій. Однак, при цьому майже цілком опускається «вертикальна» структура гармонічного

супроводу, а особливо — найкольоритніші ефекти відкритих струн й тонічних опорних комплексів, які, власне, й спонукають, головню, до виникнення згаданих пульсаційно-резонансних ефектів, фіксація котрих у нотах майже відсутня.

Мелоритмотип Д являє собою продовження трансформації інтонації гуцулково-козачкового типу, збагаченої, проте, помірно мелодизованим варіаційним матеріалом ($h_2h_2cis_3h_2cis_3h_2cis_3g_2fis_2g_2e_2gis_2a_2.g_2fis_2g_2a_2g_2fis_2g_2fis_2e_2$) у першій половині періоду й діалогічним перегукуванням його із стрибкоподібними фігураціями від субкврти до тоніки ($h_2.g_2.fis_2g_2a_2g_2fis_2a_2g_2a_2g_2a_2g_2a_2e_2e_2.d_2h_1..d_2e_2$) — у другій, прикінцевій. Модифікація інтонаційного контура мелотипу відбувається за рахунок мікроальтераційних «зсувів» верхньої квінтової опори (h_2) на $1/3$ тона з долученням до цих процесів гармонічного звучання відкритої струни (a_1/a_2 ; a_1/fis_2 ; a_1e_2). У мелоритмотипах Д1 та Д2 обидві тенденції розвиваються, доповнюючись альтераційними обігруваннями верхньої домінанти «увідними» нотами (eis_2) із наступною їх касацією та характерним низхідним глісандуванням (від h_1 — g_2) та згадуваним вже трелюванням найхарактерніших скрипкових схоплень першим та другим пальцем із наступним сповзанням у кольоритне звучання відкритої струни ($fis_2g_2fis_2g_2fis_2e_2$) та ін. Гармонійний супровід у зоні розвитку типу Д кумулює тенденцію наростання ритмічних пульсацій у бік ускладнення їх синкопованого характеру та окремо індивідуалізованого ритму. Однак, відчуття гармонічної порожнечі в структурі вертикалі це повністю не усуває. Ладова парадигма продовжує модуляційну лінію попереднього типу Г, однак, як бачимо, значно ускладнивши й розвинувши його симпліфіковано-констатуючу інтонаційну семантику. Етнофонічні засоби теж послідовно дотримуються принципу кумуляції/нагнітання й наповнення фактури твору прийомами як інтонаційно-альтераційного, так і мануально-технічного характеру кульмінаційної розв'язки.

Мелоритмотип Е продовжує тенденцію мелодизації інтонаційного контура шляхом обігрування тонічної опори широко деташованими шістнадцятками в «зачині» і «розгоні» ($g_2fis_2e_2dis_2e_2fis_2g_2a_2g_2fis_2e_2dis_2e_2.fis_2$) та орнаментальним її розцвічуванням мікромелізматиною ($a_2h_2a_2h_2a_2e_2.fis_2g_2fis_2g_2a_2g_2a_2g_2a_2g_2fis_2e_2fis_2e_2h_1.c_2dis_2e_2..$) у другому напівперіоді. Раптова поява перегри «на міру» (Пр1) перериває розвиток вклиненням епізодів Д1 та Г1. Як наслідок, варіантність цієї мелопарадигми у епізоді Е1 втрачає широту розмаху деташованої

фактури і вдовольняється експонуванням повторності «кульгаючої» стилістики другого напівперіоду, замкнувши на цьому подальший розвиток питомого типу.

На цьому фактично завершується драматургія «боротьби» двох стилістичних напластунів цілої композиції «Николаєвої», які конфліктує (а місцями й дифузійно проникаючи одне в одне) творять фантазмагоричну містерію інструментально-етнофонічного дійства, що яскраво демонструє світові неперевершену потенцію міжетнічного інтонаційного взаємозв'язку, яка не розділяє, а — навпаки — об'єднує і цементує обидва, здавалось би, цілком протилежні стилі як способи інтонаційного і, ширше, міжетнічного мислення і спілкування. Звідси, саме від раптового вращення у архітектоніку твору мелоритмотипу Є, який у традиції румунів отримав умовну назву «жайворонкового», розпочинається ескалація/нагнітання генамісотонічної мелостилістики, яка через упродовження у свої побудови програмового інтонаційного матеріалу імітує руляди співу жайворонка, чаруючи слухача. Вже з перших звуків «зачину», що базується на синкопованому експонуванні декоративно оспівуваної квінти (a2ais2c3h2) слухач раптово занурюється у «зливу» орієнтальних мікроальтераційних та мікромелізматичних «зрушень» і «зсувів», які в останні століття навіть міцно увійшли в естетику сценічної естради. Це й «тісні» обігрування верхньої квінти сусідніми тонами (ais2h2c3...ais2h2ais2g2) у «розгоні», і додана до них дрібна мікромелізматика на початку другого напівперіоду (a2h2a2h2a2g2g2fis2e2d2 cis3 e2cis3), і ще густіші її сплетіння у другій його половині (d3e3d3e3d3cis3d3cis3h2) та у прикінцевій каденції (ais2h2cis3h2ais2g2fis2e2dis2fis2e2).

Мінорно-генамісотонічний тип Є5 через споріднений із собою епізод Г5 та коротку перегру Пр. «на міру»6 (gis2a2gis2a2.) модулює мелічний розвиток у питому тональність А-dur мелотипу А7. З'ява елементів рондальності через певний відрізок часу між своїм попереднім проведенням (матеріал уже розглянутих мелотипів В-Г-Д-Е-Є) дозволяє розглядати мелотип А як основну тему цілої композиції твору. Гармонічний супровід епізоду відхилення ладово-інтонаційної парадигми від основної тональності у стихію генамісотонічних марень (епізоди Г, Д, Е, Є зі своїми трансформованими множинами) фіксується транскриптором зі значним рівнем розмаїтості мелоритмічної фактури, оминаючи гармонічне тло вертикалі, що звучить. Темпово-агогічна парадигматика цього епізоду поки-що стійко дотримується первинного

гуцулкового темпу, ніби відтягуючи «вибух» пришвидшення і приборігуючи його до темпової кульмінації твору. Етнофонічна палітра — навпаки — струменить яскравістю орнаменталістики з використанням відкритої струни e2 у сольній партії та дещо більш «затьмареного» тла скрипок, що акомпанують. Штрихова лінія ускладнюється й урізноманітнюється із кожним наступним періодом, з'являються епізоди флажолетної техніки та т. зв. «жайворонкових» вставок. Інтонаційний контур дедалі більше набирає характеру мікроальтераційних аберацій й касаційних зворотів. Гряде лавина характерних діалогічних програмних епізодів за семантичною схемою «запитання»-«відповідь»!

Розпочинає цю інструментальну «розмову»-діалог мелоритмоєпізод Ж. Вже із самого «зачину», а особливо, із мікроальтераційно (детоновано на $\frac{1}{4}$ тона) розмитого його закінчення (fis2g2a2g2a2g2e2) наштовхуємося на відчуття невпевненості семантичного визначення інтонаційної парадигматики даного типу, що у «розгоні» продовжує ескалацію відхилення від тонічної основи на рівні звуженого амбітусу сусідніх із тонікою щаблів та мікроальтераційно детонованої септими (fis2g2a2g2. fis2.d2e2fis2a2..e2fis2.d2a2.e2) й виразно прикінцево-каденційно означеного закінчення періоду (fis2g2a2..e2fsis2.e2). Ритмічна парадигма типу Ж чітко сформована на основі строфіко-ритмічної формули козачка. Вона збережена у всіх чотирьох мотивах двох виразно окреслених інтонаційних блоків діалогічного спрямування — «запитання»-«відповіді». «Козачкове» мислення саме українського кшталту тут простежується на рівнях ритмічної, так і мелічної парадигматики, що кваліфікуємо тут як феномен продовження «боротьби» напливової стихії із автохтонною, яка проникає у сфери «вертикальної» парадигматики мелоритмотипу, а, відтак, — й усієї композиції. Ладова парадигма типу зберігає тональний нахил (e-moll) при порівняно суттєвій зміні мелоритмотипологічних й етнофонічних ознак стилістики та абсолютно стабільній незмінності темпово-агогічної парадигми. Етнофонічна парадигматика меліки й гармонічного супроводу дотримується тенденційної симпліфікації фактури й закріплення цитатного тематизму «козачкового діалогу».

Ще стриманішою і стислішою є нижня ланка «вертикальної» системи координат нашої аналізи (ладова, темпово-агогічна й етнофонічна) у мелоритмотипі 3. Натомість, верхня її зона демонструє навдивовижу контрастну видозмінність, що, власне, й дозволяє/змушує констатувати при спільних ознаках «нижчого порядку» окремий мелоритмотип

цього епізоду. Зовні ніби лише секвенційно зміщена на тон нижче мелоритмоформула «зачину» (e2fis2g2.e2d2.h1) далі суттєво різниться від типу «Ж» не лише інтонаційно, а й також теситурно, опускаючи рівень мелодичної лінії аж до нижньої тоніки (h1a1.g1fis1e1). Повтор цієї мелоритмоформули у другому напівперіоді в сполученні із різкою зміною тембру середніх струн скрипки, що задає тон усій тематикотвірній канві твору, вводять слухача у таємничий світ цілком незвичної для українського скрипкового інструменталізму сфери/аури. Парадоксальність цієї ситуації виглядає ще незвичніше, якщо зважити, що мелоритмоформули українського козацького мелосу тут збігаються із румунськими дансатно-приспівковими жанрами, а позбавлена генамісотонічних нахилів меліка та козацькова ритміка стають однаково «своїми» як для румунського, так і українського (гуцульського) мелосу. І не лише для українсько-карпатського, а й подільського, бесарабського, наддніпрянського теж.

Мелоритмотип 31, що вклиняється у побудову широкоформатної композиції «Николаєвої» після одноразово проведених «свіжих» епізодів — I, I', II, K(Г), K(Г1) та вже експонованих і споріднених — Ж1, Ж2 — відзначений збагаченням фактури солюючої скрипки гармонічним звучанням струн (a1/e2) та трельованої (h1cis2h1cis2) та двічі форшлагованої квінти (ais1h1... cis2h1). Ладова, темпова й етнофонічна парадигми — без змін. Відтінений від своїх питомих й споріднених епізодів мелоритмотип 32 екзотичними типами Л, Л1 та сильно видозміненими Ж3 й Ж4 розглядуваний тут мелотип демонструє усю доступну для нього філігранність мікро мелізматика (e2fis2e2fis2e2fis2 d2cis2 d2 d2cis2) та мікро альтерації (d2cis2-1/14), з-понад яких основний кістяк інтонаційного контура ледь простежується. Ритмоформула — майже незмінна, якщо не враховувати її модифікації мікромелізматичними фіоритурами. Тенденції ладової, темпової, етнофонічної парадигм й гармонічних пульсацій супроводу збережено у характері, властивому для всієї «жайворонкової» зони. На цьому екзотика її румунської стилістики не закінчується, а, сказати б так, лише розпочинається. Проте, чисто «жайворонковим» епізодам у композиції твору передує не, власне, «жайворонкова», а, так би мовити, «проміжна» між нею й «нежайворонковими», стилістика. Найхарактернішими її представниками є мелотипи, що мов метеорити проблискують у космосі яскравих віртуозних епізодів і ґрунтуються на принципі скромного тавтологічного обігрування тоніки найрізномантнішими способами мелодичного варіювання/модифікації.

Це мелоритмотипи I, І та Й, що взяли на себе функцію зв'язуючої ланки між українською традицією і румунською екзотикою. Головний мелоритмотип цієї зони I чи не найскравіше вказує навіть не на козацькову, а на ще архетиповішу, власне, гопакову українську традицію. Це, зосібна, підтверджує й розширення принципу «діалогічності» із рівня протиставлення формули «запитання»-зачину ($e2d2e2fis2g2fis2e2.d2e2fis2g2$) й «відповіді»-«розгону» ($e2.d2e2fis2g2fis2 g2a2g2fis2e2h1$) до масштабу подібного діалогу на рівні напівперіодів, який ніби узагальнює й підсумовує обидві формули внутрішнього рівня, додаючи весь матеріал другого напівперіоду як «відповідь»-резюме ($e2d2e2fis2g2fis2efis2e2d2e2fis2g2fis2 g2a2g2fis2e2h1e2h1h1$). Ритміка зазначеного мелотипу трансформується залежно від міри варіювання інтонаційного контура мелодії — у даному разі — мінімально, переважно у бік шістнадцяток, що мелодично обігрують опорні тони тоніки і кварта. Субквартова опора не мелодизується і навіть відзначається збільшеною тривалістю (чвертю) козацькового прикінцевого кадансу, зміцненою, вочевидь, для переконливості форшлягом тієї самої висотності ($h1h1$). Парадигми нижнього ряду у вертикалі системи координат — аналогічно — тематично незмінні.

Мелоритмотип І послуговується майже усіма зазначеними мотивами типу I, однак, зміненими зонами побудови періоду — формула «зачину» шляхом повтору поширюється на місце формули «розгону», оминувши варіаційний шістнадцятковий епізод і вивівши розвиток форми періоду на інтонацію прикінцевого кадансу. У решті парадигмальних пунктів цей тип є фактично модифікованим типом I.

Револьюційні зміни наступають у мелоритмотипі Й, який готує перехід до наступної «жайворонкової» навали. Вона розпочинається із прилучення до арсеналу мелоритмоструктури цілої низки нових, іще майже не застосовуваних досі засобів виражальності: застосування гармонічно не властивої тонічній опорності питомої тональності відкритої струни ($a1$) у всіх, окрім останнього, тактах періоду. Це вносить в структуру усіх позицій парадигмальної вертикалі наступні тональні «здвиги», що ніяк не можуть вирватися із настрою мі-мінорної «неволі». Новаційним духом позначені й підкреслена мордентом у «зачині» верхня квінта ($a2$), додатково відзначені окремим акцентуванням у різних зонах розвитку періоду, що кумулятивно готують через крещендуюче *sautle* другої скрипки та мелодичну каденційну вставку першої ($g2fis2e2d2 e2$) так довго очікуваний епізод інтонаційно-етнофонічної екзотики.

Розпочинається він із «жайворонкової» перегри Пр. «на міру»₂ (a₂h₂a_{is}2c₃h₂), що уводить побудову в мелоритмотип К(Г), побудований на інтонаційній основі типу Г. Тут маємо справу із надзвичайно цікавим випадком зрощення двох, з першого погляду, непоєднаних стихій — кришталево чистої, суворо дотриманої діятоніки давньо-карпатського мелосу (h₂e₃h₂c₃h₂c₃h₂a₂c₃h₂.a₂c₃ h₂c₃h₂a₂g₂f_{is}2a₁/e₂h₂) і надто довільної й по-своєму «модернової» стилістики використання дисонансової гармонії подвійних нот (h₂dis₃f_{is}2/e₃f_{is}2/h₂dis₃f_{is}2/e₃ h₂cis₃f_{is}2c₃f_{is}2/h₂), що у прикінцевому кадансі приводить до різкого звучання малої секунди у співвідношенні із відкритою першою струною скрипки (f_{is}2|/a₂f_{is}2/h₂e₂|h₂d₂/a₂g₂f_{is}2 d₂/e₂ d₂/e₂ d₂/e₂). Ритмічна парадигма періоду піддається серйозним видозмінам, властивим для містечкової культури Румунії та Угорщини (т. зв. «вербункошу»): синкопування першої частки такту у «зачині», вкорочення кінцівок фрази наприкінці мотивів, синкоповані павзи, «що звучать» тощо. Гармонічний супровід, однак, стоїчно не зважає на «революційні» зміни мелічної та ритмічної парадигм, що знову нагадує синдром «загальмованої» реакції на зміни у мелоритміці й виконавській стилістиці. Так само незворушною залишається темпоагогічна сфера, послідовно тримаючи визначений із самого початку «Гуцулки» темпоритм. Етнофонічна ж парадигматика, що органічно пов'язана із мелоритмікою та способами її технічного відтворення, зрозуміло, вимушена реагувати на лінію мелоритмотворення як інтонаційно (заниження опорних звуків ладу на 1/6 та 1/5 тона, так і артикуляційно (дрібна мікромелізматика, поява гармонічного звучання відкритих і закритих комплексів «подвійних нот», характерні глісандоподібні «в'їзди» у відкриті флажолетні зони першої струни та відповідні низхідні «зсуви» цілих мотивів тощо.

Мелоритмотип К(Г)₁ іще яскравіше, ніж попередній, застосовує комплекс «жайворонкових» прийомів, зміщуючи їх із зони «розгону» в «зачин» у першому напівперіоді і міняючи місцями — у другому та оригінально «жонглюючи» й маніпулюючи із мікромелізматичними фіоритурами і спрощеними козачковими мелоритмоформулами, що знову повертають козачкову тематику наступних епізодів (Ж1, Ж2, 31), ніби нагадуючи слухачам про рондальний принцип тематичного розвитку композиції.

Цілком нового, ще більш ускладненого вигляду набирає цей розвиток у мелоритмотипі «Л». Мелодична лінія тут вибудовується на «діялозі» двох мелотвірних комплексів — стрибкоподібно у «запитанні»

(dis1e2e1e2e1e2) й орнаментально мелодизованому (fis2g2fi2g2fis2e2a2g2fis2g2e2) — у «відповідях» обох напівперіодів. Характерно, що прикінцева каденція об'єднує у собі обидва комплекси (e2e2e2e2e2 — pizzicato) та (g2a2g2fis2 a2g2fis2fis2e2e2fis2e2dis2e2 — arco), відкриваючи у такий спосіб шлях для розвитку цілої армади діалогічних груп так званих «щипаних» епізодів. Ритмічна парадигма природньо підпорядковується примхливій лінії мелодичного контура — строго вісімкова ритміка «запитань» та філігранно розцвічена мікромелізматиною (трелями і мордентами) та поліметричної структури «відповідей», що складаються із співвідношень пунктированого вісімкового ритму й залігованих та деташованих шістнадцяткових груп, які виводять усю ритмічну побудову на типову чверть козачкової ритмоформули прикінцевого кадансу. Ладова й темпово-агогічна парадигми — без змін. Багатство і розмаїтість етнофонічної палітри епізоду цілковито підпорядковане конфігурації щойно описаних метаморфоз мелодичного й ритмічного контурів, серед яких найбільш характерними слід відзначити «діалоги» мелоритмофактури у різних теситурних регістрах скрипкового звучання, співвідношення стакатних й легатних мотивів із широко деташованими та оригінальними перегукуваннями смичкових епізодів із «щипаними» тощо. У супровідній фактурі збережено не раз уже відзначувану схильність до «загальмованої» реакції на події у мелоритмо-контурі, що за умов значних його видозмін, виглядає найбільш помітно.

Мело-, ритмо-, ладово-темпова та етнофонічна парадигматика епізоду Л1 мало-що різниться від попереднього періоду, на відміну від гармонічного супроводу акомпануючих скрипок, який ніби прокинувся від стану «гармонічного зависання», відзначившись незначним рівнем синкопованої пульсації в «зачині», «розгоні» та прикінцевому кадансі. Після блискавичного проведення «носталгійних» мелотипів Ж3, Ж4 та З2 «щипано-смичковий» епізод Пр. «на міру»³ (виконаний на відкритій струні e2 у постіктовій ритміці щипком із переходом на смичковий матеріал, репетиційно повторюваних нот (a2h2c3h2..... e3..... h2), що відкриває своєрідну «скриньку Пандори» засобів оригінально-концертного типу, які українській традиційній скрипковій традиції майже не властиві. Наступний після цього рондоподібного навернення тематичної стилістики у лоно питомо слов'янської діятоніки, шквал уже аналізованих хоч і сильно трансформованих мелотипів орієнтально-генамісотонічного нахилу (Є2, Є3) мелоритмотип М розпочинається із типових для румунських (а віднедавна й

для гуцульських) дансантино-коломиївкових композицій широкоформатного масштабу вставок «пригравково-програвкового» характеру, виконуваних широко на цілий смичок деташованими чвертями (h1dis2e2gis2fis2dis2e2fis2) «зачину» й «розгону» та дещо подрібнену вісімками його версію (ais2h2dis2fis2d2fis2d2e2.gis2.h1dis2e2.) у другому напівперіоді. Вони у даній контекстуальній ситуації виконують роль характеру не так «пригравково»-«програвкового» (чи, скажімо, «на міру»), як, радше, функцію самостійного тематичного мелоритмотипу, що не уводить в наступний блок тематичного розвитку, а лише відтіняє обидва контрастно протиставлювані тут типи мелосу (ais2h2dis2fis2d2fis2d2e2.gis2.h1dis2e2.).

Відчутно трансформована версія мелоритмотипу M1 уже не володіє настільки мітичним настроєм тематичного, а хіба вступно-програвкового характеру. Завдання їх обох не тактично обмежене, а стратегічно перспективне — утвердити «жайворонкові» типи скрипкової мікροстилістики як основні чинники творення розробково-«серединної» фактури у її невинному перманентному русі до репризного повернення довгоочікуваного рефреного мелоритмотипу A7. Саме тут, на межі кульмінаційного накопичення ускладненої «жайворонкової» мікροстилістики (Є4, трансформовані типи Г4, З3, Пр. «на міру»5, Є5, Г5) та з метою уникнення надмірного переобтяження тексту статті заформалізованістю аналітичного матеріалу (який при потребі можна переглянути у відповідних цифрах нотного тексту), маємо утриматись від надмірної деталізації аналітичних викладок парадигматики мелосу і зосередити увагу на більш узагальнених характеристиках тематичного блоку фінальної частини композиції. Ритуально-формальне повернення «серединно-розробкової» стилістики композиції твору у питому тональність та первинно-діятонічну ауру мелоритмотипу A7 починається із модуляційно викладеного вступу-перегри «Пр. «на міру»6 (gis2a2 gis2a2.), на який уже вкотре традиційно майже ніяк не зреагував гармонічний супровід. Натомість, на раптову модуляцію (на тон вище), гармонічний супровід відгукнувся уже у другому такті коломиївкового періоду. Останній феномен доводиться пояснювати щонайменше активізацією уваги вторувальних партій унаслідок відчуття неминучої необхідності настання довгоочікуваного фіналу.

Це, мітично наперед запрограмоване у свідомості народних музик-професіоналів відчуття виникає одразу по перегри «Пр. «на міру»6 другим, після К(Г) мелоритмотипом Н(З). Саме він уперше присутньо

порушує темпово-агогічний «спокій» руху у всіх чинниках формотворення (росо а росо accelerando), що нагнітає настрої розвитку й у решті зон парадигмальної вертикалі — ладово-інтонаційній, темпово-агогічній, етнофонічній. Мелічна парадигма цього унікального періоду, зосібна, будується на скерцозному тавтологічному проведенні теми козацької мелоритмоформули «зачину» періоду (fis2g2e2.d2cis2.cis2h1cis2h1h1), подвійне повторення «розгону» якого (//: e2.fis2g2fis2e2d2cis2.h1e2://) порушує квадратність першого напівперіоду. Другий напівперіод, навпаки, вкорочено, позбавлено «відповіди» (d1fis2d1e2cis2e2d1/a1e2d1fis2d1a2) й замінено одним тактом прикінцевої каденції (cis2.h1cis2h1cis2h1a1). Так, ритмічна парадигматика тут повертається до мусованого нагнітання подрібненої козацьково-«діялогічної» ритміки із вісімково-шістнадцяткових фігурацій, а ладова до бітональних невідзначеностей між попередніми мі-мінорними і ре-мажорними відхиленнями від задекларованого тут ля-мажору. Темпова ескаляція продовжується у згаданому режимі поступового пришвидшення темпу росо а росо accelerando, а етнофонічна стабільно демонструє «діялогічні» «передирки» легатно-деташованих «запитань» зі стакатними «відповідями» упродовж усього періоду, завершеними характерним «підсумком» густо насиченої трелі у прикінцевій каденції. Посутньо активізується і парадигматика супровідної фактури твору, відтворена у вигляді контрапунктуючих пульсацій умовно визначених «втори» і «баса».

Помітно серед усіх варіантів типу Н(3) своїми найвіддаленішими ознаками усього парадигмального ряду вирізняєтьсяч мелоритмотип Н(3)1. Його мелічна парадигма мало-що дотримується мелодичного питомого контура у «зачині» (e2fis2g2fise2d2d2cis2.h1a2.), вдаючись навіть до касації увідного тону (g2) і ставлячи у такий спосіб під сумнів саму тоніку, наполегливо експоновану у фіналісі періоду (//: d2e2g2fis2g2fis2d2cis2d2cis2a2:// d2e2g2fis2g2fis2 d2cis2d2cis2a2 d2e2g2fis2g2fis2d2d1//d2a1.). Ритмічна парадигма теж відмовляється від дрібно-козацькової ритмолексики, вочевидь, через необхідність виокремлення касаційної інтонації увідного тона g2 трельованими чвертками у «зачинах» кожного двотактного мотива. Про тенденцію ладовости все уже сказано в аналізі мелічної парадигми, а темпоагогіка тут послідовно дотримується режиму поступового пришвидшення. Натомість, етнофонічна парадигматика демонструє властиву для скерцозного «діялогу» розмаїтість мікромелізматика та згадувану вже стилістику співвідношення легатної штрихової лексики зі стакатною у середині побудов та прикінцевих

козачкових ритмоформул — у кадансах. Гармонічна педаль супроводу не відзначається якимись особливими характеристиками, принаймні у пляні відмін із варіантами даного мелоритмотипу.

Мелічна парадигма варіанта Н(3)2 видозмінює мелодичний контур тавтологічними групами обігрування натуральної септими g_2 ($g_2 f_2 e_2 c_2 i_2 s_2 . h_1 . c_2 i_2 s_2 d_2 c_2 i_2 s_2$) форшлягованими фігураціями верхніх тонів, що наближає семантику меліки періоду до стилістичної лексики характеру «на міру». З цього моменту отримуємо цікавий прецедент мелорозвитку, при якому програвково-пригравково-вступний характер «на міру» починає превалювати над основним — тематично-інтонаційним. Власне, ця мінливість парадигмального руху й переводить його на дійсно «переходовий» тип перегри. Скажімо, якщо конфігурація інтонаційного контура типу «Пр.4», перша половина якого будується на принципі *репетиційно-тавтологічного* повторення домінантового й тонічного тонів ($dis_2 e_2 X_{14} + e_2 X_{17}$), то у другій спостерігаємо інший принцип тавтологічної кумуляції характеру «на міру», — *мотивно-тавтологічний* ($d_2 dis_2 fis_2 e_2 dis_2 e_2 fis_2 e_2 d_2 h_1 a_1 . + h_1 a_1 g_1 h_1$ — *cadensa*). Істотно, що у гармонічному супроводі акомпанементу подібні революційні зміни ладово-інтонаційної та ритмічної парадигм теж, нарешті, викликає бурхливу реакцію аж до комплексів подвійних нот у партії скрипкового «баса» ($a/d_1 . a/c_1 a/cis_1$ і т.п.).

«Переходові» мотивно-тавтологічні епізоди перегр «на міру» неминуче призводять до утвердження чисто тематичних цілих періодів, вибудованих у цьому характері, яскравим прикладом якого є мелоритмотип О. Якщо у вже експонованому мелоритмотипі М ми маємо справу з іще не до кінця сформованим тематичним епізодом, то мелотип О ($a_2 h_2 cis_3 d_3 cis_3 h_2 cis_3 e_3 a_2 h_2 cis_3 d_3 cis_3 h_2 a_2 e_2$), із типовими для подібних перегр прикінцево-увідними кадансами ($h_1 . a_1 .$) та із його варіантом О1 аж ніяк не можемо назвати «програвково»-«пригравковим», оскільки тематична структура цілісного періоду тут виглядає цілком самостійною й семантично викінченою. До того ж завершеною настільки, що провокує започаткований тут тематизм не лише до мелодичного, а й до модуляційного новотворення у мелотипі О2, однак, експонованому уже тут в тональності домінанти ($e_2 fis_2 g_2 i_2 s_2 g_2 fis_2 e_2 dis_2 e_2 dis_2 . fis_2 e_2 . fis_2 g_2 fis_2 g_2 fis_2 dis_2 e_2 dis_2 e_2 dis_2 e_2 dis_2 cis_2 h_1 a_1 g_1 s_1 h_1 e_3 a_1$). Цей принцип формотворення творів великої форми біфункційно містить у собі як вступно-програвкову, так і самостійну мело-ритмо-ладово-етнофонічну тематичну семантику.

Семантично-інтонаційне наповнення мелічної побудови мелоритмотипу П далі кумулятивно розвиває настрій орнаментально-варіаційного стилю (a1h1cis2d2cis2d2cis2d2cis2h1 cis2d2cis2d2cis2a1h1cis2d2) із незмінною для цього типу увідною каденцією (h1.a1.), яка у розвитковій частині варіюється вже на рівні зі стилістикою, власне, даного періоду (П – a2..a1/e2; П1 — a2a1..; П2 — a2..; П3 — a2..e2). Ритмопарадигматика періоду дотримується традиційного вже для всієї композиції «Николаєвої» принципу діялогічного протиставлення/поєднання типових козачкових ритмоформул (чи не спільних для румунсько-української дансантиї ритмостилістики?) із характерним вкороченням другої вісімки наприкінці мало не кожного мотива (а фрази/речення й поготів!) та блискучого шістнадцяткового прориву/«вибуху» в усіх передкаденційних тактах. Ладова й темпова парадигматика — без змін. Етнофонічна парадигма, окрім вказаної мікромелізматика позначена ще й не менш мікроскопічними мікроальтераційними відхиленнями (на 1/7, 1/5, 1/6, ¼ тона) та супервіртуозно відартикульованими форшлягованими вісімковими мотивами в характері штриха *marcato*. Фактура вертикалі гармонічного однорідного скрипкового супроводу і далі послідовно вирішується транскриптором без «подвійних нот», а у цьому випадку, ще й додатково ритмічно індивідуалізовано в порядку пунктиризованої та перманентно пульсуючої подрібненої шістнадцяткової ритміки.

Стилістика мелоритмоформули типу Р сповідує схожі із попереднім засади мелоритмотворення. Зміна принципу формування типу тут стосується не так самої мелодичної лінії інтонаційного контура, як радше конфігурації її проведення. Спадний рух мелодії від від сексти до тоніки у першому напівперіоді побудови (fis2g2fis2g2fis2g2fis2e2 d2cis2h1) у другому видозмінено шляхом переміни місцями варіативного матеріалу передкаденційного такту (h1cis2 h1cis2d2cis2h1a1) із з передкаденційної зони у зону «розгону» другого напівперіоду, внаслідок чого каденція у першому (cis2.g1a1.) отримала дещо спрощеніший вигляд (cis2a1.....). Конфігурація ритмоконтура характерна для неодноразово вже описуваної парадигми козачкових епізодів. Ладова, темпова, етнофонічна парадигматика та тенденції гармонічного супроводу — без особливих змін.

Мелоритмотип Р1 попри численні видозміни мелоритмоконтура і навіть ладово-інтонаційної парадигми, пов'язані з касацією увідної септими (fis2g2fis2g2fis2g2fis2 d2c2h1a1h1a1h1c2d2c2h1a1) у «зачині» та

переконливого мусування цієї модуляційної поспівки в «розгоні» обох напівперіодів (d2c2a2 d2c2h1a1 d2c2h1g1a1.) залишає за собою ознаки спільної парадигматики, особливо, у половинно- та прикінцево-каденційних зонах (d2c2a2..e1a1..). Ладова парадигма різко змодулювала у нахил натурального мажору, а темпова й етнофонічна — залишилися майже без змін. У гармонічному супроводі транскриптор спостеріг значну активізацію лінії «баса» шляхом подрібнення фактури шістнадцятковими фігураціями та елементами пунктирування за рахунок не ноти, а павзи.

Структура мелоритмотипу С радикально змінює підходи до мело-, ритмо- та фактуротворення. Так, вже у «зачині» бачимо кардинальну заміну його козачкового типу (h1e2fis2gis2fis2e2) на низку репетиційно проведених шістнадцяткових тирад явно ескаляційної фактури у гармонічному та одинарному схопленнях (h1/dis2.....) та (e2... fis2gis2fi2e2), яка після модуляційного кадансу (e2dis2e2dis2e2dis2c2h1c2h1c2) тут же ж так само радикально «дрейфує» назад у питому зону значно спокійнішої козачкової мелоритмостилістики другого напівперіоду (a2.a2h2e2a2.h2a2e2 a2. a2d3e2 h2a2e2.). Ладова парадигматика цього епізоду із зони «дрейфу» вступає у стосунки біпляново-модуляційних відхилень у середині фактури періоду (відновлення прав увідного тону *gis2*, введення квазіввідного гармонічного епізоду *h1/dis2* й, нарешті, касація мажорної терції *cis2* на *c2* із негайним поверненням у питомі пенати рідного Ля-мажору. Рідного, до речі, мало не для $\frac{3}{4}$ усієї композиції «Николаєвої». Дійсно, попри усілякі застереження, як тут не заговориш про форму «народної симфонії»? Етнофонічна парадигма, крім вже вказаних неординарностей, загалом, дотримується звичної схеми «спокою». Як рівно ж, спокійною залишається і фактура гармонічного супроводу.

Після чергового і одного із найостанніших варіантів рефрену А8, варіаційованому не у вигляді модуляції в цілком іншу й досить віддалену від основної тональність (наприклад, як А7 у іонійський мажор із натурально високою септимою), а таки у свою питому, що превалює у всіх решту варіантах, із низьким сьомим щаблем (g). Варіативність мелоритмічного контура першого напівперіоду відбувається ніби за інерцією нагнітання засобів музичної виразності, а, передовсім, розігрування його блискуче артикульованими шістнадцятками (e2fis2g2fis2e2...fis2g2a2g2fis2e2..fis2g2a2g2fis2e2) та екзотично змодульованим хроматизованим напівкадансом (e2dis2c2h1c2h1),

що органічно уводить ладово-інтонаційну побудову в природне лоно превалюючої тональності A-dur (fis1a1h1.a2gis1algis121a1gis1h1a1.a1/e2.). Ритмічна парадигма першого напівперіоду вирішується, голов-но, за рахунок уже згаданих шістнадцяток, а другого — шляхом типо-вої ритмостилістики для розгінних зон козачка. Ладово-інтонаційні тенденції епізоду вже охарактеризовані в мелічній парадигмі. Темпова — без змін. Етнофонічна ж парадигма першого напівпері-оду підпорядковується іскрометній артикуляції описаних шістнадця-ток, а другого — навпаки — «заспокійливого» характерови фактури лагідно-серединних зон швидкого козачка/гуцулки. Гармонічний су-провід знову «лихоманить» комплементарно-заповнюючими та пунк-тиризованими пульсаціями за цілковитою відсутністю, власне, гармо-нічно-вертикального їх відтворення у нотному тексті.

Версія мелоритмотипу С1 досить оригінально модифікує зону дру-гого такту «зачину» шляхом підняття двозвучної вісімкової тиради рів-но на терцевий рівень вище (e2 a2g2fis2e2d2/fis2...). Решта зон пері-оду у мелічній, ладовій та темповій парадигмах — незмінні. Натомість, ритміка тут демонструє досить розмаїтий спектр ритмоутворень — від типових для козачка/гуцулки співвідношень зачинкових та фіналісних чвертей із вісімковими й шістнадцятковими зворотами до екстраорди-нарних тріольних та синкопованих передкадансових рефлексій. Якщо до цього додати, що останні додатково акцентуються ще й характерни-ми етнофонічними прийомами (одинарними форшлягами, трелюван-ням головної ноти синкопованого ритму тощо), то картина розвитку мелоритмотипу С у цьому його варіанті виглядає доволі таки своєрід-но. Пульсації гармонічного супроводу знову повертаються у звичну для себе «заспокійливу» зону «лагідного» акомпанементу.

Мелічна парадигма першого напівперіоду варіанта мелотипу А9 майже буквально дорівнює А8. У другому напівперіоді, щоправда, з'яв-ляються елементи хроматизації інтонаційного контура (fis1a1.h1.a12 gis1algis1a1 e1a1e1a1e1a1e1h1) та «космічного» вискоку із теситури відкритої струни через флажолетне e3 третьої октави й повернення назад у зону природньої скрипкової фактури (a1e3a1.), але на загаль-ну настроєвість і парадигматичну структуру основного, хоч і дещо ви-дозміненого проміжними мелоритмотиповими формулами рефрену, це майже не вплинуло. Параметри решти парадигм та особливостей су-проводу теж майже цілком співпадають із А8. Варіант мелоритмотипу С2, що прямує просто за рондальним поверненням рефренних форм

A8-A9, у мелічній парадигмі в основному дорівнює питомому мелотипу С, а дрібні видозміни ритмоконтура та інерційне синкопування передкадансової ритмоформули, як і певні мікроальтераційні епізоди в етнофонічній зоні розгляду та гармонічному супроводі, суттєво не впливають на процес видозмінення даного мелоритмотипу.

І тут цілком несподівано у мажорно-архетипову основу фіналу «Николаєвої» (якщо не зважати на вже проаналізовану зону мі-мінорних епізодів серединно-розробкової частини композиції), могутньо вривається ре-мінорний мелоритмотип Т. Зберігаючи за собою пригравково-програвкову схожість (а, значить, і парадигматично-типологічну функцію!) із типом М та іншими спорідненими мелотипами програвкової стилістики, він навіть у досить суттєво видозміненому вигляді основної мелоритмоформули, що фактично у характері «на міру» повторюється у обох напівперіодах епізоду ($d1/d2fis2e2fis2e2fi2e2d2fis2a2d1/a1fis2e2fis2e2fi2e2$), досягає своєї біплянової мети — виконувати одночасно функцію тематичного й програвково-пригравкового («на міру») епізоду. Як і у випадках із іншими подібними ефемерно-екзотичними періодами, ця стилетвірна стилістика подальшого тематичного розвитку не отримала. Така вже природа, вочевидь, стилепобудови перегр «на міру» у побудові великоформатних традиційних інструментальних полотен — раптово виникати і одразу ж щезати, провокуючи не «власний» тематичний розвиток, а виникнення багатьох інших, цікавіших і тематично важливіших для загальної архітекtonіки твору-гіганта, мелоритмотипів.

Подібна доля й у наступного біплянового мелоритмотипу У. Однак, тут семантико-тематична конфігурація мелоритмоконтура значно контрастніше й, якось «мелодичніше» розіграна у «зачині» ($g2a2g2a1g2fis2e2fis2e2$) та «розгоні» ($d2e2d2e2gis2$) й по-різному підсумована у серединній ($d2e2d2d1/a1d1$) та прикінцевій ($d2e2d2d1/a1$) каденціях. Тут фактура другої скрипки акомпанементу спромоглася, як показує транскрипція, на власний контрапунктично визначений мелодичний рух (//: $a1.d1.gis1h1.a://$), що спровокував ефект бітонального клястерного нашарування вертикалі на чітко тонально (генамісотонічно) виражену горизонталь мелодії провідної скрипки.

Що далі — то більше... і глибше. Наступний епізод Ф у своєму експозиційному варіанті мелоритмічно, принаймні у «зачині» ($h2d3c3h2c3h2g2.h2d3c3h2c3h2a2f2$) та, особливо у другому напівперіоді ($d2e2d2e2e2d2.a1.c2d2a1$) і навіть ладово (касація низької сексти

у експозиції з поверненням у типову субквартову каденцію) визначений ніби досить просто.

Втім, вже у епізоді Ф1 ця зовнішня простота наповнюється, крім названих ладово-тональних відхилень «зачину», ще й мусованими «сканзіями» рецитаційних вісімок на опорі натуральної кварта, підтриманих, до речі, активними октавними дублюваннями супроводу другої скрипки. А в другому напівперіоді отримуємо ще більш несподіваний тематичний розвиток, який, «відповідаючи» на «запитання» зачину армадою нових конфігурацій інтонаційного контура (d3e3d3 cis3e3d3-vibr- d3.), позначений у перед- і, власне, прикінцевій каденції ще й відчутними позатональними альтераціями мелокоонтура (fis3a2h2. cis3e3d3.cis3d3a2). Останній інфлюс інтонаційної «інтервенції» можна цілком віднести тут до межової характеристики двох прерогатив цього переходового мелотипу — від характеру «на міру» до інфантильного тематизму. Супровід в таких екстремальних умовах атонального хаосу, як правило, розгублюється і «зависає» чи й просто вибірково павзує, демонструючи у такий спосіб свій «протест» у пошуку нових засобів акомпануючої фактури, намагаючись, будь-що, зберегти принаймні поступову кумулятивність повільного наростання темпу.

У мелоритмотипі Ф2 картина кардинально змінюється. Агресія другого напівперіоду попереднього мелотипу із прикінцевої зони тут органічно переливається одразу у «зачин» (h2d3d3c3h2c3h2 d2/g2g2 h2d3d3c3d3h2 h2a2f2e2f2e2) і, навпаки, дещо вщухає наприкінці періоду (d2d1/a1f2e2f2 a1d2. gis1a1..c2d2a1.). Супровід тут уже «оговтався» і вловив тимчасово згублену гармонічну схему традиційного скрипкового «гуцульського» мінору, спонукаючи усіма йому доступними засобами акомпанементу (включно із грою на відкритих струнах — d1/a1) повернути ритмомелодичну лінію в питоме русло «рідної» гуцульської генамісотоніки. Однак, провідний музикант вирішив інакше і повів розвиток мелічної парадигми цього чи не найодіознішого мелоритмотипу далі — у ще густіші хащі інтонаційної трансформації (порівн. мелоритмотипи $\Phi2=\Phi3$).

«Умиротворення» цієї внутрішньо-типологічної «боротьби» настає лише у мелоритмотипі Ф4, де трансформаційний процес, увімкнувши усі ресурси парадигматичного розвитку (зміна нормативної ритміки «зачину» на тріольну, повернення її синкопованості у розгінно-каденційній зоні та відновлення типової субквартовості у прикінцевому кадансі), ніби дослухавшись до наполягання супровідної

групи, знову повертається в рідні пенати питомого ре-мінору. І то так несподівано, що супровід (уже вкотре) знову на це належно відреагувати не встиг.

Така суперечлива «поведінка» вертикально розташованих функцій мелодії і супроводу безумовно пояснюється природністю й усністю/неписемністю процесу творення, розвитку і споглядання/сприйняття, який у фольклорі, згідно з відомою формулою Шеннона, на відміну від композиторсько-філярмонійної практики, відбувається одночасно в одній особі. Незважаючи на те, що тут виконавців-творців троє, інститут кровно-династійного походження та багаторічної імпровізаційної практики зводить індивідуальні імпровізаційні різниці усього парадигмального спектру імпровізаційного дійства до крайньої межі/похибки, за якою органіка згаданої формули руйнується або й щезає цілком. Традиційно-творчий альянс рідних братів Прилипчанів, як бачимо, філігранно балансує на краю цієї можливості/неможливості схибити, досягає дивовижного відчуття «ліктя» брата/партнера. А, відтак, і стилєво й художньо бездоганного результату.

Мелоритмотип X, облишивши всі трансформаційні ігрища між пригравково-програвковою та, власне, тематичною стилістикою, нарешті викермує у русло, як з'ясувалося, так довго бажаної теми виразно генамісотонічного спрямування. Лише раз спіткнувшись у зоні розгону об касаційно зачеплену верхню сексту (a1.f2.e2.d2 g2a2g2a2g2g2h2.a2) мелоритмоконтур різко повертає у стихію півторасекундовості у половинному кадансі (gis2.f2e2f2e2f2e2d2) та субквартових констатацій (d2.e2.. d2a1 d2a1 cis2d2f2e2a1d2a1.) прикінцевої каденції. Ритмічна парадигма теж наvertsється у звичну новочасну гуцулкову вісімково-шістнадцяткову стилістику, темпова продовжує пильнувати поступове пришвидшення, а ладова й етнофонічна усіма засобами декларує «перемогу» улюбленої генамісотоніки. Супровід, нарешті, відновив свої комплементарні функції постіктового акомпанементу та іктового «баса» — розпочалася зона «тріумфу», власне, «гуцульського» мінорного півторасекундового гуцулково-коломийкового мелосу.

Наступний варіант мелоритмотипу X1 фактично майже «нота в ноту» повторює мелоритмоформулу типу X, закріплюючи генамісотонічні нахили перед тим як змодулювати у мажорний ладовий простір фіналу усієї композиції. Ні подрібнена шістнадцятками генамісотонічна схема половинного кадансу (gis2..f2e2f2e2f2e2d2), ані маркатно й синкоповано виокремлені та форшлягами підкреслені характерні

гуцулково-козачкові субквартові мелоритмоформули не спроможні були перестерегти фінальної експозиції мелоритмотипів, час котрих вже наступив!

Розпочинається зона фіналу До-мажорним зачином мелоритмотипу Ц (с2h1c2d2e2c2..h1c2d2e2 c2h1c2d2e2 c2.a1e2f2e2f2e2d2), що у другому напівперіоді плавно трансформується у попередній ре-мінор (d2.e2a1d2.a1d2.f2e2a1d2a1) з єдиним раптово модулюючим у попередню тональність двозвуччям (с2/е2), що щипком довершує цілком ре-мінорний каданс. Ритміка — гуцулково-коломийова (вісімки з шістнадцяткими та чверткові закінчення), за винятком єдиного синкопово викладеного такту у середині «розгону». Ладова парадигма: співвідношення C-dur — d-moll характерна для переважної більшості фінальних частин широкоформатних гуцулкових композицій у різних субрегіональних зонах Гуцульщини. Це — ніби своєрідна емблема усього регіону, що проникла, як бачимо, навіть на найкрайніші, найвіддаленіші від метрополії, осередки ареалу поширення характеристичних ознак гуцульського музичного діалекту від, власне, гуцульсько-покутської аж до буковинської й марамороської зон його поширення. Бойківсько-, опільсько-, західно-подільсько-бесарабські пограниччя значно слабше позначені цими характерними ознаками новітніх форм гуцульської мелоритмостилістики, які фактично виразно збігаються із ареалом активного їх побутування із зонами поширення генамісотонічних нахилів на усьому обширі галицької, закарпатсько-марамороської та буковинсько-бесарабської зон побутування гуцульського мелосу.

Загалом, мелоритмотип Ц разом із його менш трансформованими варіантами Ц1 і навіть частково варійованим типом Ц2 своєю мелоритмічною та етнофонічною побудовою дуже сильно нагадують типологію рефренних епізодів «А», що дозволяє говорити не лише про ознаки рондальности, але й певні зародкові елементи «сонатного» формотворення. Щоправда, ця своєрідна «сонатність», не встигнувши сформуватись, одразу ж розбивається об стихійну лавину віддалених ладово-інтонаційних нахилів (A-dur — C-dur) оригінальних народних способів модуляційних зрушень та тональних відхилень, що нерідко межують із проявами цілком атональної мелоструктури.

Такою, густо усіяною хроматизованими фігураціями модуляційного характеру, є, зосібна, половинно-каденційна зона типу Ц2 (с2.h1c2d2e2fis2g2f2e2f2e2e2d2), що у мелоритмотипі Ц3 раптом стає «зачином» і постулюється упродовж усього першого напівперіоду аж до

тональної розв'язки у традиційний ре-мінор. Описана мелоритмотвір-на структура у співвідношенні із щоразу іншими мікро-, мелізматично- й альтераційними та чисто етнофонічними прийомами штрихово-артикуляційної техніки кумулятивно нагнітають настрої фіналу, що наближається. Істотно, що акомпануюча група не забарилася зцементувати цей результат мелотворення традиційними вкрапленнями яскраво вираженого звучання відкритих струн (d1/a1).

Артикуляційно й мелічно схожий із типом Б поточний мелоритмотип Ч далі своєї репетиційно-кумулятивної семантики (a2//: g2e2gf2. g2://g2e2gf2.g2f2e2f2g2a2a1) не розвинув, вочевидь, перейнявши на себе функцію закріплення/зміцнення не розвиткової, а, врешті-решт, фінальної ре-мінорної мелоритмостилістики (a2a2g2e2 f2e2f2g2. f2e2d2f2e2d2a1.d1..a1). Процес кумулятивного повторення основного мелоритмотиву так захопив провідного музику, що йому у квадраті періоду не вистачило буквально однієї частки такту (яку довелося додати поза логікою традиційно «квадратової структури»). Якби заслугою мелотипу Ч була лише ця функція, то його безсумнівно вартувало було б виокремити в число важливих епізодів/періодів у архітектурі величної будівлі «Николаєвої».

Власне, чи не найголовнішим вислідом цієї функції стало навернення до модуляційно видозмінених «рефреноподібних» епізодів A9-A10, де мотиви мелоритмоформул попередніх періодів (a2g2e2g2f2e2f2gis2) + (a2gis2f2e2a2gis2f2e2f2e2f2gis2) + (a2gis2f2e2f2e2d2c2d2.a1) дивовижно перегукуються із головною мелоритмоформулою А Вступу та з намаганням скрипаля-соліста віднайти вихідну тоніку фінальної тональності (d2.a1). Однак, і ці прагнення наближення довгожданної тоніки, навіть за підтримки гармонічного супроводу акомпанементу, не призвели до пошукуваного висліду. Без раптової модуляції у двох останніх фінальних тематичних епізодах Ш(У) і Щ таки не обійшлося.

Передфінальний мелоритмотип Ш(У) у стилі brillante феєрично вривається у товщу фактури твору, переконливо і впевнено претендуючи на право завершення композиції ХХ століття, що водночас має явити світові феномен етностильової злуки й технічної довершености. Густо пересипаний мікроальтерованою мікромелізматикою «зачин» періоду (g2as2g2as2g2) через тавтологічно повторюваний мотив формули «розгону» (f2e2f2e2g2f2.e2.d2e2g2) вводить мелодію фіналу у так само блискуче відартикульовану формулу половинної каденції (f2e2f2ed2a1). Лише кількома нотками видозмінений мелоритмоконтур

констатує й закріплює право саме цього мелоритмотипу на домінуючу силу творення фінальної частини композиції.

«Зачин» епізоду Ш(У)1, підкинувши декілька додаткових мікромелізматичних «іскринок» в багаття (g2 as2g2as2g2e2), що палахкотить уже на межі усіх скрижалей системи координат парадигматичної вертикалі (мелічної, ритмічної, метричної, ладової, темпово-агогічної й етнофонічної) і дещо мікромелізматично доповнивши формули «розгону» (f2e2f2e2.g2f2e2.d2e2g2) та половинної каденції (f2e2f2e2e2a1) усіма засобами тієї самої вертикалі, включно і з контрапунктичними протиставленнями гармонічного супроводу, що двічі повторюються у кожному з напівперіодів (a1h1.g1s1a1e1.g1f1e1...), упевнено вводить побудову в «переможну» стилістику до-мажорного фіналу.

Розпочинається фінальний епізод Ш із іскрометного sforzando атонального звука as у наднижкій теситурі провідної скрипки, що тут же феєрично переходить у зону до-мажорного «зачину» (c2.d2c2h1c2d2c2g1), який розвивається у «розгоні» (c2h1c2..d2e), підводячи побудову цього характерного для усіх гуцульських широкоформатних інструментально-танцювальних гуцулкових феєрій під блискавичний мотив згадуваної вже легендарної техніки «гри за підставкою» (f2e2f2e2f2e). Так екзотично і надзвичайно віртуозно «інкрустований» перший такт другого напівперіоду далі переводить процес нагнітання фактури із мелічної (до-мажорної) парадигматики у зону етнофонічних засобів розвитку форми: дрібні трелі ненормативної ритміки, маркування вісімок (d2.e2a1), синкопування «розгінного» епізоду (d2.a1), мікроальтераційні (d2.e2a1), форшляговані підкреслення характерних нот (cis2d2a1) прикінцевого кадансу фінального ре-мінору тощо.

Група однорідного скрипкового акомпанементу після першого такту павзи у відповідь на екзотичне атонально-позатеситурне sforzando, полишивши звичну для себе практику тривалого «зависання»/запізнитої реакції на радикальні зміни мелоритмоконтура провідної партії, цього разу напрочуд виразно і рішуче долучилася до підтримки до-мажорного супроводу першого напівперіоду та ре-мінорного — другого. У повітрі реально «запахло» фіналом!

Цю історичну для даної феноменально позначеної композиції місію довелося виконати мелоритмічному епізоду Ш1. Саме він органічно примирив у своїй структурно-типологічній (парадигматичній) побудові дві, здавалось би, цілком інтонаційно й стилістично протилежні стильові парадигми усього балкано-татро-карпатського

гірського масиву — слов'янсько-українську мажоро-мінорну діятоніку та орієнтально-румунсько-угорську мінорну генамісотоніку — і вивів їх безкомпромісну «боротьбу» за панування на українських просторах Полонинського хребта на стежу історичного співіснування та остаточного діятонічного мажоро-мінорного фіналу. Майстерно і філігранно модифікувавши мелоформулу «розгону» (с2h1c2d2c2e2fis2g2a2g2f2f2e2f2e2f2e2d2) історично слов'янської діятонічно-мажорної зони і ще гостріше, ніж у попередньому епізоді, відартикулювавши характерно синкоповані й субквартово позначені мелоритмоформули прикінцевої каденції (d2.e2a1d2.a1 d2a1e2a1 d2a1.) не менш історично гуцульського натурального мінору, геніяльні брати Прилипчани нота за нотою, ритмічний зворот за зворотом упевнено скерували композицію «Николаєвої» у питоме лоно своєї історично сформованої буковинсько-гуцульської скрипково-інструментальної традиційної практики. Із інших способів радикалізації й максимального загострення емоційно та фактурного загострення усього вертикально-парадигмального спектру передфінального періоду варто також відзначити контрапунктуючі хроматизовані «спалахи» другої скрипки (e1c1e1gis1a1gisg1) та їх касацію/навернення у автохтонне русло питомо рідної діятоніки (a1d1.a1.a1d1/a1) на тлі незворушно стабільного іктовно-остинатного «баса». Таке перебирання на себе функції «боротьби» діаметрально протилежних інтонаційно-стильових парадигм від природнього її носія — провідної скрипки — виглядає глибоко органічним і знаковим. У народній музично-інструментальній практиці поділ на провідні й супровідні партії вельми умовний і, як правило, завжди демонструє глибину і міцність «сплаву» інтонаційно-ритмічної горизонталі із гармонічно-акордовою вертикаллю.

Кожен такт так довго очікуваної Коди, ніби прагнучи виокремитись у щільній архітектоніці музичної драматургії цього напевду непересічного витвору Народного Генія фактично являє собою калейдоскопічну «антологію» найголовніших архетипових мелоритмотипів (a1g2f2.e2.d2 g2a2g2. — g2h2..a2 — gis2.f2e2f2e2f2e2d2 — d2a1e2a1 — d2.a1) та парадигматично-виконавських прийомів композиції (каскад широкодеташованих стрибкоподібно-спадних мелоритмозворотів, співвідношень форшлягів зі злігованим гострим staccato, мікроскопічно відтвореним детонаційним альтеруванням характерної інтерваліки, демонстрацією іскрометно подрібненої мікромелізматики й не менш гостро й витончено артикульованої штрихової техніки marcato і staccato

тощо). Академічній скрипковій техніці на подібний спосіб і рівень філігранности й глибини проникнення у семантично-технологічну товщу скрипкової фактури — годі й сподіватися. Досить тут лише констатувати, що за майже 30-ти річну практику спроб сягнути рівня цієї глибини і віртуозности студентами-реконструкторами, випускниками Київської консерваторії, це вдалося, як засвідчив сам метр української етнорганології та батько-автор запису цієї безсмертної композиції Ігор Мацієвський, лише одному — Сергієви Охрімчуку.

Розпочинається Кода архетиповим і характерним для усієї України мелоритмозворотом висхідного руху мелодії від так само архетипової для українців субкварти до верхньої тоніки (a2.h2cis2), а, відтак, аж до верхньої тоніки (d3a2h2a2), що зовсім неочікувано завершується традиційно академічною мажорною, т. зв. «бахівською терцією!» Ця терція, що отримала свою назву від імени геніяльного німця Й. С. Баха, а в жодній традиційній культурі практичного застосування, здається, не отримала, раптом символічно зустрілася з народним Генієм аж саме у гуцульській Путилі, засвідчивши самій традиції і цілому світові, що міжстилеві і навіть політично-історичні перепони не знають ні кордонів, ні меж. Цей останній акорд напrawdę таки геніяльної «Николаєвої», що «тривалим відлунням звукових обертонів у розсіяно-акустичному просторі» (ремарка транскриптора. — М. Х.), підсилений реверберацією купольних зводів/склепінь безсмертного творіння іще одного геніяльного українця — архітектора козацького бароко Григоровича-Барського — автора-будівничого іще не висвяченої на час цього історичного запису Покровської церкви на київському Подолі, переконливо символізує усю велич і непересічну музичну здібність народу, «якого правди сила ніким звойована ще не була!». Додамо, і ніколи переможеною не буде! Бо народ, який володіє такою могутньою традицією, котрої його чисельним ворогам і недругам не вдалося здолати упродовж тисячоліть, нікому й ніколи перемогти не вдасться! Бо дух його гартує, окрім Божої правди і ласки, ще й саме ця геніяльна музика, що немов молитва до Бога у церкві й поза нею, береже і зміцнює волю до вічної боротьби за свою Гідність, Правду і Волю!

Висновки

Виходячи із методологічної засади, згідно якої специфіка і сутність кожного явища світобудови, природи і духовного життя людини визначається структурним наповненням його змісту/сутности й форми,

аналітичний розгляд описаного щойно феномену структурно-типологічної будови великої традиційно-музичної форми — однорідної скрипкової гуртово-ансамблевої гри «Николаєвої» гуцульських народних музик-професіоналів братів Прилипчанів — містить у собі такі основоположні й конкретно-логічні висліди:

Історично вже дещо віддалені від сьогодення факти віднайдення Ігорем Мацієвським (70-ті рр минулого сторіччя) та запису на цифрову (Digital) плівку на студії Українсько-канадського спільного підприємства «Кобза» (1991) феноменального явища української традиційної культури — «Николаєвої» — широкоформатної композиції, створеної колективним генієм гуцульської традиції на межі професіоналізму народного і його техніко-, художньо- й виконавськи аналогічно наближених до найвищих досягнень професіоналізму академічного, становить на сьогодні одну із найреальніших сходинок зарахування цієї перлини української (гуцульської) традиційно-музичної культури до вершин світових здобутків людства. Разом із традиційним гуртовим співом безсмертної Крячківки та розстріляної у Харкові більшовиками монументально-епічної кобзарсько-лірницької думової традиції, цей витвір народного генія українців посідає, на наше переконання, чільне місце у переліку найвидатніших зразків традиційних музично-інструментальних практик світу.

Втім, незважаючи на феноменальність самого явища та наявність унікального цифрового аудіозапису і навіть аудіокасетної (1997) та CD-дискової фонопублікацій (2010), цей надунікальний звуковий матеріал, сколихнувши естетичну уяву музичної й фольклористичної громадськості України й, частково, Польщі, ширшого міжнародного розголосу і особливої науково-аналітичної оцінки, на жаль, не отримав. Дуже складний, суб'єктивно й об'єктивно надто «тернистий» шлях довелося долати й транскрипціям та науково-виконавським реконструкціям цієї надвичайно знакової композиції в далеко не сприятливих умовах 25-річної копіткої праці автора цих рядків зі студентами НМАУ ім. П. Чайковського у Києві. Усе йшло до того, що потрібні були надзусилля цілого колективу високофахових професіоналів, оскільки одній людині ні у Санкт-Петербурзі, ані в Києві чи Львові це було не до снаги. Необхідно було здійснити складний комплекс науково-теоретичних та практичних науково-аналітичних досліджень цього унікального звукового матеріалу, які б відкрили шлях до глибшої його структурно-типологічної аналізи.

Такі умови визріли аж тоді, як останній із братів — провідний музикант родинного гурту братів, Спиридон Прилипчан відійшов у кращий світ. Ця ситуація стала своєрідним морально-естетичним шоком для всіх зацікавлених і одразу ж у 2012 році капеля інструментальної музики «Надобридень» під орудою С. Охрімчука (слуховим методом!) здійснює фантастичний проект науково-виконавської реконструкції безсмертної «Николаєвої». А дещо згодом (2010–2013), у програмі плянкової теми відділу етномузикології ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України «Регіонально-жанрова антологія українського музичного фольклору» (автор ідеї проф. Софія Грица, керівник теми «Інструментальний фольклор Українських Карпат» проф. Михайло Хай) провідний мистецтвознавець цього відділу Володимир Атаманчук виконує надзвичайно трудомістку і важкодоступну роботу з нотного транскрибування цієї унікальної композиції. Кілька літ перед тим донька Ігоря Володимировича Вікторія Мацієвська у Санкт-Петербурзі в режимі захисту кандидатської дисертації нотує гуцулкову її частину. Публікація і порівняльна аналіза їх іще попереду — то ж невдовзі, сподіваємось, нас чекає науково-аналітичний тріумф «Николаєвої» на міжнародному рівні! Передбачаючи можливу і неодмінно корисну критику, одразу відповімо словами К. Квітки опонентам транскрипцій дум М. Лисенка: «Ніхто до Лисенка і після нього цього не зробив і маємо подякувати йому за таку неймовірно складну, психологічно та фізично виснажливу і важку роботу». Тому дана публікація розцінюється тут лише як найперша спроба цієї надважливої, надскладної й, водночас, проблемної праці.

Окрім констатації самого факту феноменальності розглядуваного тут предмету і важливості публікованої транскрипції на 60-ти (!) сторінках нотного тексту для майбутніх етнофонічних експериментів науково-виконавської реконструкції твору, у даному прикладі структурно-типологічної (парадигматичної) аналізи його внутрішньо-стильової та композиційної побудови вперше у європейській (а, можливо, й у світовій) етноорганологічній практиці на прикладі найзнаковішого зразка гуцульської традиційної інструментально-ансамблевої музики здійснюється спроба характеристики й музично-діалектологічного вивчення/визначення гуцульського музичного діалекту. Зосібна, тут вперше акцентується увага на співставленні двох ладово-інтонаційно контрастних коломиїкових мелосубстратів — автохтонного мажорного іонійсько-лідійського та орієнтально-напливового (передусім,

румунського) мінорного — генамісотонічного. Про необхідність подібних порівняльних, структурно заглиблених етномузикологічних студій в теренах балкано-українсько-карпатського ареалу, зосібна, багато писали видатні етномузикологи європейського рівня — Ф. Колесса, Б. Барток, З. Кодай, О. Ельшек, І. Мацієвський та ин. І лише сьогодні завдяки досягненням сучасним цифровим технологіям та самовідданий жертвній праці групи українських фахівців-етноінструментознавців це стає можливим, не лише теоретично, а й практично — шляхом етнофонічної реконструкції.

Вступна частина композиції, з одного боку, являє собою звичайну для Українських Карпат інструментальну версію ладканково-коломиїкової (в гуцульському варіанті «бервінково»-співанкової) імпровізації, що функційно у побуті могла відігравати роль інструментального супроводу до «співаного» епізоду перед великим коломиїково-гуцулковим танцювальним дійством. А, з другого, її можна розглядати як окремішній, композиційно й художньо цілком довершений твір, що може самостійно функціювати і ситуативно використовуватися з будь-якої обрядової чи позаобрядової нагоди народного обряду, свята чи побутової ситуації: «єгри для себе», «для слухання», «до співу» тощо.

У побудові ж даної композиції повільна її частина виконує функцію не лише Вступу, а одночасно також своєрідної Інтродукції, пов'язаної із парадигматикою багатьох гуцулкових епізодів як тематично, так і, передовсім, етнофонічно: характером варіативності, орнаментики, технічних і штрихових комплексів тощо. Відрізняється вона від них лише темпово-агогічними характеристиками і «розмитістю», внаслідок цього, умовною «строфікою» коломиїкової, у своїй основі, означеного мелоритмоконтура, мелодії. Інакше, вступна частина тут виступає синтезуючим стилеутворюючим чинником, як усередині самої себе, так і серед багатобарвного «килима» парадигматично розмаїтих, мелічно й етнофонічно по-різному розіграних мелоритмотипів усієї композиції.

Однак, справжня мозаїчність стилістики твору міститься у внутрішній структурно-типологічній парадигматиці 17-ти мелоритмотипів (позначених кирилицею від «А» до «Щ»!) та їх численних варіантах, що не розвинулись у самостійні мелоритмотипи і органічно, а підчас і контрастно, розмежованих специфічними гуцульськими переграми в характері «на міру». Окремі з останніх демонструють спроби творення власної внутрішньо-видової «парадигматики», а менші, що складаються лише із кількох звуків/комплексів залишаються при своїй

первісній («на міру») функції. Над аурою цієї фантазмагорично яскравої й технічно блискуче артикульованої «мозаїки» червоною ниткою усю побудову «Николаєвої» пронизує тема «боротьби» двох архетипових модусів інтонаційного мислення у традиційному інструменталізмі Балкано-Карпатського гірського масиву. Перший із них — автохтонно-гуцульський — пов'язаний із архаїчними мажоро-мінорними діатонічними ладами, властивими для всієї України, а другий — напливово-орієнтальний — занесений в Українські Карпати шляхом складних взаємостосунків із сусідами неслов'янського походження. Виявлені вже у цьому дослідженні діалектико-причинно-наслідкові зв'язки можуть стати головною детермінантою й пошуковою базою для перспективи подальших глибоких структурно-типологічних студій у цій архіважливій і давно назрілій проблематиці. «Николаєва» — найперший клубок у процесі її успішного вирішення. Щоби не було кровопролитних війн між народами — спочатку слід розв'язувати наслідки «боротьби» мелоритмотипів, діалектів, дифузійних взаємопроникнень й типологічних асиміляцій на полі міжнародних і регіоналістичних структурно-типологічних студій сусідніх традиційних культур. Музична регіоналістика України завжди провадила й надалі, сподіваємось, буде провадити перед у цих суспільно й цивілізаційно важливих дослідженнях.

Список використаних джерел:

1. Гусак Раїса. Традиції клезмерів Поділля. Вінниця, 2013. 287 с.
2. Кіндратюк Богдан. «Історія української літератури» М. Грушевського як етноорганологічне джерело. Івано-Франківськ, 2017. 203 с.
3. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Київ, 1978. 95 с.
4. Маркович Галина. Михайло Хай. Науково-етнофонічний досвід. Хмельницький, 2019. 446 с.
5. Мациевская Виктория Игоревна. Исполнительское искусство гуцульских скрипачем: Диссертация на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2002. 216 с; Приложение. Санкт-Петербург, 2003. 40 с.
6. Мацієвський Ігор. Грають брати Прилипчани. *Грають брати Прилипчани. Інструментальна традиція Буковинської Гуцульщини*. Аудіокасети. УКСП «Кобза». Київ, 1997. С. 1–2.

7. Мациевский И. Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины. *Славянский музыкальный фольклор*. Москва, 1972. С. 287–298.
8. Мациевский И. О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью. *Славянский музыкальный фольклор*. Москва, 1972. С. 299–339.
9. Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012. 463 с.
10. Мацієвський Ігор. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній народній культурі народів Карпат: взаємозв'язки та антиномії. *Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди*. Івано-Франківськ, 2000. С. 10.
11. Мациевский И. В пространстве музыки. Санкт-Петербург, 2011. 205 с.
12. Народна інструментальна музика Середньої Наддніпрянщини / Упорядкування, вступна стаття Михайла Хая. Київ, 2019. 281 с.
13. Сокальский П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличие ее от основ современной музыки. Харьков, 1888. 476 с.
14. Хай Михайло. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). Київ-Дрогобич, 2011. 559 с.
15. Хай Михайло. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ-Дрогобич, 2011. 467 с.
16. Хай Михайло. Микола Будник і кобзарство. Львів, 2015. 320 с.
17. Хай Михайло. Музика Бойківщини. Київ, 2002. 303 с.
18. Хай Михайло. Синкретична скрипкова традиція буковинських гуцулів братів Прилипчанів. *Прилипчани. Проект «Моя Україна «Берви»*. AVE020. Арт Екзистенція Арт Велес. Київ, 2010. С. 5–7.
19. Хай Михайло. Ембріональні форми антифонно-поліфонічного мислення в сучасному колядницькому обряді бойків. *Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди*. Івано-Франківськ, 2000. С. 20–42.
20. Шостакович В. Цінності, що виходять за межі часу. Ужгород, 2014. 160 с.

References:

1. Husak, Raisa (2013). *Tradytzii klezmeriv Podillia*. Vinnytsia, 287 s. [in Ukrainian]
2. Kindratiuk, Bohdan. (2017). *Istoriia ukrainskoi literatury M. Hrushevskoho yak etnoorhanolohichne dzherelo*. Ivanofrankivsk, 203 s. [in Ukrainian]
3. Lysenko, M. V. (1978). *Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostei ukrainskykh dum i pisen u vykonanni kobzaria Veresaia*. Kyiv, 95 s. [in Ukrainian]
4. Markovych, Halyna (2019). *Mykhailo Khai. Naukovo-etnofonichniy dosvid*. Khmelnytskyi, 446 s. [in Ukrainian]

5. Matsyevskaia, Vyktoryia (2003). Yspolnytel'skoe yskusstvo hutsul'skykh skrypachei. DySSERTatsyia na soyskanye uch. st. kandydata yskusstvovedeniia. Spb., 2002. 216 s; Prylozhenye. SPb., 40 s. [in Russian]
6. Matsiievskiy, Ihor (1997). Hraiut braty Prylypchany. *Hraiut braty Prylypchany. Instrumentalna tradytsiia Bukovynskoi Hutsulshchyny*. Audiokaseta. UKSP «Kobza». K. S. 1–2. [in Ukrainian]
7. Matsyevskiy, I. (1972). Siuyta-poema v instrumentalnom folklоре Hutsulshchyny. *Slavianskyi muzykalny folklor*. M.: Muzyka, S. 287–298. [in Russian]
8. Matsyevskiy, I. O podvyzhnosti y ustoichyvosti struktury v svyazy s ymprovyzatsyonnostiu. *Slavianskyi muzykalny folklor*. S. 299–339. [in Russian]
9. Matsiievskiy, Ihor (2012). Muzychni instrumenty hutsuliv. *Vinnytsia*, 463 s. [in Ukrainian]
10. Matsiievskiy, Ihor (2000). Khrystyianske ta etnotradytsiine v instrumentalnii narodnii kulturi narodiv Karpat: vzaiemozviazky ta antynomii. *Tradytsiina muzyka Karpat: khrystyianski zvychai ta obriady*. Ivanofrankivsk, S. 10. [in Ukrainian]
11. Matsyevskiy, I. (2011). V prostranstve muzyky. Spb, 205 s. [in Russian]
12. Narodna instrumentalna muzyka Serednoi Naddniprianshchyny / Uporiadkuvannia, vstupna stattia Mykhaila Khaia. K, 2019. 281 s. [in Ukrainian]
13. Sokalskiy, P. (1888). Russkaia narodnaia muzyka, velykorusskaia y malorusskaia v ee stroenyy melodycheskom y rymycheskom y otlychye ee ot osnov sovremennoi muzyky. Kharkov, 476 s. [in Russian]
14. Khay, Mykhailo (2011). Muzychno-instrumentalna kultura ukrainska tradytsiia (folklorna tradytsiia). Kyiv-Drohobych, 559 s. [in Ukrainian]
15. Khay, Mykhailo (2011). Ukrainska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii. Kyiv-Drohobych, 467 s. [in Ukrainian]
16. Khay, Mykhailo (2015). Mykola Budnyk i kobzarstvo. Lviv, 320 s. [in Ukrainian]
17. Khay, Mykhailo (2002). Muzyka Boikivshchyny. Kyiv, 303 s. [in Ukrainian]
18. Khay, Mykhailo (2010). Synkretychna skrypкова tradytsiia bukovynskykh hutsuliv brativ Prylypchanyv. *Prylypchany. Proekt «Moia Ukraina «Bervy»*. AVE020. Art Ekzyzstentsiia Art Veles. K., S. 5–7. [in Ukrainian]
19. Khay, Mykhailo (2000). Embrionalni formy antyfonno-polifonichnoho myslenniia v suchasnomu koliadnytskomu obriadi boikiv. *Tradytsiina muzyka Karpat: khrystyianski zvychai ta obriady*. Ivanofrankivsk, S. 20–42 [in Ukrainian]
20. Shostak, V. (2014). Tsinnosti, shcho vykhodiat za mezhi chasu. Uzhhorod, 160 s. [in Ukrainian]

УДК 780.614.331.087.1(477.83/.86) При



Володимир Атаманчук (Київ, Україна), композитор, провідний мистецтвознавець відділу етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України

Volodymyr Atamanchuk (Kyiv, Ukraine), composer, leading art critic of the Department of Ethnomusicology of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology M. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine

НОВА АНАЛІТИЧНА ТРАНСКРИПЦІЯ
«НИКОЛАЄВОЇ» БРАТІВ ПРИЛИПЧАНІВ,
сmt. Путила Чернівецької обл., цифровий запис
І. Мацієвського та М. Хая, студія УКСП «Кобза». 1992.

Анотація

У публікації на прикладі всесвітньо відомого шедевр корифеїв гуцульської народної музики братів Спиридона, Кирила та Луки Прилипчанів — «Николаєва» — представлено новітній рівень нотування надскладної фактури українсько-гуцульського традиційного інструменталізму.

Транскриптором продемонстровано один із найвищих щаблів проникнення в органіку мікроальтераційної (за методикою І. Мацієвського — універсального знаку мікроальтерації — УЗМА), мікромелізматичної та етнофонічної (за парадигматичною методою С. Грици у версифікації М. Хая) структури інструментальної музики усної традиції.

Водночас, нотний матеріал служить аналітично-транскрипційною основою для розгорнутого структурно-типологічного (парадигматичного аналізу) цього твору в дослідженнях теоретичного циклу.

Ключові слова: Аналітична транскрипція НІМ, мікромелізматика, універсальний знак мікроальтерації (УЗМА), етнофонія.

New analytical transcription of «Nykolaeva» by the Prylypchans brothers, village Putyla of Chernivtsi region, digital record of I. Matsievsky and M. Khay, UKSP «Kobza» studio. 1992

Abstract

A modern level of notation for extremely complex texture of Ukrainian-Hutsul traditional instrumentalism is presented in this publication, using the famous piece “Nykolayeva” as a base. This piece was created by Hutsul folk music coryphaeus brothers Prylypchans — Spyydon, Kyrylo and Luka.

The transcriber demonstrates one of the highest levels of immersion into the organics of micro alteration (by Matsiyevskiy method — universal sign of micro alteration — USMA), micro melismatic and ethnophonic (by S. Hrytsa paradigmatic method in M. Khai’s verification) structure of instrumental music of aural tradition.

At the same time, the noted material is used as an analytical and transcriptional base for profound structural and typological analysis of this piece of music in the research of theoretical cycle.

Key words: Analytical transcription of NIM, micromelismatics, universal sign of microalteration (UZMA), ethnophony.

"Николаєва"

Транскрипція В. Агаманчука

Грають брати Прилипчани
(Буковинська Гуцульщина, смт. Путила)

11' : 33"

$\text{♩} = 80$ ($\text{♩} = 160$)

Скрипка I (соло) *mf*

Скрипка II *mp*

Скрипка III



mp



вібр.
tr

1 5 1 6

2

Musical score system 12-15. It consists of four staves in 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains melodic lines with slurs, accents, and a trill in measure 14. The second staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third and fourth staves also have bass clefs and contain rhythmic accompaniment. Measure numbers 12, 13, 14, and 15 are indicated at the beginning and end of the system.



Musical score system 16-18. It consists of four staves in 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains melodic lines with slurs, accents, and a trill in measure 16. The second staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third and fourth staves also have bass clefs and contain rhythmic accompaniment. Measure numbers 16, 17, and 18 are indicated at the beginning and end of the system.



Musical score system 19-21. It consists of five staves in 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains melodic lines with slurs, accents, and a trill in measure 19. The second staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third and fourth staves also have bass clefs and contain rhythmic accompaniment. The fifth staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure numbers 19, 20, and 21 are indicated at the beginning and end of the system.

22



26

15



29

4

33 *вібр.*

Musical score for measures 33-35. The score is written for four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The time signature changes from 9/16 to 2/4. The piece includes vibrato markings (*вібр.*) and triplet markings (3). The second and third staves also have treble clefs and follow the same time signature changes. The fourth staff has a bass clef and follows the same time signature changes. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and dynamic markings.



36

Musical score for measures 36-40. The score is written for four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The time signature changes from 3/8 to 2/4, then to 3/8, 2/4, 11/16, and 2/4. The piece includes trill markings (*tr*) and dynamic markings (2). The second and third staves also have treble clefs and follow the same time signature changes. The fourth staff has a bass clef and follows the same time signature changes. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and dynamic markings.



41

Musical score for measures 41-44. The score is written for four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The time signature changes from 2/4 to 3/8, 2/4, 3/8, 2/4, and 3/8. The piece includes triplet markings (3) and dynamic markings (16). The second and third staves also have treble clefs and follow the same time signature changes. The fourth staff has a bass clef and follows the same time signature changes. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and dynamic markings.

45



49



53

6

57

≡

60

≡

65

Musical score for measures 69-72. The score is written for four staves. Measure 69 features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It includes a triplet of eighth notes in the first staff, a trill in the second staff, and a triplet of eighth notes in the fourth staff. Measures 70-72 continue with various rhythmic patterns and trills. The time signature changes to 2/4 at the end of measure 72.



Musical score for measures 73-76. The score is written for four staves. Measure 73 features a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It includes a trill in the first staff and a triplet of eighth notes in the second staff. Measures 74-76 continue with various rhythmic patterns and trills. The time signature changes to 2/4 at the end of measure 76.



Musical score for measures 77-80. The score is written for four staves. Measure 77 features a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It includes a trill in the first staff and a triplet of eighth notes in the second staff. Measures 78-80 continue with various rhythmic patterns and trills. The time signature changes to 2/4 at the end of measure 80.

8

81

Musical score for measures 81-84. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with trills and slurs. The second staff (treble clef) features a rhythmic accompaniment with slurs. The third staff (treble clef) has a bass line with slurs and a trill. The fourth staff (treble clef) continues the bass line. The fifth staff (bass clef) provides a low bass line. Measure 83 includes a fingering '14' and a triplet '3'. Measure 84 includes a fingering '14' and a triplet '3'. A double bar line is present at the end of measure 84.



85

Musical score for measures 85-87. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with trills and slurs. The second staff (treble clef) features a rhythmic accompaniment with slurs and triplets. The third staff (treble clef) has a bass line with slurs and triplets. The fourth staff (treble clef) continues the bass line. The fifth staff (bass clef) provides a low bass line. Measure 85 includes a fingering '5' and a triplet '3'. Measure 86 includes a fingering '3' and a triplet '3'. Measure 87 includes a fingering '3' and a triplet '3'. A double bar line is present at the end of measure 87.



88

Musical score for measures 88-91. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with trills and slurs. The second staff (treble clef) features a rhythmic accompaniment with slurs. The third staff (treble clef) has a bass line with slurs and triplets. The fourth staff (treble clef) continues the bass line. The fifth staff (bass clef) provides a low bass line. Measure 88 includes a fingering '3' and a triplet '3'. Measure 89 includes a trill. Measure 90 includes a fingering '16' and a triplet '3'. Measure 91 includes a trill. A double bar line is present at the end of measure 91.




Рухливо

♩ = 160

10

103

Musical score for measures 103-107. The score is written for four staves in a key signature of two sharps (F# and C#). The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff is mostly empty, with a few notes in the final measure. The third staff has a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The bottom staff has a bass line with some rests and eighth notes. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.



108

Musical score for measures 108-112. The score is written for four staves in a key signature of two sharps. The top staff continues the complex melodic line. The second staff has some notes in the first two measures. The third staff has a rhythmic accompaniment. The bottom staff has a bass line. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.



113

Musical score for measures 113-117. The score is written for four staves in a key signature of two sharps. The top staff continues the complex melodic line. The second staff has some notes in the first two measures. The third staff has a rhythmic accompaniment. The bottom staff has a bass line. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

118

123

128

12

133

Musical score for measures 133-137. The score is written for four staves in a key signature of two sharps (F# and C#). The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff is mostly empty. The third and fourth staves provide a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.



138

Musical score for measures 138-142. The score continues with the same four-staff format. The melodic line in the top staff remains intricate. The accompaniment in the lower staves continues with a steady eighth-note pattern.



143

Musical score for measures 143-147. The score concludes with the same four-staff format. The melodic line in the top staff shows some variation in rhythm and pitch. The accompaniment in the lower staves maintains the established rhythmic pattern.

148



154 *поступово прискорюючи*



160

14

Musical score for measures 167-172. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). Measure 167 starts with a treble clef staff containing a series of eighth notes. A double bar line with repeat dots follows. Measure 168 features a treble clef staff with a triplet of eighth notes, marked with a '1 3' above and an arrow pointing to the first note. The bass clef staff contains a series of eighth notes. Dynamic markings *pp* and *p* are present below the bass clef staff.



Musical score for measures 173-178. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). Measure 173 starts with a treble clef staff containing a series of eighth notes. The bass clef staff contains a series of eighth notes. The score continues with similar rhythmic patterns across the remaining measures.



Musical score for measures 179-184. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). Measure 179 starts with a treble clef staff containing a series of eighth notes. The bass clef staff contains a series of eighth notes. Dynamic markings *pp* and *p* are present below the bass clef staff.

185 15



191



196

16

201

Musical score for measures 201-204. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 201 features a melodic line with eighth notes and a trill. Measure 202 has a melodic line with eighth notes and a trill. Measure 203 contains a melodic line with eighth notes and a trill, and a bass line with a five-fingered chord. Measure 204 features a melodic line with eighth notes and a trill, and a bass line with a five-fingered chord and a trill. A double bar line is present after measure 204.



205

Musical score for measures 205-209. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 205 features a melodic line with eighth notes and a trill. Measure 206 has a melodic line with eighth notes and a trill. Measure 207 contains a melodic line with eighth notes and a trill, and a bass line with a five-fingered chord. Measure 208 features a melodic line with eighth notes and a trill, and a bass line with a five-fingered chord and a trill. Measure 209 features a melodic line with eighth notes and a trill, and a bass line with a five-fingered chord and a trill. A double bar line is present after measure 209.



210

Musical score for measures 210-214. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 210 features a melodic line with eighth notes and a trill, and a bass line with a five-fingered chord. Measure 211 has a melodic line with eighth notes and a trill, and a bass line with a five-fingered chord. Measure 212 contains a melodic line with eighth notes and a trill, and a bass line with a five-fingered chord. Measure 213 features a melodic line with eighth notes and a trill, and a bass line with a five-fingered chord and a trill. Measure 214 features a melodic line with eighth notes and a trill, and a bass line with a five-fingered chord and a trill. A double bar line is present after measure 214.

215

Musical score for measures 215-219. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with a trill in measure 215. The second staff is in bass clef and contains a five-fingered arpeggiated figure. The third and fourth staves are in treble clef and contain a bass line with eighth and sixteenth notes.



220

Musical score for measures 220-224. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with trills in measures 220 and 222. The second staff is in bass clef and contains a five-fingered arpeggiated figure. The third and fourth staves are in treble clef and contain a bass line with eighth and sixteenth notes. A measure rest for 16 measures is indicated in the top staff at the end of the system.



225

Musical score for measures 225-229. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with slurs and accents. The second staff is in bass clef and contains a five-fingered arpeggiated figure. The third and fourth staves are in treble clef and contain a bass line with eighth and sixteenth notes.

18

Musical score for measures 230-234. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). Measure 230 features a triplet of eighth notes (1 3) in the upper staff, followed by a quarter note with an accent (>) and a quarter rest. Measure 231 has a triplet of eighth notes (1 12) in the upper staff. Measure 232 has a triplet of eighth notes (1 3) in the upper staff. Measure 233 has a trill in the upper staff. Measure 234 has a trill in the upper staff. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with rests.

=

Musical score for measures 235-239. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). Measure 235 has a trill in the upper staff. Measure 236 has a sixteenth-note run (6) in the upper staff. Measure 237 has a trill in the upper staff. Measure 238 has a trill in the upper staff. Measure 239 has a trill in the upper staff. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with rests.

=

Musical score for measures 240-244. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). Measure 240 has a trill in the upper staff. Measure 241 has a sixteenth-note run (6) in the upper staff. Measure 242 has a trill in the upper staff. Measure 243 has a trill in the upper staff. Measure 244 has a trill in the upper staff. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with rests.

Musical score system 1, measures 245-249. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) features a complex melodic line with frequent sixteenth-note runs and slurs. The second staff (treble clef) provides harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. The third staff (treble clef) has a simple, steady melodic line. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A trill is marked above the final measure of the system.



Musical score system 2, measures 250-254. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) continues the melodic development with sixteenth-note patterns. The second staff (treble clef) has a more active accompaniment with chords and melodic lines. The third staff (treble clef) has a simple melodic line. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. A trill is marked above the first measure of the system, and a fingering '13' is indicated above the final measure.



Musical score system 3, measures 255-259. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) features sixteenth-note runs and trills. The second staff (treble clef) has a complex accompaniment with chords and melodic lines, including a five-fingered chord marked with a '5'. The third staff (treble clef) has a simple melodic line. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. A trill is marked above the first measure of the system, and a fingering '19' is indicated above the final measure.

20

Musical score for measures 260-264. The score is written for four staves (treble and bass clefs). Measure 260 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with a trill in measure 260, followed by a sequence of notes. The second staff contains a bass line with a five-fingered chord in measure 260. The third and fourth staves contain a bass line with eighth notes. Measure 261 features a trill in the first staff. Measure 262 has a trill in the first staff and a five-fingered chord in the second staff. Measure 263 has a trill in the first staff and a five-fingered chord in the second staff. Measure 264 has a trill in the first staff and a five-fingered chord in the second staff. Fingerings 16 16 and 17 are indicated above the first staff in measures 262 and 264 respectively.

=

Musical score for measures 265-269. The score is written for four staves (treble and bass clefs). Measure 265 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with a trill in measure 265, followed by a sequence of notes. The second staff contains a bass line with a five-fingered chord in measure 265. The third and fourth staves contain a bass line with eighth notes. Measure 266 features a trill in the first staff. Measure 267 has a trill in the first staff and a five-fingered chord in the second staff. Measure 268 has a trill in the first staff and a five-fingered chord in the second staff. Measure 269 has a trill in the first staff and a five-fingered chord in the second staff. Fingering 19 is indicated above the first staff in measure 267.

=

Musical score for measures 270-274. The score is written for four staves (treble and bass clefs). Measure 270 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with a trill in measure 270, followed by a sequence of notes. The second staff contains a bass line with a five-fingered chord in measure 270. The third and fourth staves contain a bass line with eighth notes. Measure 271 features a trill in the first staff and a five-fingered chord in the second staff. Measure 272 has a trill in the first staff and a five-fingered chord in the second staff. Measure 273 has a trill in the first staff and a five-fingered chord in the second staff. Measure 274 has a trill in the first staff and a five-fingered chord in the second staff. Fingerings 15 15 are indicated above the first staff in measure 270.

275 *tr* 21



280 1 10 *tr*

pp



284 *tr* *)

*) хрипливе коливання відкритих звуків;

22

Musical score system 1, measures 289-293. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various ornaments and slurs. Above the first measure, there is a measure rest '1 6' with a downward arrow. Above the second measure, there is a trill ornament. Above the fourth measure, there is a double grace note ornament. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp, containing a supporting melodic line. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp, containing a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes.



Musical score system 2, measures 294-299. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp. It features a melodic line with a trill ornament above the second measure, a measure rest '1 4' with a downward arrow above the third measure, and a measure rest '1 9' with a downward arrow above the fifth measure. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp, containing a supporting melodic line. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp, containing a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp, containing a rhythmic accompaniment. A measure rest '1 20' with a downward arrow is located above the fifth measure of the third staff.



Musical score system 3, measures 300-304. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp. It contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp, containing a supporting melodic line. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp, containing a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp, containing a rhythmic accompaniment. A measure rest '1 20' with a downward arrow is located above the first measure of the third staff. A measure rest '3' is located above the fourth measure of the fourth staff.

306

Musical score for measures 306-311. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two single staves (treble and bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several accents and slurs throughout the passage.



312

Musical score for measures 312-317. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four staves: a grand staff and two single staves. The music continues with complex rhythmic patterns. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present at the beginning of measure 312. There are accents and slurs.



318

Musical score for measures 318-323. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four staves: a grand staff and two single staves. The music continues with complex rhythmic patterns. There are accents and slurs.

24

324

Musical score for measures 324-329. The score is written for four staves in G major. The first staff (treble clef) contains the main melody with various ornaments and slurs. The second staff (treble clef) contains a supporting melodic line. The third staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment. The fourth staff (treble clef) contains a bass line with slurs and accents. A double bar line is present at the end of measure 329.

=

330

15

Musical score for measures 330-335. The score is written for four staves in G major. The first staff (treble clef) contains the main melody with slurs and ornaments. The second staff (treble clef) contains a supporting melodic line. The third staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs. The fourth staff (treble clef) contains a bass line with slurs and accents. A double bar line is present at the end of measure 335.

=

336

tr

16

15

Musical score for measures 336-341. The score is written for four staves in G major. The first staff (treble clef) contains the main melody with slurs, ornaments, and a trill (tr) in measure 336. The second staff (treble clef) contains a supporting melodic line. The third staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs. The fourth staff (treble clef) contains a bass line with slurs and accents. A double bar line is present at the end of measure 341.

342 25

1 7



347

trill



353

26

Musical score system 1, measures 358-361. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains melodic lines with various ornaments, including trills and grace notes. Above the first measure of this system is the number '358'. Above the second measure is the number '19'. Above the third measure is a trill symbol. Above the fourth measure is another trill symbol. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with a grace note above the first measure, marked with the number '15'. The third staff is in treble clef and contains a melodic line with grace notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with grace notes.



Musical score system 2, measures 362-365. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains melodic lines with trills and grace notes. Above the first measure of this system is the number '362'. Above the second measure is a trill symbol. Above the third measure is another trill symbol. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill above the second measure. The third staff is in treble clef and contains a melodic line with grace notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with grace notes.



Musical score system 3, measures 367-370. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains melodic lines with trills and grace notes. Above the first measure of this system is the number '367'. Above the second measure is a trill symbol. Above the third measure is another trill symbol. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill above the second measure. The third staff is in treble clef and contains a melodic line with grace notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with grace notes. At the end of the system, there is a dynamic marking 'pp' (pianissimo) with a hairpin symbol.

Musical score system 1, measures 372-377. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music. Above the first measure is the number '372' and above the second measure is '1 6' with a downward arrow. Above the fifth measure is '1 5' with a downward arrow. Above the sixth measure is '1 5' with an upward arrow and the number '27'. The second and third staves are in treble clef and contain accompaniment. The bottom staff is in bass clef and contains accompaniment. A downward arrow with the number '10' is positioned above the bottom staff in the fifth measure.



Musical score system 2, measures 377-382. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains five measures of music. Above the first measure is the number '377'. Above the second measure is a trill symbol 'tr'. Above the third measure is the word 'щитком'. Above the fourth measure is the word 'щитком'. Above the fifth measure is the word 'без щитка' and a trill symbol. The second and third staves are in treble clef and contain accompaniment. The bottom staff is in bass clef and contains accompaniment. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the fifth measure of the top staff.



Musical score system 3, measures 382-387. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains five measures of music. Above the first measure is the number '382'. Above the second measure is the number '14' with a downward arrow. Above the third measure is a trill symbol 'tr'. Above the fourth measure is the number '5' with a bracket underneath. The second and third staves are in treble clef and contain accompaniment. The bottom staff is in bass clef and contains accompaniment. A downward arrow with the number '18' is positioned above the bottom staff in the second measure.

28

387 *tr* *ципком* *без ципка*



392



397 *tr* 16

402

408

1 14

1 5

413

щитком

30

419 *смичком*



425

17 19 *виразно pp*

mf



429

14 16 17 *f* *p*

435

8^{va}

31

1 5

pp *mp*

1 10

This system contains measures 435 through 438. It features a complex texture with multiple staves. Measure 435 includes a dynamic marking of *pp* and a fingering of 1 5. Measure 436 has a dynamic marking of *mp*. Measure 438 includes a dynamic marking of *pp* and a fingering of 1 10. A first ending bracket is present at the top of measure 435, and a measure rest is shown in measure 437.



439

1 12

3

mf *p*

виразно

This system contains measures 439 through 442. Measure 439 has a dynamic marking of *mf*. Measure 440 has a dynamic marking of *p*. Measure 441 includes the instruction *виразно* (expressively) and a dynamic marking of *mf*. Measure 442 has a dynamic marking of *p*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 442.



443

mf *p* *mf* *pp*

This system contains measures 443 through 446. Measure 443 has a dynamic marking of *mf*. Measure 444 has a dynamic marking of *p*. Measure 445 has a dynamic marking of *mf*. Measure 446 has a dynamic marking of *pp*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 444.

32

447

**)

mf

1 5

f

sf

453

1 3

tr

458

3

tr

**) зона нетемперованого звучання;

463

6



468

3



473

ципком

1 24

1 16

34

479

14



485

16



489

493 35

18 17 18



497

trill 3



501

trill 5 f 13

36

506



511

Прискорюючи темп ^{**)}

М'яко ³

³ ³ ^{**)}



516

521 37

16 17 trill

1 24

5



526

trill

6

6

6



531

(tr) trill

6

1 12

38

538

Musical score for measures 538-542. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 538 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The first staff contains a melody with notes and rests, including a double bar line. The second staff contains a melody with notes and rests. The third staff contains a melody with notes and rests. The fourth staff contains a bass line with notes and rests, including a triplet of eighth notes in measure 542.



543

Musical score for measures 543-547. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 543 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The first staff contains a melody with notes and rests, including a double bar line. The second staff contains a melody with notes and rests. The third staff contains a melody with notes and rests. The fourth staff contains a bass line with notes and rests, including a triplet of eighth notes in measure 547.



548

Musical score for measures 548-552. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 548 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The first staff contains a melody with notes and rests, including a double bar line. The second staff contains a melody with notes and rests. The third staff contains a melody with notes and rests. The fourth staff contains a bass line with notes and rests, including a triplet of eighth notes in measure 552. Dynamics markings *f* and *p* are present at the bottom of the page.

554 39



560

15 17



565

1 18 1 22

mf

40

Musical score for measures 571-578. The score is written for a piano with four staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The first staff contains the melody with fingerings 1 24, 1 20, and 1 18. The second staff contains a harmonic accompaniment. The third and fourth staves contain a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp*, *pp*, and *p*.



Musical score for measures 579-584. The score is written for a piano with four staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The first staff contains the melody with fingerings 1 5 and a trill. The second staff contains a harmonic accompaniment. The third and fourth staves contain a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp*, *pp*, and *p*.



Musical score for measures 585-592. The score is written for a piano with four staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The first staff contains the melody with fingerings 1 10 and an octave sign. The second staff contains a harmonic accompaniment. The third and fourth staves contain a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp*, *pp*, and *p*.

***) октавный флажолет;

590

tr

41



595

(tr)

tr

tr

pp

3



599

tr

tr

17

tr

132

mp

3

42 604

1 5



609

mf < *p*



614

tr 1 6 *p* <

619 *tr* *tr* 43

mp



623 *tr* 14

14



628 15

15

44 633

Musical score for measures 633-636. The score is in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (treble clef) contains melodic lines with trills and slurs. The second staff (treble clef) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The third staff (treble clef) has a melodic line with a finger number '17' and a fermata. The fourth staff (bass clef) provides a steady bass line with eighth notes. Trills are marked with 'tr' and wavy lines.



637 18

Musical score for measures 637-641. The score continues in the same key signature and time signature. The first staff (treble clef) shows melodic development with trills and slurs. The second staff (treble clef) continues with rhythmic patterns, including a triplet. The third staff (treble clef) has a melodic line with a finger number '18' and a fermata. The fourth staff (bass clef) maintains the bass line. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the final measure.



642

Musical score for measures 642-645. The score continues in the same key signature and time signature. The first staff (treble clef) features melodic lines with trills and slurs. The second staff (treble clef) continues with rhythmic patterns. The third staff (treble clef) has a melodic line with finger numbers '110' and '17' and a fermata. The fourth staff (bass clef) maintains the bass line.

646 *tr* 45



650 *tr* 6



654 15

46 658

Musical score for measures 658-662. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features four staves: a top staff with a melodic line, a second staff with a sixteenth-note accompaniment, a third staff with a bass line, and a bottom staff with a rhythmic accompaniment. Measure 658 starts with a double bar line. Measure 662 contains a triplet of eighth notes in the top staff and a sixteenth-note chord in the second staff.

663

Musical score for measures 663-667. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps. It features four staves. Measure 663 has a double bar line. Measure 664 has a first ending bracket labeled '1 4'. Measure 665 has a first ending bracket labeled '1 4' and the instruction 'щипком' (pizzicato). Measure 666 has a first ending bracket labeled '1 7' and the instruction 'без щипка' (without pizzicato). Measure 667 has a first ending bracket labeled '1 7' and dynamic markings 'mf' and 'mp'.

668

Musical score for measures 668-672. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps. It features four staves. Measure 668 has a double bar line. Measure 669 has a triplet of eighth notes in the top staff and a sixteenth-note chord in the second staff. Measure 670 has a triplet of eighth notes in the top staff and a sixteenth-note chord in the second staff. Measure 671 has a triplet of eighth notes in the top staff and a sixteenth-note chord in the second staff. Measure 672 has a triplet of eighth notes in the top staff and a sixteenth-note chord in the second staff.

672 47

1 24

1 16

This system contains measures 672 through 675. It features a four-staff arrangement with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1, 16, and 24. A double bar line is present at the end of measure 674.



676 1 24

tr

This system contains measures 676 through 679. It continues the four-staff arrangement. Measure 677 features a trill marked with 'tr'. Measure 679 has a fingering of 1 24. The music includes sixteenth-note runs and rests.



681

This system contains measures 681 through 684. It continues the four-staff arrangement. Measure 681 has an 'x' marking above the first note. Measure 683 has four 'y' markings above the notes. The music includes sixteenth-note runs and rests.

48 685

Musical score for measures 685-688. The score is in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of four staves: a vocal line with trills and slurs, and three piano accompaniment staves. The piano part includes dense sixteenth-note passages in the right hand and eighth-note patterns in the left hand.



689

Musical score for measures 689-692. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F#, C#). It consists of four staves. The vocal line has trills and slurs. The piano accompaniment features sixteenth-note passages in the right hand, with some measures marked with a '6' (likely indicating a sixteenth note). The left hand has eighth-note patterns.



694

Musical score for measures 694-697. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F#, C#). It consists of four staves. The vocal line has trills and slurs. The piano accompaniment features sixteenth-note passages in the right hand, with some measures marked with a '6' (likely indicating a sixteenth note). The left hand has eighth-note patterns.

Musical score system 1, measures 698-701. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a melodic line with trills and slurs. The second staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a dense sixteenth-note accompaniment with a '5' fingering. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a melodic line with slurs. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a melodic line with a '3' fingering. The system ends with a double bar line and the number '49' in the right margin.



Musical score system 2, measures 702-705. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a melodic line with trills and slurs. The second staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a dense sixteenth-note accompaniment with a '5' fingering. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a melodic line with slurs. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a melodic line with slurs. The system ends with a double bar line.



Musical score system 3, measures 706-709. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a melodic line with slurs and a '13' fingering. The second staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a dense sixteenth-note accompaniment with a '6' fingering. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a melodic line with slurs. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a melodic line with slurs. The system ends with a double bar line.

50

710 (tr) *tr*

≡

714

≡

718 (tr) *w* *vibrato* *mf*

722 1 12 tr 51



726 13



730 tr

52

734

1 10 18

mf

739

tr

mf

pp

744

14

p

749

tr

3

755

3

tr

17

3

760

14

54 765

769

цинком без щипка

1 12 1 8 1 10

774

ppp *p*

779

1 24

3

55



784

13

16



789

1 16

3

15

17

ppp

p

56

794

=

799

=

803

1 12

808

mf *p* *pp*

p *mp*

812

mp *mf*

816

mf *mp*

58 820

828 112

pp *mp*

833

13

15

59

sf *mf*

tr

3

1 1

This system contains measures 833 through 837. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand includes dynamic markings *sf* and *mf*, and a trill marked *tr*. The left hand has a triplet of eighth notes marked '3' and two eighth notes marked '1 1'. Measure numbers 13, 15, and 59 are indicated above the staff.



838

117

sf *mf*

This system contains measures 838 through 842. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings *sf* and *mf* are present. Measure number 117 is indicated above the staff.



843

19

tr

14

3

This system contains measures 843 through 847. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand includes a trill marked *tr*. The left hand has a triplet of eighth notes marked '3' and a measure marked '14'. Measure number 19 is indicated above the staff.

60

848

f

mf

mp

tr

853

заповільнюючи

****)

mf

mf

mf

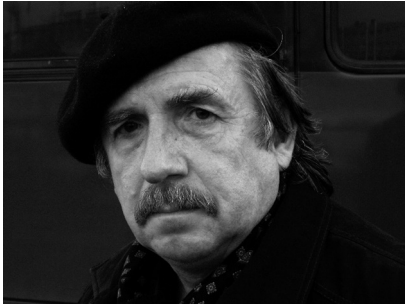
1 20

1 16

****) тривале відлуння звуків обертонів у розсіяно-акустичному просторі.

РЕЦЕНЗІЇ ТА МЕМУАРНО-
МЕМОРІЯЛЬНІ ПОВІДОМЛЕННЯ

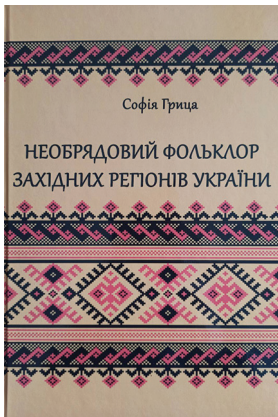
УДК 784.4+398.8](477.8)(049.32)



Михайло Хай (Київ, Україна), доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник, завідувач сектору етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України

Mykhailo Khay (Kyiv, Ukraine), Doctor of Arts, Professor, Leading Researcher, Head of the Sector of Ethnomusicology of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology. M. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine

РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ-ЗБІРНИК СОФІЇ ГРИЦИ «НЕОБРЯДОВИЙ ФОЛЬКЛОР ЗАХІДНИХ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ. РЕГІОНАЛЬНО-ЖАНРОВА АНТОЛОГІЯ»



Історія кожної галузі науки і культури українського народу періодично народжує геніяльні й непересічні явища свого предмету та фіксує постаті знакових його виконавців й дослідників, без яких феноменальні здобутки Нації назавжди б залишились поза увагою і пам'яттю сучасних та майбутніх поколінь. В українській етномузикологічній думці на тлі жертвної діяльності її Велетів і Подвижників — П. Сокальського, М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Квітки, В. Гошовського — серед наших колег-сучасників помітно вирізняється

ім'я член-кореспондентки НАМУ, докторки мистецтвознавства, професорки, багаторічної провідної наукової співробітниці багатьох відділів та засновниці реанімованого аж у 2009 р. ліквідованого в одіозних 30-х

дітища К. Квітки — відділу етномузикології ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, лавреата премій Філарета Колесси та Миколи Лисенка — Софії Йосипівни Грици.

Навіть не ставлячи собі спеціальної мети оцінювати чи перераховувати усі теоретичні, методологічні досягнення авторки рецензованої праці (оскільки лиш списки їх виходу у світ можуть зайняти весь обсяг цілої рецензії), наголосимо тут на цьому, що кожному фольклористови, як правило, копітка теоретико-аналітична, експедиційна, видавничча, суспільно-корисна і науково-педагогічна праця не залишає ні часу, ні сил на упорядкування своїх польових архівів і, тим більше їх атрибуції та представлення світові і вдячним читачам у вигляді повнометражної публікації, власне, монографії-збірника, який рецензується. А тут маємо підсумок за весь період польової та науково-теоретичної роботи, однієї з найзнаковіших постатей світової етномузикологічної й кобзарознавчої думки, засновниці цілої галузі науки — музичного епікознавства, автора найперспективнішої, власне, парадигматичної методи дослідження структурної типології традиційної музики українців!

Вже в анотації до цієї фундаментальної праці, зосібна, читаємо: «У книзі представлено українську необрядову пісенність у записах і транскрипціях автора з 1966 по 2003 рр. від селян з Гуцульщини, Буковини, Західного Поділля та промислових об'єктів: Бурштинської ГЕС, Дністровської ГЕС та Чорнобильської АЕС, від трудівників інтегрованих середовищ (термін С. Грици. — М. Х.), де крім записів, застосовано соціологічні методи дослідження». У вступних статтях до видання простежено еволюцію українського пісенного фольклору від стану автентики до його ролі у сучасному перформенсі та скорочення автентичних джерел.

Видання зацікавить науковців, викладачів і студентів університетів, консерваторій, керівників художніх колективів та всіх шанувальників української народної творчості» (с. 2).

Незважаючи на порівняно «звужене» визначення ареалу фольклористичних й, сказати б, мелогеографічних зацікавлень С. Грици як «Необрядовий фольклор західних регіонів України. Регіонально-жанрова антологія» «у цьому виданні представлено необрядову народну пісенність із 7-и етнографічних регіонів України: Закарпаття, Гуцульщини, Буковини, Поділля, Волині, Полісся, Наддніпрянщини і областей, які входять у ці регіони. Фольклор зібрано у спільних та особистих експедиціях протягом 1966–2004 років у кількості

понад 1500 зразків у сільських місцевостях та на промислових об'єктах — Чорнобильській АЕС Київської обл., Бурштинській ДРЕС Івано-Франківської обл. та Новодністровській ГЕС Чернівецької обл. Матеріали від лемків, депортованих з Польщі в повоєнний час, частина яких проживає на Тернопільщині, подано у підрозділі того ж регіону. Поодинокі зразки від українських іммігрантів з Канади — у Чернівецькій області... Вони мають тотожні стильові ознаки з пісенністю Буковини, звідки інформанти ймовірно мігрували ще в кінці 19 або на поч. 20 ст.» (с. 3).

Якщо зважити, що всі транскрипції виконано виключно самою записувачкою-авторкою монографії, нею ж скрупульозно охарактеризовано й проаналізовано більшість опублікованого тут матеріалу (дещиця його також ввійшла до структурно-парадигматичних аналіз її численних попередніх монографій і статей), то науковий подвиг, принциповість методичних підходів та фізично-психологічну складність цієї праці можна собі хіба що лише уявити. Принагідно скажемо, що автори цих рядків неодноразово «перепало на горіхи» від своєї великої вчительки саме за використання у своїх працях навіть елементарно технічної праці (нотний набір, нотна коректура тощо) своїх студентів чи аспірантів. Жодні виправдання і пояснення щодо неможливості одними руками осягнути матеріал усіх регіонів України (тема, яка стала основною у моїх монографічних дослідженнях) — не бралися до уваги — пріоритетними й найбільш достовірними й відповідальними вважалися виключно транскрипції лише від початку й до кінця виконані самим автором запису.

Так само принциповим (а це чи не найголовніша й найважливіша характеристична риса збірки) був і жанрово-антологічний підхід до аналітичних викладок праці, до якої окрім західно-українських, як уже мовилося, увійшли лише найхарактерніші, найрідкісніші і найбільш «емблемно» вартісні взірці останніх років активного польово-експедиційного доробку ученої. З цього огляду лише невеликий пісенний матеріал збірника походить з Полісся, Середнього Подніпров'я — Київської, Кіровоградської, Полтавської областей та три псалми з репертуару незабутнього продовжувача кобзарської традиції — бандуриста І. Ткаченка: «Ісусе мій, прелюбезний», «Про Георгія Побідоносця», «Страшний суд».

«З доволі значної кількості записів — пише авторка — подаю лише частину пісенних наративів, які мене цікавили найбільше, — з примітками і двома статтями “Погляд на необрядову пісенність” та “Шляхами

фольклорних експедицій” — про джерела матеріалу та про кращих народних виконавців. У збірнику переважають традиційні та новостворені наративи — історичні пісні, співанки-хроніки, балади, соціально-побутові, родинно-побутові пісні, окремі жартівливі, які впорядковано за регіонально-жанровим принципом. Загальна кількість пісень складає 366 (разом з варіантами 394)» (с. 3–4).

Монографія-збірник густо пересипана неймовірно кольоритними описами експедиційних ситуацій. Тут метр української (і світової) теоретико-аналітичної етномузикології, Софія Грица, чи не вперше постає перед читачем надзвичайно талановитим оповідачем-публіцистом. У цьому сенсі видання має усі шанси стати корисним «Квестіонаром-запитальником» для початківців-фольклористів, який устами клясика нашої професії допомагає молодим досягати того мірила жертвості, відчуття органіки традиції, уміння злитися з психологічним станом своїх етнофорів, без чого професія фольклориста просто не відбувається. Оминаючи усі з наведених у книзі епізодів, наведу лише один: «Пробувши майже два дні в райському кутку, пополудні зібралася в намічену точку — село Красноставці (там нібито мали знати співанку про місцевого героя Чайковського, студента-борця проти паціфікації). Хоч мене й не відпускала пані Наталія, попереджаючи про небезпечну пішу дорогу, я все ж пішла. До села було кілометрів з десяти. Коли б не тягар за плечима і в руках, було б швидше. І ніде жодної машини чи бодай підводи. Було вже близько одинадцятої вечора. І раптом на гостинці почувся гуркіт вантажної машини, яка зненацька освітила мене ззаду. Я ледве встигла зсунутися з дороги в рівчак, сильно поранивши коліно. Водій міг мене й не помітити, бо хіба міг припустити, що якась жінка плентається на гостинці у нічну пору. Довелося, незважаючи на біль і поранення, йти далі» (с. 75–76).

До наведеного, однак, ще неможливо не згадати особливо щемливого епізоду із першої експедиції 1969 р. в Карпати, коли після смерти чоловіка Софії Йосипівні довелося взяти із собою 6-ти річну донечку Олю (тепер маститу нашу етнологиню Ольгу Поріцьку), «переоцінивши» фізичні можливості дитини, що змусило відвезти її до Львова до родичів, а самій продовжувати багатотижневу експедицію. У мене до сьогодні перед очима перша (і, на жаль, остання) майстер-кляса фантастичних сеансів у Прип'яті та навколишніх селах на Чорнобильській АЕС у неблизькому вже 1980 р. Статус «пошукувача» та велика відповідальність за рівень записів не дозволили мені тоді попроситися вести

сеанси — зате мені великодушно було дозволено державним коштом залишитись самостійно працювати аж цілих 2 дні. Така, з одного боку, вимогливість й, водночас, поблажливість і довіра — це чи не найхарактерніша риса С. Грици-педагога, що неодноразово відзначали і решта її багаточисельних учнів.

Свідомо уявляючи собі неможливість оцінки у межах цієї рецензії усіх граней великої збирацької аналітичної праці «матріярха» (як любовно називають її у вузьких колах її сучасники-етномузикологи) нашої музичної фольклористики, не можемо не згадати тут найвидатнішого, на наш погляд, науково-теоретичного її здобутку, що якнайприродніше впливає з її експедиційно-практичного набутку — теорій «пісенної парадигми» та «модусу інтонаційного середовища». Адже, без докладного дослідження і розуміння цих понять фольклорист фактично нагадує сліпе новонароджене кошеня, неспроможне елементарно орієнтуватись навіть в добре освітленій кімнаті.

Натомість, у теоретичній і практичній спадщині С. Грици «вважає скрупульозність і точність формулювань і характеристик, відчуття поступальності в періодизації стадіального розвитку, вагомість і надзвичайна толерантність у висвітленні делікатних питань міжконфесійних та секулярних процесів у «динаміці» їх «руху» до сучасних заполітизованих та дефольклоризованих форм. У цьому вся С. Грица — дослідник фольклору, філософ, соціолог музики поспіль та фольклорних її жанрів, зосібна. У цьому її ключ до механізмів з'ясування проблематики форми, методологічного моделювання структурних парадигм та парадигматичної природи фольклору як явища» (М. Хай. Парадигматичний метод С. Грици як перспективний напрям етномузикологічних досліджень. *Музична україністика: сучасний вимір*. Випуск 8. К., 2013. С. 74).

Жанр рецензії, окрім визнання позитивних рис рецензованої праці, зазвичай, передбачає й певні критичні зауваження. Втім, науці відомі й рецензії, які повністю позбавлені критики і будь-яких застережень. Щодо такої високої методологічної й практично-аналітичної оцінки праць С. Грици, мені відомі такі рецензії, зокрема, міжнародних метрів етномузикології, а саме: І. Земцовського (Санкт-Петербург) та А. Чекановської (Варшава). Я щиро поділяю й приєднуюся до такої щирої і високо-фахової позиції світових учених-етномузикологів.

Загалом, монографія-збірник Софії Грици «Необрядовий фольклор західних регіонів України. Регіонально-жанрова антологія»

є унікальним, високофаховим фольклористичним дослідженням з теорії й практики української музичної фольклористики, відповідає вимогам, які висуваються до наукового видання такого типу, що дало підстави Вченій раді ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України рекомендувати її до друку.

Книга, що, поряд із численним науково-теоретичним набутком найвизначнішої ученої-фольклористики нашого часу Софії Йосипівни Грици, безсумнівно стане для молодшої плеяди вітчизняних етномузикологів ще й настільним підручником, своєрідним «щоденником» й квестіонаром з її натхненного польового та практично-транскрипційного досвіду та прикладом живого, людяного ставлення до життя і музичної традиції узагалі та її геніальних носіїв-етнофорів, зосібна. Рубікон входження у своє соте десятиріччя Учена впевнено зустрічає плідним підсумком на правду гідним її теоретичного, методологічного, методичного, структурно-аналітичного (парадигматичного) та практичного експедиційно-атрибутивного й видавничого ужинку.

УДК 398(092):[801.81+78](477.86/.87)



Лідія Федоронько (Дрогобич, Україна), етномузикологиня, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Lidija Fedoronko (Drohobych, Ukraine), ethnomusicologist, candidate of art history, associated professor of musicology and piano of the Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko.

ЗБИРАЧ БОЙКІВСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ (ПАМ'ЯТІ ПЕТРА ЗБОРОВСЬКОГО)



18 лютого 2021 року відійшов у за-світи, не доживши до свого вісімдесятиліття (5 жовтня йому б виповнилося 80 років), Петро Андрійович Зборовський, відомий етномузикознавчій спільноті та широкому загалу поціновувачів фольклору дослідник і громадський діяч.

У процесі збереження артефактів нашої народної культури завжди брали і беруть участь не тільки професіонали-фольклористи, але й люди, яких за фаховим критерієм можемо віднести до любителів чи ентузіастів-аматорів. Незважаючи на відсутність спеціалізованої освіти, ці люди роблять вагомий внесок у дослідження тої чи іншої галузі культури. Певним чином сказане відноситься до особистості Петра Зборовського, який отримав вищу музичну освіту, проте не був фаховим етномузикологом. Однак це не перешкодило йому зануритись у багатогранний світ карпатської

народної культури і віддати значну частину свого життя і діяльності на збереження та популяризацію фольклорних скарбів, які потрапляли в зону його уваги.

Народився Петро Андрійович Зборовський 5 жовтня 1941 р. в Миколаєві (обласному). Його шкільні роки пройшли на Черкащині. Музичне училище та консерваторію закінчив у Львові (консерваторію — у 1969 р., по класу духових інструментів). Свій трудовий шлях розпочав як педагог у Самбірському культосвітньому училищі (1965–1970 рр.), продовжив його у Турківській музичній школі (у 1982–1991 роках був директором цієї навчальної установи).

Так склалося, що свою педагогічну роботу Петро Андрійович, з певного часу, почав поєднувати з іншою діяльністю, яка поступово затягнула його і стала на один рівень, а може й переважила основну. Це було збирання фольклору, на який така багата Турківщина. З цього огляду видається логічним перехід Зборовського на іншу роботу — з 1998 року він став працювати в історико-етнографічному музеї «Бойківщина» (м. Самбір) науковим, а з 2002 р. — старшим науковим співробітником, в якості якого пропрацював до 2005 року, повернувшись після цього до Турківської музичної школи (2006–2018 рр.).

Зборовський згадував, що записувати фольклор він почав у 1985 році¹. Про поштовх до збирацької роботи п. Петро розповідав так: «...була потреба заповнити вільний час, якого в Турці, маленькому районному містечку, було достатньо. Вирішив поїхати в село і подивитись, що там грають, співають, про що говорять. Вибір першого населеного пункту був спонтанний і випадковий — с. Лосінець». Сам Зборовський детально розповідає про свій перший візит-експедицію, коли він відразу потрапив до співачки, багатий репертуар якої змусив приїхати сюди ще раз. Вдалих результат породив цікавість до ознайомлення з пісенною культурою іншого локусу, на цей раз вже сусіднього села Ільник². Поступово ареал записування розширювався, охопивши в цілому територію адміністративного Турківського району, який в етнографічному сенсі належить до Бойківщини.

¹ Зі слів дочки, свою збирацьку і краєзнавчу діяльність П. Зборовський продовжував, доки дозволяло здоров'я — до 2020 року, хоча в останні роки із меншою інтенсивністю.

² Передача на рівненському ТБ від 27 березня 2014 р. „Один на один Савчук – Зборовський”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AKVN4cUM1-g>.

Як відзначав Петро Андрійович, матеріали його записів налічують більше 10000 зразків і містяться на понад 200 одиницях носіїв (касет, дисків, відео-носіїв). Будучи професійним музикантом, Зборовський, в першу чергу, записував музичний фольклор. Велику цінність мають його записи інструментальної музики, яка на сьогодні майже зникла з ужитку. Він також розумів унікальність архаїчних обрядових жанрів, а тому намагався, в першу чергу, зафіксувати ті зразки, які були пов'язані з обрядами та звичаями бойків — наспіви-ладкання (весільні, пастуші, жнивні, сінокосні), колядки та щедрівки, гаївки тощо.

У міру розширення контактів з етнофорами посилювалася потреба зафіксувати і зберегти якомога більше те духовне багатство народного генія, яке його оточувало, тому почало збільшуватись коло його зацікавлень немuzичними жанрами фольклору. Враження на дослідника справляли не тільки матеріали сеансів записування, але й приповідки, прислів'я, бувальщини, випадково почуті на вулиці, в транспорті тощо, які розкривали душу народу, його характер і психологію.

Методика збирання була дуже проста, він сам організовував маршрути, мав власні засоби — магнітофон, камеру та фотоапарат. Сідав у маршрутку і їхав у крайню точку Турківського району. А звідти йшов пішки, з ночівлею — від одного села до іншого, тому бувало, що вперед їхав півтора години, а повертався два тижні³. Петро Андрійович добре володів методом інтерв'ювання, а з часом ставав у цьому все більш досвідченим.

Знаючи, що в сучасних умовах кожне наступне покоління вбирає в себе щораз менше традиційного фольклору, П. Зборовський намагався не тільки зафіксувати його, але й активно публікувати зібране. Одним зі стимулів для цієї роботи виступало переконання, що таким чином можна продовжити життя творам. Серед публікацій слід відзначити збірник ладканок, який вийшов у двох виданнях. Спочатку дослідник вирішив видати тільки весільні зразки цього типу наспівів («Весільні латканки», 2002 р.), однак пізніше доповнив їх творами, що виконуються в рамках інших обрядів, об'єднаними в окремих невеликий розділ під назвою *Латкання господарського циклу* (видання під назвою «Бойківські латканки», 2013 р.). У книзі подано повний обряд весілля за звичаєм села Нижня Яблінка Турківського району і латканки, які супроводжують цей обряд, а також велику кількість латканок

³ Там само.

з інших сіл Турківщини. Значну цінність становлять транскрипції мелодій, здійснені львівською етномузикологинєю Іриною Федун.

У центрі уваги дослідника постійно перебували також обряди і звичаї зимового циклу, і, відповідно, пісні цього періоду. Записані впродовж останньої чверті ХХ — початку ХХІ століття колядки та щедрівки, Зборовський об'єднав у збірниках «Спів різдвяного циклу свят на Турківщині» (2019 р.) та «Різдвяна поколядь на Турківщині» (2020)⁴, які дають нам уявлення про структуру зимового репертуару бойків зазначеного періоду.

Результати своєї пошукової роботи П. Зборовський намагався публікувати також у вигляді статей та виступів на конференціях. Певним підсумком його діяльності останньої чверті ХХ ст. стала стаття «Моя збирацька робота на Турківщині 1985–1993», в якій проаналізовано власні експедиційні здобутки за жанрами та населеними пунктами⁵. Міркування про стан фольклору Турківщини були також висвітлені двома роками раніше, у співавторстві з Богданом Луканюком, на конференції «Традиційна народна музична культура Бойківщини»⁶.

У численних публікаціях вітчизняних та закордонних (Польща, США) видань П. Зборовський репрезентував широку тематичну палітру народної культури бойків — пісенність та інструментальне автентичне музикування, їх обряди і звичаї, легенди і казки, топоніміку, сакральне мистецтво, відомі постаті Турківщини. Тут, зокрема, варто згадати про дослідження «Дзвонарі і дзвони Бойківщини на прикладах Турківського району Львівської області (поновлення традиції)»⁷, в якому автор прослідковує історію використання дзвонів у храмах

⁴ Останній був перевиданий з доповненнями чотири рази.

⁵ Зборовський П. Моя збирацька робота на Турківщині (1985–1993). *П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: матеріали* / ред.-упор. Б. Луканюк. Львів, 1994. С. 61–65.

⁶ Зборовський П., Луканюк Б. Погляд на теперішній стан джерел для дослідження народної музичної творчості Бойківщини. *Традиційна народна музична культура Бойківщини: тези доп. наук.-практ. конф.* (м. Турка, 19 вересня 1992 р.). Турка, 1992. С. 3–5.

⁷ Зборовський П. Дзвонарі і дзвони Бойківщини на прикладах Турківського району Львівської області (поновлення традиції) *Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей. Вип. 8: на пошану члена-кореспондента АМУ, доктора мистецтвознавства, професора Софії Грици* / ред. упоряд. В. Пономаренко. Київ: ІМФЕ, 2013. С. 269–282.

Турківщини, а також їх долю в період тоталітарного режиму та відродження дзвонарської традиції вкінці ХХ століття. У роботі подано характеристику дзвонів за функцією та способом виконання у різних селах району, відповідно з даними про дзвонарів, що продовжують традицію. Загалом праця становить важливий внесок у галузі вітчизняної кампанології, розвиток якої на сьогодні є досить скромним.

Постійний контакт зі сферою народної культури, розуміння важливості її збереження для наступних поколінь мотивували до пошуків урізноманітнення її популяризації. Так, виникли проекти відеопередач на телебаченні та в ютубі, присвячені різдвяним обрядам та звичаям, які ще активно побутують на Турківщині, казкам, легендам тощо. Один з останніх просвітницьких виступів п. Петра — 8 липня 2020 р. у львівському товаристві «Бойківщина» з темою про легенди Турківщини⁸.

Коли Зборовського запитували про використання фольклору у навчальних закладах, він, як педагог, що добре розумів проблему, відповідав, що у школі, на превеликий жаль, присутнє дуже низьке, майже ніяке, зацікавлення народною творчістю. Тільки в закладах середньої спеціальної та вищої ланки, там, де фольклор вивчають, існує запотребованість у ньому. Принагідно зазначав, що серед збірників, виданих ним, розходяться в першу чергу ті, які присвячені казкам, легендам, топоніміці краю. І найменшим попитом користуються видання з ладканками, хоча насправді вони становлять чи не найбільшу цінність для вузьких спеціалістів. Добре розуміючи таку закономірність, Петро Андрійович тримав тісний контакт із Львівською національною музичною академією імені Миколи Лисенка і постійно передавав копії своїх записів у архів ПНДЛМЕ (Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології — тепер Лабораторія музичної етнології), а в 2020 році він передав туди і всі оригінали записів⁹.

Активне громадське життя було ще однією характерною рисою П. Зборовського, без якого він не мислив себе, і ця сфера логічно доповнювала його збирацьку та краєзнавчу діяльність — він був членом Національної спілки композиторів України, Наукового Товариства ім. Т. Шевченка, Всеукраїнського об'єднання «Письменники Бойківщини», багатолітнім Головою осередку Товариства охорони пам'яток історії

⁸ URL: <https://youtu.be/r9ZtJlclud0>.

⁹ У архіві Лабораторії музичної етнології матеріали П. Зборовського задепоновані під шифром Фонд ГНІ 13.

та культури Турківського району. За плідну участь у сфері культури відзначений численними нагородами, зокрема, преміями ім. Павла Чубинського, Михайла Зубрицького, Мирона Утриска.

Невтомна і багатогранна праця П. Зборовського впродовж усього життя на ниві українського фольклору, без сумніву, залишить слід у пам'яті сучасників, а його доробок у вигляді записів та публікацій стане доброю джерельною базою для досліджень і вивчення.



Фото. Петро Зборовський (зліва) під час сеансу записування

Список збірок, упорядкованих Петром Зборовським на основі зібраних ним матеріалів:

Бойківський мій краю. Збірка пісень з голосу Марії Ільницької.
Львів: Камула, 2004. 137 с.

Бойківські весільні латканки / упоряд. П. Зборовський,
муз. транскрипції І. Федун. Львів: Сполом, 2002. 195 с.

Бойківські латканки / упоряд. П. Зборовський,
муз. транскрипції І. Федун. Львів: Укр. акад. друкарства, 2013. 201 с.

Легенди, бувальщини та оповідки з Турківщини. Вступна стаття Микола Ільницький. Передне слово П. Зборовський. Львів: Срібне слово, 2014. 280 с.

Олекса Довбуш. До 315 роковин і 270-х від дня смерті. Вступна стаття і упоряд. П. Зборовського (легенди і пісні Гуцульщини, Мараморощини про Довбуша). Стрий: Видавничий дім «Укрпол», 2015. 55 с.

Побожні пісні з голосу Ярослави Вовчанчин.
Стрий: Видавничий дім „Укрпол”, 2015. 110 с.

Різдвяна поколядь на Турківщині (віншування). Видання черверте, доповнене. Стрий: Видавничий дім «Укрпол», 2020. 112 с.

Спів Різдвяного циклу свят на Турківщині.
Стрий: Видавничий дім «Укрпол», 2019. 664 с.

Топоніміка Турківщини. Передне слово П. Зборовського.
Львів: Камула, 2004. 255 с.

ПІСЛЯМОВА

У час, коли це видання було майже готове — надрукували сигнальні примірники та готувалися до публічної презентації — несподівано відійшов у Вічність його натхненник, головний упорядник та ініціатор Михайло Йосипович Хай. Відійшов в один рік зі своєю улюбленою Вчителькою Софією Грицою, котрій він присвятив у обох томах сповнені любові й вдячності некролог і рецензію. Незмінно ще повний ідей і нових планів, адже до свого 75-річчя zorganizував I-й Міжнародний З'їзд кобзарознавців та етноорганологів імені Миколи Будника, а, отже, сподівався на регулярне проведення цього заходу. Проте, проект став його «лебединою піснею», а українська етномузикологія втратила провідного етноінструментознавця, ревного захисника музичної автентичної традиції та великого патріота рідної культури.

Робота над виданням книг тривала більше року. Михайло Хай провадив усю організаційну діяльність, збирав та впорядковував матеріали, писав передмову, анотацію тощо. Редагування ж статей довірив на громадських засадах Ярині Товкайло, Ірині Романюк, Миколі Товкайлу та Ірині Федун. Редактори намагалися мінімально втручатися у змістове наповнення статей, виправляючи лише мовні, стилістичні чи технічні помилки, а також залишили систему оформлення покликань та списку використаних джерел в авторському викладі. Уже після смерті Михайла Хая ще раз вивірили сигнальний примірник і довершили редагування книг, позаяк там лишалося чимало огріхів.

До фінансової підтримки видання найбільше спричинилися один із авторів збірника Андрій Нагачевський, Центр українського та канадського фольклору ім. Петра та Дорис Кулів Альбертського Університету та анонімний жертводавець, за що від імені редколегії висловлюємо їм глибоку вдячність!

Редколегія

Наукове видання

Проблеми кобзарознавства та етноінструментології:

Матеріали науково-практичної конференції
I-го Міжнародного з'їзду кобзарознавців та етноорганологів
ім. М. Будника (Ірпінь, 13-14 жовтня 2021 р.)

Упорядник:

Михайло Хай

Редагування і нотна коректура:

Микола Товкайло, Ірина Федун, Ярина Товкайло

Дизайн обкладинки:

Люба Плавська, Андрій Ляшук

Верстка:

Валентин Залевський

Формат 70×100 1/16

Гарнітура Minion Pro. Ум. друк. арк. 35,43.

