

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

Богдан Луканюк

КУРС
МУЗИЧНОГО
ФОЛЬКЛОРУ

У трьох книгах

Книга перша

ЛЕКЦІЇ

Львів
СПОЛОМ
2022

УДК 78.6У
Л-84

Луканюк, Богдан Степанович.

Курс музичного фольклору: у 3-х кн. / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка; Кафедра музичної фольклористики; Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. Львів: СПОЛОМ, 2022.

ISBN 978-966-919-920-1

[Кн. 1] : Лекції. 2022. 512 с. : рис., табл. Бібліогр.: с. 479-489. Ім. покажч.: с. 490-508.

ISBN 978-966-919-921-8

Перша книга включає тексти 15 лекцій систематичного навчального курсу з українського музичного фольклору, що читався автором у 1989-1992 роках на теоретико-композиторському факультеті тодішньої Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка. Тексти ці відновлені в основному на підставі студентських конспектів, значною мірою доповнених та осучаснених. Друга книга містить практично наново підібраних 60 (з відмінами понад 150) хрестоматійних зразків етномузичних творів, які служать ілюстраціями до певних лекційних положень, а також призначені для розбору, почасти для вивчення та виконання. У третій книзі подаються відомості про джерела цих зразків та коментарі до них (всього 70) у формі монографічних проблемно-аналітичних нарисів. Книги доповнені найнеобхіднішими додатками і покажчиками.

Рецензенти: професор, доктор мистецтвознавства **Ірина Довгалюк**
професор, доктор філологічних наук **Василь Івашик**

Приготування до друку: кандидат мистецтвознавства **Ліна Добрянська**

Ухвалено до друку Вченою радою ЛНМА ім. М. В. Лисенка
(8 грудня 2022, протокол № 11)

Lukaniuk Bohdan

Course on Musical Folklore in Three Volumes. Volume 1: Lectures. Lviv: SPOLOM, 2022, 512 p.

The first book contains the texts of 15 complete lectures from the course on Ukrainian musical folklore, which were read by the author between 1989-1992 in the Department of Theory and Composition at the Mykola Lysenko Lviv State Conservatory. On the basis of students' notes, these lectures have been restored, expanded, and updated. The second volume contains 60 newly selected works (with variants 150) representing anthological examples of ethnomusical works, which serve not only as illustrations for the lectures, but are also intended to be utilized for musical analysis, study, and performance. The third book compiles the source data of the musical examples and provides commentaries on them (altogether 70) in the form of monographic analytic essays. The volumes are supplemented with essential appendices and indices.

© Луканюк Б.С., 2022.

© Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2022.

© Кафедра музичної фольклористики,

Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології, 2022.

ISBN 978-966-919-920-1

ISBN 978-966-919-921-8

© Вид-во „СПОЛОМ”, 2022



*Якби ви вчилися так, як треба,
То й мудрість би була своя.*

*Не дуріте самі себе, учітесь, читайте
І чужому научайтесь, й свого не цурайтесь:
Бо хто Матір забуває, того Бог карає.*

Т. Шевченко
І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм
в Україні і не в Україні моє дружнє посланіє

ЗМІСТ

<i>Від автора</i>	5
<i>Розділ перший. ОСНОВИ ТЕОРІЇ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ</i>	
<i>ЛЕКЦІЯ 1.</i> Тема 1. Поняття фолкlorу	15
<i>ЛЕКЦІЯ 2.</i> Тема 2. Виконавство	41
<i>ЛЕКЦІЯ 3.</i> Тема 3. Стилi	69
<i>ЛЕКЦІЯ 4.</i> Тема 4. Типологія. Культуро-жанрова система	96
<i>ЛЕКЦІЯ 5.</i> Тема 5. Типологія. Форма	119
<i>Розділ другий. ПРИУРОЧЕНИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР</i>	
<i>ЛЕКЦІЯ 6.</i> Тема 6. Обрядові цикли	157
Тема 7. Весілля	159
<i>ЛЕКЦІЯ 7.</i> Тема 8. Народини	187
Тема 9. Похорон	195
<i>ЛЕКЦІЯ 8.</i> Тема 10. Календарні цикли	212
Тема 11. Зимовий жанровий цикл	216
<i>ЛЕКЦІЯ 9.</i> Тема 12. Весняний жанровий цикл	242
<i>ЛЕКЦІЯ 10.</i> Тема 13. Літній жанровий цикл	269
Тема 14. Трудовий фолкlor	287
<i>Розділ третій. ВОЛЬНИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР</i>	
<i>ЛЕКЦІЯ 11.</i> Тема 15. Звичайний жанровий цикл	301
<i>ЛЕКЦІЯ 12.</i> Тема 15. Звичайний жанровий цикл (закінчення)	328
Тема 16. Питання мелогенези	346
<i>ЛЕКЦІЯ 13.</i> Тема 17. Фолкlorний професіоналізм. Співці	354
<i>ЛЕКЦІЯ 14.</i> Тема 18. Етноінструментальна музика	383
Тема 19. Дитинин фолкlor	396
<i>ЛЕКЦІЯ 15.</i> Тема 20. Напливова творчість	408
<i>Додатки</i>	439

На обкладинці – римська копія давньогрецької скульптури
„Пан вчить грі на сиринзі юного Дафніса”
(Археологічний музей Неаполя)

Від автора

Ці лекції з музичного фольклору читалися в Львівській консерваторії студентам-першокурсникам теоретико-композиторського факультету в 1989–1992 роках згідно з власним авторським тематичним планом, що – потрібно зразу відзначити – завжди реалізувався по-різному. Постійно експериментувалося з низки причин. Розроблюваний навчальний курс цілковито виходив з методологічних засад львівської мелотипологічної школи¹ і, по суті не маючи прямих прецедентів, творився фактично на голому місці², через те доводилося безустанно шукати необхідний дидактичний матеріал та дійові способи його подачі досить-таки неоднорідному складові слухачів, одні з яких щойно вперше пізнавали музичну культуру усної традиції та порівняно легше засвоювали нову для себе науку, тоді як решта вже була сяк-так ознаяомлена

¹ Луканюк Богдан. Типологічна школа в українському етномузикознавстві. < Республіканська науково-теоретична конференція „Проблеми вивчення та пропаганди народної творчості як складової частини української національної культури”: Тези доповідей. Рівне 1990, с. 73-74.

² Його попередниками до певної міри можна би вважати лекції з музичного фольклору С. Людкевича та В. Гошовського, які мені пощастило прослухати у свої студентські роки. Однак потрібно сказати, що обидва вчені, будучи яскравими представниками мелотипологічного світогляду в науці, в педагогічній роботі придержувалися загалом традиційного підходу, не надто відмінного від загальноприйнятого побіжного ознайомлення з основними „жанрами”, визначеними головно за функціонально-тематичним принципом і присмаченими прикладами окремих творів – не так характерних, типових, як випадково обраних переважно через їхню таку-сяку впізнаваність в освіченому суспільстві (див.: Студентський конспект лекцій Володимира Гошовського з народної творчості на музично-педагогічному факультеті [Львівської консерваторії]. < Етномузика, число 11. Львів 2014, с. 92-131). Значним методичним кроком уперед стали пізніші виклади Ю. Сливинського, який хоч також тримався звичної колії, та заохочуваний мною, намагався наситити їх власними типологічними дослідженнями, опертими на добротні знання різнобічної фахової літератури і доволі багатий експедиційно-польовий досвід, що водночас дозволяв йому підпирати свої умовиводи демонстраціями автентичних фонозразків етномузики, чого до нього практично не було (С. Людкевич зображав народні мелодії виключно на фортепіано, а В. Гошовський обходився, як правило, й без того, маючи в своєму розпорядженні хіба архівні антиілюстрації низької якості, зойснені на переданих з Кабінету звукозапису вже до краю зношених магнітофонних стрічках – такими сумними були тогочасні реалії попри нескінченні офіційні хвалебні оди високохудожньої народній творчості, тож люди викручувалися як могли).

з даним предметом за повсюдно практикованими навчальними програмами і мусила переучуватися, досить кардинально міняючи набуті уявлення, що давалося важче та не все повною мірою.

До того ж виклади йшли саме на справжньому вищівському рівні – вони не стільки узагальнювали існуючі, належно відстояні та більше чи менше широковідомі здобутки наукової думки про народну творчість, скільки значною мірою відображали знання, досвід, а найголовніше – систему теоретичних поглядів лектора (що на той момент, належить щиро визнати, знаходилися лише на початкових стадіях свого становлення), здебільшого відмінних від культивованих у фольклористичній літературі, особливо ж педагогічній. Словом, то був у повному значенні авторський курс, чимало проблемний, а навіть, можливо, місцями спірний, але в кожному разі покликаний розбудити живий, вдумливий інтерес до етномузики в усіх її різноманітних виявах, сформувані системне їх бачення та розуміння, і врешті, заохотити до розважливих, а то й фахових занять етномузикознавством – дисципліною не надто популярною в наших музичних колах, незважаючи на її славетні українські досягнення світового значення¹. Прийнята тоді лінія сповна збережена в опублікованій праці, і на це повсякчасно треба зважати при її читанні.

Сам зміст лекцій вимушено викладався „в телеграфному стилі” – радше тезово, конспективно, ніж, як належало б, докладно, вичерпно, – з надією, що ескізно намічені положення кожен при бажанні самостійно зможе доповнити і розвинути в заданому напрямі, критично опановуючи дотичну літературу, насамперед згадувану принагідно. В ті часи усі етномузикознавчі предмети за діючим навчальним планом проходилися протягом трьох семестрів. Бажаючи якнайбільше вкласти в них корисної інформації, доводилося повний курс музичного фольклору спресовувати в один семестр (34 години), щоби два інші можна було присвятити не

¹ Навідним високим взірцем, ідеалом для наслідування послужили лекції, читані К. Квіткою в київських вишах (згідно з споминами його студентів), а особливо згодом у Московській консерваторії, що мали не стільки нормативне спрямування – подати певну суму відомостей про етномузику й етномузикологію, скільки проблемне, націлене на пошуки розв'язання складних наукових питань, умотивованого перегляду хибних чи неоднозначних висновків, поспішно чи безпідставно зроблених в минулому. Адже не випадково сьогодні розрізнені публікації уцілілих машинописів Квітчиного навчального посібника з українського музичного фольклору трактуються не як суто педагогічні, а неодмінно як повноцінні дослідницькі праці (про думи, русальні, купальські, зимові, живісні пісні тощо – див.: Луканюк Богдан. Климент Квітка. Друковані праці та листування. Львів 2006, № 59, 61-62, 68-72).

мени важливим заняттям з теоретичного приготування до експедиційно-польової та транскрипційної практик (курс „Методика документування музичного фольклору”), а також висвітлення методологічних основ музичної фольклористики як окремишої та вельми розгалуженої системи наукових дисциплін („Вступ до етномузикознавства”). Реально за той один семестр удавалося відчитати не більше 15 двогодинних лекцій², кожна з яких своїм обсягом ніяк не могла перевищувати т. зв. авторський аркуш, на ділі ж виходило й того менше, бо ж якийсь час мусив відводитися ще обов’язковим фоноілюстраціям³. А щоб налагодити й стало утримувати бажаний емоційно-інтелектуальний контакт з аудиторією, виклади не виголошувалися з заздалегідь приготованого тексту, а радше імпровізувалися, більш-менш притримуючись наміченого плану. Тож з року на рік ладилося неоднаково – щось деталізувалося, щось скорочувалося, а децю й пропускалося взагалі, у зв’язку з чим ті бесіди на ділі не виглядали достеменно так, як вони представлені в цій своїй друкованій версії, не тільки приведені до своєї оптимальної повноти, але й вельми перероблені, почасти осучаснені, доповнені деякими пізнішими фактами й ідеями, однак – треба підкреслити – виключно в рамках сповідуваних свого часу генеральних концепцій⁴.

¹ На композиторському відділі в цей же час проходився односеместровий спеціальний курс „Композитор і фольклор”, присвячений питанням теорії композиторського фольклоризму та почасти засвоєнню його найголовніших історичних форм безпосередньо на творчій практиці.

² Обрамлених вступним і заключним заняттями, переважно організаційного плану.

³ Підібрані тоді з чималими труднощами головно магнітофонні ілюстрації з розрахунку 3-4 на лекцію були вкрадені під час мого перебування закордоном. Відновлювати їх зараз немає сенсу – потрібні не тільки аудіо-, але й відеозаписи автентичного музичного фольклору в добрій якості зовсім легко можна знайти в Інтернеті або й на численних комерційних компакт-дисках (див.: Клименко Ірина. Дискографія української етномузики: Автентичне виконання. 1908–2010. Київ 2010), з котрих варто користатися якнайширше (не обійшлося без посилання на деякі, особливо показові з них і цьому посібнику).

⁴ Тому в Лекціях майже не відображені фундаментальні теоретично-методологічні напрацювання моїх пізніших студій над мелічною ладовою модальністю та музичною часокількісною ритмікою [Луканюк Б. 2013б; Луканюк Б. 2017] (так у скісних клямрах даються посилання на прикінцевий список неодноразово цитованих чи згадуваних джерел, див.: Луканюк Богдан. Курс музичного фольклору: В 3 кн., кн. 1: Лекції (далі скорочено – Лекції). Львів 2022, с. 479-489, Додатки: 6. Література).

Та й навіть такий, максимально наближений до свого якнайкращого вираження курс, звісно, знайомить далеко не з усіма явищами вітчизняної музичної культури усної традиції, і не лише тому, що наразі вона ще залишається недослідженою достатньо, а передовсім тому, що взагалі описати її в усій повноті просто немислимо, як би того не хотілося, бо так насправду вона надто обширна, абсолютно невичерпна, щоби хтось зміг знати про неї буквально все в усіх притаманних їй географічно-історичних виявах. З огляду на це обсяг навчання, його мета й завдання, в такому разі мусить зводитися до жорсткого вибору та належним чином теоретично осмисленої подачі в розумних пропорціях найголовніших, вихідних понять і відомостей з загальної етнографії, усної словесності, етномузики й етнохореології, відштовхуючись від яких може й повинно здійснюватися подальше удосконалення та розширення здобутих елементарних знань. Природно, що основний акцент при цьому повинен класитися передовсім на те, чого немає в класичній етномузикознавчій літературі, або на спростування допущених у ній неточностей, кривотлумачень і помилок (як сказав Арістотель про свого вчителя, „Платон – друг, та вище дружби правда”), по змозі не вдаючись до відкритої полеміки задля економії місця. Ключовими з погляду дезидератів львівської етномузикознавчої школи варто вважати властиво чи не вперше винесені на розгляд спроби визначення типологічних формосхем-моделей етномузичних творів, найпоширеніших у відповідних культурах і жанрових циклах, щоправда, головним чином галицько-волodyмирського музичного фольклору, не тільки ліпше відомого лекторові та на той момент порівняно найбільше дослідженого, – своє значення теж мало походження більшості студентів з західноукраїнського регіону, куди вони переважно йшли працювати після закінчення консерваторії, а значить, зобов'язані були належно орієнтуватися в особливостях його фольклорних традицій.

Пропонована книга містить письмово відтворені лекції, що пропорційно по п'ять об'єднуються за своїм змістом у три Розділи, з яких перший – пролегоменний – виясняє ази теорії етномузики, необхідні для правильного розуміння їхньої подальшої прикладної деталізації, присвяченої систематичному розглядові окремих фольклорних культур, жанрових циклів і жанрів. Кожна лекція включає чотири параграфи, вирізаних для поглибленого обговорення її найважливішої, стрижневої проблематики, а значить, за одну академічну годину належить засвоювати дидактичний матеріал двох з них, що далеко не всім під силу. Через те, як уже мовилося вище, їх можна або стискати до конспективного переказу, або подавати вибірково, лишень у жодному разі не коштом мело-

типології, позбавляючи таким чином даний курс своєї раціональної підоснови. У повному обсязі він нормально вимагає проходження протягом цілого навчального року, причому найприродніше з поділом на триместри (до речі, прийнятим у багатьох вишах США, Англії та деяких інших країн, а віднедавна запроваджуваним і в нас)¹, коли б аудиторне осягнення певного параграфу займало одну академічну годину. Звісно, ця книга писалася головним чином з думкою про запити музикознавців, а проте все ж, гадаю, її Розділ перший „Основи теорії музичного фольклору” цілком міг би бути адаптованим до справжніх вишівських односеместрових курсів на виконавських факультетах, доконтч доповнених ще такими життєво важливими для них темами, як „Фольклорний професіоналізм”, „Етноінструментальна музика” та й, можливо, „Напливова творчість” (§49-54, 57-60).

Наведені в першій книзі найнеобхідніші приклади творів здебільшого несуть в собі значно більше інформації, ніж це потрібно для пояснення, трактування чи розкриття конкретно висвітлюваного питання, а тому їх варто аналізувати й осмислювати самі по собі, порівнюючи з іншими цитованими взірцями і їхніми відповідниками, вміщеними в обох інших книгах, а також з мелодіями і текстами, знаних з музично-етнографічної літератури або почутих безпосередньо в фольклорному середовищі. Лише в той спосіб можна помножити отримувані знання, якнайбільше користаючи з уділених лекційних настанов. При цьому треба мати на увазі, що приклади цитуються, як правило, більш чи менш редагованими для уніфікації їхнього запису, бо в своїх джерельних оригіналах вони зчаста подають одне й те ж по-різному, й отакий різнобіч

¹ Зокрема, в Києво-Могилянській академії: <https://www.ukma.edu.ua/index.php/osvita/78-education/186-navchalny-rik/>, а навіть у середніх школах: <http://www.prosvit.net.ua/2018/05/14/do-uvagi-osvitjan-kanikul-bude-bilshe-trimestri-nova-organizacija-navchalnogo-chasu-z-2018-19-n-r/> (17.12.2017). Триместрова система навчання має свої суттєві переваги взагалі й зокрема в даному Курсі, обширний дидактичний матеріал якого логічно ділиться на три більш-менш рівні та відносно завершені блоки (розділи), що вимагають окремого як теоретичного, так і практичного підсумування, якщо не заліком, то принаймні модульним тестуванням, оскільки звичний єдиний кінцевий іспит з його усними відповідями здебільшого на кілька запитань у стандартному екзаменаційному білеті ледве чи спроможний виявити й оцінити рівень здобутих знань. До того ж викладання кожного з трьох розділів, достатньо самостійних за своєю проблематикою, навіть може доручатися різним педагогам, котрі у власній науково-дослідній діяльності певною мірою спеціалізуються у відповідній галузі, що здатне значно підвищити якість навчання.

значно утруднює їх читання, сприйняття та зіставлення. Аби позбутися подібних незручностей, всюди послідовно застосовуються ті ж нормативи, що й до наведених зразків у другій книзі¹.

У більшості нотних прикладів використовуються спеціальні знаки, яких не відає звичайне європейське музичне письмо, – вони теж пояснюються в другій книзі (Зразки, с. 11-24)², натомість символи формалізації, задіявані головно в типологічних схемах, тлумачаться в цій книзі (Додатки, с. 465-472). Як з одними, так і з іншими бажано добре ознайомитися ще перед читанням самих викладів, щоби максимально полегшити собі сприйняття їхнього змісту. Певну трудність може скласти досягнення особливої етномузикознавчої термінології, перш за все досить розбудованої суто авторської, яку схопити повинен допомогти її алфавітний словник з робочими визначеннями кожного маловідомого чи рідковживаного поняття (Додатки, с. 473-478).

До прикінцевого списку використаної літератури (Додатки, с. 479-489) увійшли лише неодноразово згадувані джерела, одиничні ж посилання даються у посторінкових виносках, з чого не годиться робити висновки про їхню наукову вагу – всі вказані праці здатні розширити певною мірою фахові знання з відповідних питань і заслуговують на самохітне засвоєння. Застосовані ж бібліографічні описи не зовсім слідує офіційно узаконеним вимогам³, оскільки вони надто часто міняються без видимих на те причин, нелогічні та громіздкі, а тому, мабуть, не завжди видержуються навіть у солідних академічних виданнях. Випрацьована мною система – трохи незвична через опущені абсолютно непотрібні розділові знаки між деякими близькостпорідненими обліковими елементами, проте, надіюся, доступна та зручна, в кожному разі

¹ Луканюк Богдан. Курс музичного фольклору: В 3 кн., кн. 2: Зразки (далі скорочено – Зразки). Львів 2022, с. 7-9.

² Цілком специфічні умовні позначення тлумачаться відразу в підтекстових примітках до зацитованого твору, як скажімо, нотний приклад 67 (Лекція 10, тема 13, § 40, с. 294-295).

³ Старі радянські норми, запроваджені 1978 року (ГОСТ 7.1.-76), змінили правила, вироблені в Москві для десятиох країн СНД, включно з Україною (спершу ДСТУ ГОСТ 7.1-2003, потім підкореговані ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 і ДСТУ 8302:2015), котру тепер як асоційованого, а в майбутньому дійсного члена Євросоюзу ще чекає болісний остаточний перехід на міжнародні стандарти бібліографічного опису (International Standard Bibliographic Description – ISBD 2011), що має забезпечувати комп'ютеризацію систематизованих обліків писемних джерел у глобальному масштабі, але наразі маловідомий нашому читачькому загалу.

вона ніяк не повинна достарчати значних клопотів читачеві¹. Іншою незвичністю для нього може стати бібліографічний термін „*ibid.*” (скорочення від латинського *ibidem*, що означає „те ж місце” чи „в тому ж місці”), який використовується для посилання на щойно повністю вище вказане джерело (публікацію, рукопис тощо), аби не повторювати його декілька раз поспіль. Фактично він є цілковитим еквівалентом вживаних у нинішній україномовній літературі (під явним російським впливом) виразів „там же”, „там (же) само” та на їх фоні видається децю старосвітським, застарілим, та все ж вони наразі не набули статусу офіційного бібліографічного терміну й у наукових, педагогічних і т. п. працях виглядають не зовсім на своєму місці.

Крім того, в Додатках уміщені рисунки найважливіших українських етномузичних інструментів з окремо викладеними поясненнями до них – такі лише пронумеровані ескізи без своїх назв можуть слугувати також своєрідним заліковим тестом на їх упізнання (Додатки, с. 444-459). Там же наводиться у вигляді оглядової таблиці гранично деталізоване відтворення одного з територіальних різновидів українського весілля для унаочнення всіх особливостей його перебігу в усій його вичерпності, щоби дати максимальне уявлення про це величне обрядове дійство (Додатки, с. 460-464). До Додатків віднесені ще кілька оглядових мап з давньоруської історії Галичини, україномовної діалектології та гостро дискусійних питань етногенезу літописних хорватів, що прямо не стосуються основного змісту Курсу, тільки окремих, надзвичайно важливих його контекстуальних моментів та становлять собою чималий загальноосвітній інтерес (Додатки, с. 441-444).

*

Вважаю приємною повинністю висловити вдячність своїм колишнім слухачам, а нині маститим музикознавцям та фольклористам – Якимові Гораку, Ліні Добрянській, Ользі Коменді, Тетяні Прокопович, Володимиріві Токарчуку й Ірині Федун за те, що вважали слушним збе-

¹ Єдиним зовсім незвичним знаком є кутник (<), застосовуваний в аналітичних бібліографічних описах, що вказує на більше, об’ємніше видання, в якому міститься названа менша публікація, тобто виступає в ролі раніше загальнозжиганих скорочень „У роб.:", „У кн.:", „У зб.:" чи ініомовного слова з двокрапкою „Іп:", а потім – СНДівську скісну двориску (/), нині замінювані протиставленням написань регулярним і курсивним черенками, наслідком чого бібліографічні описи такого роду часто виявляються практично малочитабельними, а то й узагалі незрозумілими, позбавленими пошукової інформативності. Словом, нескінченний процес триває...

регти власні студентські конспекти¹ і таким чином уможливили повнення на їх підставі основного змісту лекцій, читаних понад три десятиліття тому й уже мною добряче призабутих. Спеціальна дяка належитья Ліні Добрянській, котра, завдавши собі пекельного труду, відчитала ті конспекти і звела їх воедино, чим суттєво полегшила моє завдання, а далі й істотно спричинилася до виходу всіх трьох книг у світ, здійснивши комп'ютерний набір часом вельми складних нотних прикладів, схем, таблиць, рисунків тощо та, врешті, взявши на себе всю їхню технічну редакцію. Почуваюся також несказанно зобов'язаним рецензентам і колегам за різнобічну щирю допомогу протягом п'ятилітньої роботи над рукописом Курсу й особливо за влучні уваги, висловлені після ознайомлення з електронним препринтом і широко використані при його кінцевому доопрацюванні для друку.

Сподіваюся, ця колективна праця не піде на марне й матиме не тільки історичне значення, засвідчуючи черговий етап у розвитку української етномузикознавчої педагогіки – її теорії, методики і практики, але й стане в пригоді наступникам, котрі напевно доповнять викладене тут власним вдумливим досвідом, а за потреби й внесуть необхідні корективи, обумовлені новими успіхами в пізнанні музичної культури усної традиції – рідної та світової.

Богдан Луканюк

¹ Див. факсимільні відбитки кількох їхніх сторінок (одна з яких з датою та підписом, що підтверджує моє контрольне вивірення змісту законспектованої Лекції 2. Виконавство): Лекції, 7. Ілюстрації (с. 509-511).

Розділ перший



**ОСНОВИ ТЕОРІЇ
МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ**

ЗМІСТ

ЛЕКЦІЯ 1.

Тема 1. ПОНЯТТЯ ФОЛЬКЛОРУ

§ 1. Проблема базового терміну.....	15
§ 2. Істотна ознака фольклору	20
§ 3. Факультативні ознаки фольклору	28
§ 4. Фольклоризм.....	33

ЛЕКЦІЯ 2.

Тема 2. ВИКОНАВСТВО

§ 5. Виконавець в музиці	41
§ 6. Фольклорні виконавці	46
§ 7. Засоби виконання	52
§ 8. Способи та форми виконавства	60

ЛЕКЦІЯ 3.

Тема 3. СТИЛІ

§ 9. Поняття стилю.....	69
§ 10. Індивідуальні та середовищні стилі	72
§ 11. Географічні стилі	80
§ 12. Історичні стилі.....	90

ЛЕКЦІЯ 4.

Тема 4. ТИПОЛОГІЯ. КУЛЬТУРО-ЖАНРОВА СИСТЕМА

§ 13. Поняття типу	96
§ 14. Етнографічні культури	103
§ 15. Система музичних жанрів.....	108
§ 16. Жанрові цикли	113

ЛЕКЦІЯ 5.

Тема 5. ТИПОЛОГІЯ. ФОРМА

§ 17. Моделювання форм	119
§ 18. Системи версифікації	124
§ 19. Силабічне та змішані віршування.....	133
§ 20. Мелоритмічна форма	146

ЛЕКЦІЯ 1

Тема 1. ПОНЯТТЯ ФОЛЬКЛОРУ

§ 1. Проблема базового терміну.

Музика, яка стане предметом даного навчального курсу, зветься доволі по-різному: музичний фольклор, народна музична творчість, традиційна музика, етномузика, усна музика, музична культура усної (безписемної) традиції. Дехто намагається відшукати закладені в цих назвах бодай якоюсь мірою відмінні значення, ті чи інші нюанси¹, та всі спроби навести тут лад виявляються марними, і на сьогодні вказані терміни переважно застосовуються як прості синоніми. Це, звісно, зле, бо справжня наукова термінологія не допускає синонімії, яка тільки множить словесний матеріал, аніскільки не додаючи змісту, до того ж через можливі різночитання не раз породжує зайві непорозуміння, стаючи на заваді нормальному науковому спілкуванню². Системне ж упорядкування існуючої стихійно сформованої музично-фольклористичної (й загальної музикознавчої також) термінології – справа майбутнього, наразі з подібним станом речей доводиться миритися, усвідомлюючи всю складність проблеми вироблення загальноприйнятої назви об'єкту, покликаної однозначно відповісти на фундаментальне методологічне запитання: що саме має вивчати дана наука, а вслід за нею і відповідна дидактична дисципліна?

Найуживанішим міжнародним терміном вважається фольклор (з англійської *Folk-lore*, що в перекладі означає „народне знання, надбання” або „народна мудрість”). Його запропонував 1846 року письменник, історик, археолог і бібліограф В.Д. Томс (1803–1885) у зверненні до читачів журналу „*The Atheneum*”, хоча й у вельми розпливчастих виразах. Усе ж літ через тридцять ця ініціатива здобула собі офіційне визнання в назві британського Товариства фольклористів (1878), після чого почалися гострі суперечки навколо значення цього терміну, що не вщухають понині³, втім це аж ніяк не завадило

¹ Див., скажімо: Гошовский Владимир. Социологический аспект музыкальной этнографии. < Българско музикознание. 1985 кн. 4, с. 3-19.

² Панько Таміла, Кочан Ірина, Мацюк Галина. Українське термінознавство. Львів 1994, с. 143-213; Как работать над терминологией: Основы и методы. Москва 1968.

³ Лобанов Михайл. Наскільки ми далекі від фольк-лору (за додатковими даними). < Проблеми етномузикології: Науково-методичний збірник, вип. 9. Київ 2013, с. 246-256.

йому прижитися повсюдно. Спочатку навіть було не зовсім ясно, чи він означає сам об'єкт дослідження чи власне заняття, покликане студіювати його¹, врешті зійшлися на першому, для другого придумали похідний термін – фольклористика, яка в нас часто зводиться тільки до вивчення словесної творчості, тому коли йдеться про музику, то доводиться уточнювати прикметником – музична². Дослідників фольклору відповідно нарекли фольклористами, виробивши таким чином найнеобхіднішу термінологічну тріаду: фольклор – фольклористика – фольклорист.

Ревнителі всього національного скалькували англійський термін фольклор лишень для внутрішнього ужитку, як наприклад, німецькою – *Volkskunde*³, французькою – *art populaire*, по-нашому ж – народна творчість, зокрема й музична. На переклад решти понять хіба не вистарчило духу, позаяк для означення науки і науковців не знайшлося національних відповідників, що треба вважати суттєвим недоліком. Водночас подібні кальки наразилися на критику з іншого боку в зв'язку з доречним питанням: що то таке властиво є „народ”? У різні часи відповідь може бути тільки різною, бо народ – поняття історично змінне залежно від актуальної структури суспільства: за первіснообщинного ладу – всі народ, у середньовіччі – теж усі, за винятком панивної аристократії (до якої в Речі Посполитій зараховувалася шляхта, в Росії – дворянство; до речі, як одному, так і другому рівнозначним за соціальним статусом було наше козацтво, котре в такому разі не

¹ Так, наприклад, трактував даний термін у двадцятих роках минулого століття Ф. Колесса: „Фольклор – се наука, що займається в порівняний спосіб дослідами над усною словесністю” [Колесса Ф. 1922, с. 37]. Див. також: Кагаров Євген. Нотатки з порівняльного фольклору. < Етнографічний вісник ВУАН, кн. 9. Київ 1930, с. 31-36; Копержинський Кость. До питань систематики і термінології в народознавстві. Декілька уваг про сучасне розуміння термінів: антропологія, народознавство, етнологія, етнографія і фольклор. < Первісне громадянство. Київ 1928, кн. 2-3, с. 97-109.

² Дарма що це безглуздо з системного погляду: фольклористика має бути одна на всіх, а от яка саме – то вже повинно б указуватися додатково в залежності від (суб)об'єкту дослідження – *словесна, музична, танцювальна, театральна, образотворча* й т. п.

³ Хоча треба відзначити, що в Німеччині термін „*das Volkslied*” („народна пісня”) запровадив Й.І. Гердер у збірнику власне під такою назвою значно швидше (1778-1779, його друге видання вийшло 1807 року під більш відомою назвою „Голоси народів у піснях”) і, напевно, перекладався іншими мовами саме він, а не його англійський двійник.

повинно би відноситися до „народу”, й виходило б, козацькі пісні – не фольклор!?)¹, при капіталізмі та соціалізмі – виключно виробники матеріальних цінностей (філософ К. Маркс і фабрикант Ф. Енгельс – творці теорії пролетарського раю на Землі, а разом з ними і професіональний революціонер-комуніст дворянського роду В. Ленін належали аж ніяк не до народу, а до його визискувачів), нині знову – всі народ (розуміється, крім президента, членів уряду, депутатів та, може, ще поліції, що, як відомо, лишень те й роблять, що знущаються над народом), хоча в будь-які часи кожна суспільна верства могла тішитися власним фольклором (приміром, і цар міг розказувати цариці про себе побутові анекдоти для підняття гумору), включно з т. зв. декласованими елементами, що подарували людству не тільки розбійницькі пісні та танці, але й зокрема модний нині напівфольклорний жанр „блатного шансону”. Жарти жартами, та справа серйозна.

Коли В.Д. Томс запроваджував свою новацію, він мав на увазі щось особливе, адже для науки, що різнобічно досліджувала життя народних мас, уже існував відповідний термін – *етнографія* (гр. етно – плем’я, народ і графо – пишу, по-нашому – народопис, чи природніше – народознавство), і він ніколи не прикладався до народної словесності (немає словесної етнографії, а тим більше словесного народознавства), зате стосовно народної музики (музична етнографія, але не музичне народознавство!) його почали використовувати швидше, ніж термін фольклор. Нині йому на зміну прийшов подібний термін – етномузикознавство (до речі, вперше запропонований К. Квіткою, хоч і не в тому загальному значенні, в якому він використовується зараз)², хіба найвідповідніший за закладеним в ньому змістом як науки про етномузику. А проте таке, здавалося б, самоочевидне вихідне для нього термінопоняття (етномузика –

¹ У тому є навіть своя рація, адже в багатьох широнародних творах, головню обрядових, цілком виразно проглядає негативне ставлення селян до козацького стану, свідченням чому є хоч би селянська пародія „Піду в садочок” на пісню про смерть козака „Із-за гори сніжок” (пор.: Леонтович Микола. Музичні твори: У 8 зб, зб. 2. Харків, Київ 1930, № 9 і 24).

² Докладніше див.: Луканюк Богдан. До історії терміна „етномузикологія”. < Етномузика, число 1. Львів 2006, с. 9-32 (Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, вип. 12). = Вісник Львівського університету: Серія філологічна, вип. 37. Львів 2006, с. 257-275. = Lukaniuk Bohdan. On the History of the Term „Ethnomusicology”. < Folklorica: Journal of the Slavic and East European Folklore Association (Formerly SEEFA Journal). 2010, vol. XV, p. 129-154.

етномузикознавство) практично не вживалося ніде та ніким, допоки його віднедавна не взялися пропагувати в англomовних країнах ділки від музичної індустрії щодо екзотичної попси, певною мірою пов'язаною з автентичним фольклором головно країн т. зв. „третього” світу, а це, звісно, далеко не те, що вивчає класична фольклористика й етномузикологія. Шкода, бо саме пара понять етномузика – етномузикологія (етномузикознавство) з необхідним похідним третім етномузикологом (етномузикознавець) давала б найдосконалішу базову термінологію для науки, покликаної студіювати кровну музичну культуру народів світу силами її дослідників. Власне в цьому сенсі далі й уживатиметься слово „етномузика” разом з своїми евентуальними похідними формами (дериватами).

Нарешті, необхідно згадати ще один, зовсім недавно вельми популярний термін – *порівняльне музикознавство*, який, щоправда, практично ніколи не застосовувався у нас, хіба що один К. Квітка часом називав заснований ним в Українській академії наук дослідний заклад „Кабінетом порівняльного музикознавства” [Квітка К. 1992, с. 414], хоч сам гостро і, потрібно відзначити, цілком справедливо критикував цей термін ще задовго до його цілковитої дискредитації [Квітка К. 1925, с. 8-9]. А виник він як аналог т. зв. порівняльного мовознавства (компаративістики), що ставило собі за завдання на підставі аналізу споріднених мов знайти єдине для них історичне джерело. Коли вкінці вдалося реконструювати гіпотетичну індоєвропейську прамову, це справило грандіозне враження майже на всі гуманітарні науки та породило зливу епігонства – порівняльне літературознавство, богослов'я, порівняльну психологію, педагогіку тощо, в тому числі порівняльне музикознавство, яке 1885 року Г. Адлер уперше виділив в окрему наукову галузь, покликану за допомогою зіставного аналізу музики „відсталих” в культурному розвитку світових племен виробити бодай найзагальніше уявлення про первозданну західноєвропейську музику, цілковито втрачену в процесі свого історичного розвитку¹. Однак скоро вияснилося, що ота „примітивна” музика є надто різною, аби можна було її звести до спільного предковичного знаменника, до того німецька гілка порівняльного му-

¹ Adler Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. < Vierteljahreschrift für Musikwissenschaft, Jg 1. 1885, S. 5-50. Див. також /Чекановска А. 1988, с. 36-38; Чекановска А. 1987, с. 100-107; Жераньска-Комінек С. 1995, с. 50-53, 56-89/.

зикознавства (*Vergleichende Musikwissenschaft*) скомпроментувала себе співпрацею з гітлерівським нацизмом і так чи інакше мусила зійти з історичної сцени, потягнувши за собою решту своїх національних відгалужень: так, у США вельми активне в довоєнний період Товариство порівняльного музикознавства (*Society for Comparative Musicology*) після Другої світової війни було перейменоване в Товариство етномузикології (*Society for Ethnomusicology*).

А втім інтерес до позаєвропейської музичної культури залишився домінуючим і в правонаступниці порівняльної музикології – етномузикології, яка левову пайку своїх зусиль і зараз тратить на дисципліну, що отримала англomовну назву *Worlds of Music*¹. В Україні не було етномузикознавчої компаративістики через організаційну немічність і нечисленність наукових сил, а головню через брак хоча б якогось зацікавлення даною проблематикою науково-педагогічних установ², але зараз, після здобуття Незалежності, ситуація мала би змінитися на краще. Бо, треба пам'ятати, поділ людства на три „світи” прямо відображається в фольклористиці: до „першого світу” належать високорозвинуті країни, які вивчають і свій фольклор, і фольклор решти народів, особливо „відсталих”, до „другого” – ті, що займаються тільки і виключно своїм завітним фольклором, зовсім нічого поза тим не добачаючи навколо, а от фольклор „третього” за відсутності всякого місцевого інтересу є об'єктом дослідження фахівців „першого світу”. Наш край наразі знаходиться посередині, але цілком здатний як підвищитися в класі (як не в економіці, то бодай у фольклористиці), так і опуститися нижче плінтуса – все не тільки в руках Божих, а й краян трохи також...³

¹ Див., наприклад, університетський підручник: *Worlds of music: An introduction to the music of the world's peoples*, 2nd ed. New York 1992.

² Виняток складають музичні слов'яно- та сходознавчі праці К. Квітки [Квітка К. 1973, с. 376-380, № 3, 10-11, 15-17, 24, 28, 32, 39, 42-43, 50, 54-59, 58, 62; с. 381-384, № 10, 11, 13, 19, 42, 49, 52, 55-65, 67] і С. Людкевича, особливо друга частина його дисертації, присвячена здогадній реконструкції музичної форми давньогрецького *нома* з залученням карпатської програмної етноінструментальної музики [Людкевич С. 1999, с. 124-149], а також його доповідь про т. зв. мандрівні мелодії [Людкевич С. 2000, с. 204-214]. Порівняно недавно побачили світ такого роду праці В. Гошовського [Гошовський В. 1971] та О. Правдюка (Правдюк Олександр. Міжнародні зв'язки в музичному фольклорі. Київ 1982).

³ Перші зрушення вже є, і це не тільки наукові роботи про рідний фольклор іноземних студентів, котрі здобувають музикознавчу освіту в Україні (головним

Отже, можна лише з жалем констатувати, що на сьогодні немає загальноновизнаних базових термінів, які б однозначно позначали свій об'єкт вивчення та пов'язану з ним наукову та відповідно дидактичну дисципліну, через те силою факту в даному курсі лекцій надалі використовуватимуться всі вище вказані синоніми головним чином задля літературності викладу з деякою перевагою термінів фольклор і фольклористика як найуживаніших у минулому й на даний час.

§ 2. *Істотна ознака фольклору.*

Влучні та загальноприйняті базові терміни важливі для долі кожної науки (недарма ж кажуть: як хто човна назве, так йому він попливе)¹, та ще важніше, який вкладається в них зміст – неспроста стверджував Р. Декарт, що люди позбулися б більше половини своїх неприємностей, якби зуміли домовитися про значення слів. Фольклористи наразі не змогли дійти згоди, тож сьогодні не існує єдиного визначення поняття фольклору – кожен науковець трактує його по-своєму та на свій лад виділяє в ньому істотні ознаки.

Так, один з найвидатніших етномузикознавців ХХ століття Б. Барток вважав, що „народна музика – це сукупність мелодій, розповсюджених у певному часі на певній території як спонтанне вираження суспільних музичних почуттів” [Барток Б. 1935, с. 194]. За подібними загальниками, ясна річ, досить важко відділити фольклор від не-фольклору, бо, приміром, славна „Марсельєза”, як відомо, стала власне таким яскравим вираженням суспільних музичних почуттів, тільки народною її можна вважати хіба що в переносному сенсі. Фольклорний твір також не конче мусить бути розповсюдженим: його хтось

чином у Києві й Одесі), але й праці вітчизняних етномузикологів – продовжувачів починань К. Квітки в галузі етномузичного сходознавства, зокрема І. Пяскового, Г. Вірановського, О. Коломиєць та ін. Можливо, дієвим стимулом до студіювання світової етномузики в Україні стане недавно започатковане її викладання як окремого навчального предмету в Львівській музичній академії та Львівському університеті, а також поява одного з численних американських посібників з даної дисципліни в українському перекладі О. Коломиєць (Болман Філіп Вілас. Світова музика: Дуже короткий вступ. Львів 2019).

¹ Хоча в науці є досить недовладних термінів, які прижилися остаточно (як „кінська сила”), інколи навіть складається враження, чим вони безглуздіші, тим успішніші (приміром, сумнозвісна „розшифровка”, що передбачає, мабуть, розкодування творів, якимось чином закодованих фольклорними виконавцями).

б) як кличуть свиней:

2



Цьо, цьо, цьо, цьо, цьо!

Detailed description: A musical staff in 3/8 time with a treble clef. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The last note, C5, is part of a quintuplet indicated by a '5' above the staff.

в) як кличуть коней:

3



Ксьоў, ксьоў. Ксьоў, ксьоў. Ксьоў ў!

Detailed description: A musical staff in 3/8 time with a treble clef. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The last note, C5, is part of a quintuplet indicated by a '5' above the staff. There are also some rests and a fermata over the final note.

г) як женуть коні селом:

4



Presto
Да_ вай ко_ ні, да_ вай! Но!

Detailed description: A musical staff in 3/8 time with a treble clef. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The last note, C5, is part of a quintuplet indicated by a '5' above the staff. There are also some rests and a fermata over the final note.

г) як кличуть рогату худобу:

5



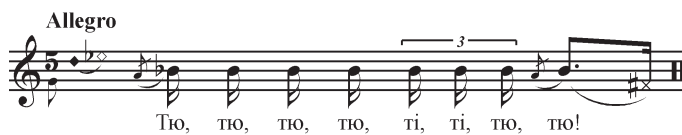
Ло_ сьо! Ло_ сьо, ло_ сьо, ло_ сьо, ло_ сьо!

Detailed description: A musical staff in 3/8 time with a treble clef. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The last note, C5, is part of a quintuplet indicated by a '5' above the staff. There are also some rests and a fermata over the final note.

д) як кличуть курей:

6

а)



Allegro
Тю, тю, тю, тю, ті, ті, тю, тю!

Detailed description: A musical staff in 3/8 time with a treble clef. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The last note, C5, is part of a quintuplet indicated by a '5' above the staff. There are also some rests and a fermata over the final note.

б)

Presto

Ці_ пú, ці_ пú, ці_ пú, ці_ пú!

е) як ловлять курку з яйцем:

7

Allegretto

Сі_ ла_ тю_ ті_ нька, сі_ ла, сі_ ла!

є) як кличуть качок:

8

delicatamente

Та_ сін_ ка, та_ сін_ ка, тась, тась, тась, тась, тась, тась, тась, тась!

а також мисливське ваблення пташок або звірів імітаціями їхньої звукової комунікації [Мацієвський І. 2000, с. 7, 15, 22 № 1аб, б/ чи крики пастухів [Бодак Я. 2011, с. 34], продавців [Заглада Н. 1929, нотний додаток, № 34-37; Белявські Л. 1999, с. 218-238], колисання дитини під вокалізацію „а-а-а-а!“¹, сигнали на тріскачках, трубах, рогах і т. п.¹ з досить конкретною інформацією: відмовляти усім таким нехитрим звучанням в етнографічній вартості – недалекоглядна помилка, через яку в усій етномузикознавчій літературі, а особливо в нашій, є надто мало задокументованих схожих проартефактів величезної наукової ваги. Для цих та інших своїх творинь народ використовує не тільки „власні поетичні та музичні засоби“, але й будь-які йому доступні, включно з набутими у школі (силабо-тонічне віршування), клубній чи церковній самодіяльності (гармонічне багатоголосся), перечутими з театральної сцени, телерадіотрансляцій тощо, і засвоєні більш чи менш органічно...

¹ Див. Лекції, приклад 67 на с. 294-295; Зразки 29аб; Прилоги, приклади 73-74; а також [Хай М. 2011, с. 86].

Фольклор на думку провідної київської (з львівським корінням) фольклористки С. Грици „звично визначається як творчість демократичних верств нації, що переважно побутує в селянському середовищі, генетично пов’язана з формами докласового суспільства, колективна за характером виконання та усна за способом побутування”¹. Демократичними прийнято вважати „широкі верстви трудового народу”² й інтелігенція, мабуть, уже попала в цю категорію, а от решта гнобителів та декласованих елементів (разом зі своєю славнозвісною „Муркою”) знову ж таки – ні. Сьогоднішній фольклор у повному своєму обсязі необов’язково мусить сягати коренями творчості докласового суспільства, скажімо, нинішня німецька народна пісня практично вся є середньовічною, до того ж – авторською й у нашій фольклористиці зараховувалася б до розряду пісень літературного походження³. Звідси виводиться теорія, що народ нічого не творить, а лише поглинає, що народна творчість не продуктивна, а репродуктивна⁴. Почасті воно так (навіть традиційне народне весілля могло бути перейнятим від панівної верстви, якщо його головні дійові особи називаються „князь”, „княгиня”, „бояри”, „світилки”⁵ і т. п.), та не зовсім так, бо ж т. зв. народні романси⁶ – то, безумовно, найавтентичніший продукт люду. Нарешті, етномузичні твори можуть виконуватися як колективно, так і виключно сольо (одноосібно), як наприклад, колискові чи думи.

Подібних дефініцій можна би додати, вони в більш-менш схожих версіях кочують від видання до видання⁷ по суті з тією ж самою вадю – в них істотні ознаки об’єкту, абсолютно необхідні, обов’язкові (облігатні) доволно перемішуються з неістотними, необов’язковими

¹ Грица Софья. Функциональный многоуровневый анализ народного творчества. < Методы изучения фольклора: Сборник научных трудов. Ленинград 1983, с. 45.

² Словник української мови: В 11 т., т. 2. Київ 1971, с. 239.

³ Лекція 15, тема 20.

⁴ Йдеться про знаменитий вислів швейцарця Е. Гоффманна-Краєра (Eduard Hoffmann-Krajer): „Das Volk produziert nicht, es reproduziert nur” (Азадовский Марк. История русской фольклористики: В 2 т., т. 2. Москва 1963, с. 283; див. також [Східнослов’янський фольклор 1993, с. 358]).

⁵ Світилки – челядь світлиці (світлого, парадного приміщення в теремі – князівському й т. п. домі).

⁶ Коміснянки (Лекція 15, тема 20, § 59).

⁷ Див. [Східнослов’янський фольклор 1993, с. 346, а також с. 374-376 і вказану там літературу; Українська фольклористика 2008, с. 396-397].

(факультативними), через що в його окресленнях відсутнє достатньо чітке розмежування родового поняття і підпорядкованих йому видо-вих, що виключало б можливі відмінні тлумачення терміну. Саме таке лаконічно точне визначення поняття „народної пісні” дав К. Квітка (до того ж набагато скоріше за інших!): такою є, за його словами, „всяка пісня, масово поширена хоч в одній якійсь верстві народу без нот і без постійної контролі фіксованого друком словесного та музичного тексту” [Квітка К. 1922, с. IX]. Звідси випливає, що фольклорним слід вважати будь-який твір, незалежно від того, котра та як його культивує соціальна група людей; важливо тільки, аби він цілком вільно побутував поза фіксацією (нотною, буквеною, фонічною тощо), бо інакше бути йому власне писемним, а не фольклорним¹.

Отже, істотною родовою ознакою фольклору виступає тільки його безписемність² чи, інакше кажучи, усність³, а решта – то можливі, часом навіть вельми важливі, проте зовсім необов’язкові видові доповнення. Відповідно за даним генеральним критерієм вся, в повному своєму обсязі музика поділяється на писемну (композиторську) й усну (фольклорну), що для наочності можна зобразити схематично так:



Рис. 1.

¹ Цікаво, що практично таке ж визначення через п’ятнадцять літ дав визначний галицький композитор В. Барвінський: „Народною музикою вважаємо весь скарб вокальних та інструментальних мелодій, що від найдавніших часів існування даного народу дорогою усної передачі (курсив мій. – Б. Л.) переходить з попереднього до наступних поколінь” (Барвінський Василь. Музика. < Історія української культури (видання І. Тиктора), зшиток 15. Львів 1937, с. 691).

² Інакше – анальфабетизм (від грец. ἀναλφάβητος – той, хто не знає алфавіту, письма).

³ Одне й інше окреслення слід вважати радше умовним, ніж точним з огляду на інструментальну народну музику, лише частково пов’язану з устами як аерофони (Лекції, Додатки: 2. Етномузичні інструменти, с. 444-459).

З того стає очевидною хибність доволі поширеного в побуті погляду, нібито музичний фольклор складає малу частку світової музики – схема це спростовує, доказуючи їхню логічну паритетність, хоча в дійсності, треба відзначити, кількісно (якість – поняття відносне) музична усність у глобальному масштабі несумірно перевищує писемність. Фольклорні культури охоплюють практично всю планету – на всіх її континентах люди співають свої пісні, грають на своїх інструментах, танцюють кожен на свій лад уже приблизно 30–40 тисяч років, поколіннями зберігаючи власні традиції, тоді як писемну музику витворила в основному одна Європа (передусім Західна), і то щойно десь від 1175 року починаючи¹, тож, звісно, їй не до снаги похвалитися таким же розмаїттям і багатством абсолютно неповторних континентальних і національних виявів.

При тому кількість науковців, зайнятих дослідженням своїх музик, парадоксально розподіляється з точністю до навпаки, принаймні у нас: на три-чотири музикознавчі кафедри чи не в кожній нашій академії ще донедавна припадав один-два фольклористи, це в кращому разі, а то й не було жодного. А проте рівень дослідженості українського музичного фольклору якщо не вищий², то принаймні не нижчий, аніж деінде головню завдяки подвижницькій праці горстки ентузіастів. За оцінкою В. Барвінського, Україна дала двох музикознавців „міжнародного значення” та й обидва вони – фольклористи Ф. Колесса та К. Квітка³ (згодом до них долучився В. Гошовський, який також здобув собі європейське ім’я). В цій бочці меду, втім, не обійшлося без ложки дьогтю – вельми розповсюдженого упередження, нібито музична фольклористика є складовою частиною музикознавства (колись її радше відносили до етнографії), незважаючи на безперечний факт наявності в етномузикознавстві власної триади

¹ Якщо не брати до уваги найрізноманітніші вияви мнемонічної протописемності (як наприклад, невми чи усі східні системи нотаций, зокрема вельми оригінальна тибетська), далі якої т. зв. традиційні музичні культури не пішли практично нігде в світі.

² Видатна польська фольклористка А. Чекановська, приміром, вважала, що „завдяки широкомасштабним дослідженням, здійсненим головню Науковим товариством імені Т. Шевченка у Львові, українська народна музика належить до найбільше вивчених у Східній Європі” (Mała encyklopedia muzyki. Warszawa 1968, s. 1063).

³ Барвінський В. Ibid., с. 716.

фундаментальних методологічних питань, які визначають повноцінну самостійність кожної наукової дисципліни, а саме: *що, навіщо* та як вивчається, тобто цілковито окремішного *об'єкта* (в даному разі – усної музики), специфічних *цілей* (встановлення її властивостей і закономірностей) та особливих *способів* їх дослідження, по суті незаних іншим, навіть суміжним наукам [Чекановска А. 1988, с. 10-34]. Тож з застарілим поглядом на музичну фольклористику як нібито філію музикознавства (а на словесну – як таку ж філію літературознавства) вже найвищий час розпрощатися назавжди¹. Одне й інше входять на абсолютно рівних правах в спільне вчення, якому досі чомусь не знайшлося термінологічного окреслення, хоча за логікою його варто було б назвати, очевидно, *музикософією* (від гр. μουσική – творчість муз і σοφία – мудрість):

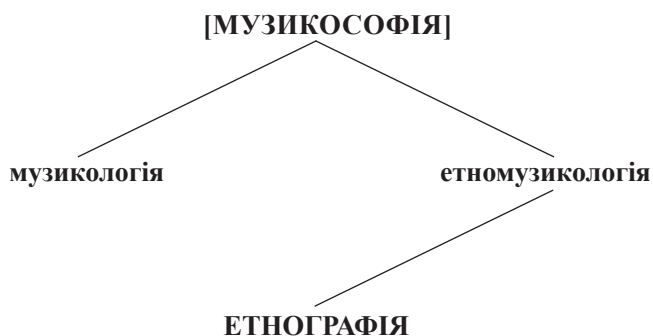


Рис. 2.

¹ Сьогодні вже повним анахронізмом видається цілковито хибний погляд на фольклор як попередній, вступний розділ до історії писемної (академічної) музики та літератури, що неподільно домінував у ХІХ та першій половині ХХ століть (/Колесса Ф. 1922, с. 152-153/; Грінченко Микола. Історія української музики. Київ 1922; Нариси з історії української музики. Київ 1964; Хомінський Йосип. Історія гармонії та контрпункту: В 2 т., т. 1. Київ 1975, с. 15-52 тощо). Усність і писемність – це дві окремі культури, які від певного часу (з моментом зародження писемної творчості) співіснують разом, розвиваючись паралельно, поряд одна з одною практично досі, хоча в сучасній професійній музиці вже виразно проступають ознаки поступового занепаду писемності, починаючи від знаменитих експериментів А. Алле („Траурний марш для похорону великого глухого”, 1897), К. Малевича („Чорний квадрат мовою музики”, 1923-1924), Д.М. Кейджа (4'33", 1952), К. Штогаузена (Klavierstück XI, 1957), П. Булеза (Третя фортепіанна соната, 1955-1963) та ін., тож усе повертається на круги своя...

§ 3. Факультативні ознаки фольклору.

Об'єкт етномузикознавства, зрештою, як кожної іншої системи знань, являє собою складне явище, що може розглядатися з різних точок зору, тобто ставати *предметами* відмінних напрямів дослідження – наукових (суб)дисциплін, залежно від конкретних пізнавальних запитів людства (суб'єкта). В народній музиці К. Квітка вперше виділив дві основні сторони: з одного боку, фольклорні твори самі по собі, а з іншого – їхнє побутування, функціонування в житті їхніх носіїв. Для означення першого предмету він запропонував неологізм „етномузикологія”, другий же відніс виключно до зацікавлень музичної етнографії, до якої належить „не тільки записування мелодій: щоб охопити весь комплекс її завдань, треба робити безпосередні спостереження, розмовляти з селянами, багато про що їх розпитувати, з'ясовувати, як вони ставляться до різних родів музики і пісенності, виучувати різницю вподобань різних поколінь, різних професіональних груп, занотовувати народну музичну термінологію, вислови, якими виражаються в народі враження від музики, оцінка пісень та інструментальних п'єс і т. д.”¹. Нині в англomовному світі (передовсім у США) в такому розумінні вживається термін *музична антропологія*, головню після появи інструктивної книги А. Меррієма². Проте Квітчин і Мерріємів терміни либонь не сповна охоплюють те, що вони мають на увазі, до того ж за наявності назви дослідницької дисципліни відсутнім виявляється ім'я її предмету (музичний антропос?), тому поправнішими тут були б термінопоняття етномузичної культури й етномузичної культурології, якщо йдеться про задекларовану науковцями необхідність студіювання не тільки самої усної музики, а й також її побуту в якнайширшому розумінні³.

¹ Квітка Климент. В справі досліду народної музики неукраїнських елементів людності УРСР. < Бюлетень Етнографічної комісії Всеукраїнської академії наук, № 11. Київ 1929, с. 3. Докладніше див.: Луканюк Б. До історії терміна „етномузикологія”, с. 19-32.

² Merriam Alan Parkhurst. The Anthropology of Music. Evanston 1964. Докладніше див.: Фримерштейн Вікторія. „Антропологія музики” Алана П. Меррієма: Дипломна робота. Львів 2001 Машинопис, задепонуванний у Проблемній науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.

³ Варто відзначити, що в мовознавстві також прийнято розмежовувати дві галузі – власне лінгвістику (лінгвістику тексту) й екстралінгвістику, покликану вивчати чинники, пов'язані з функціонуванням мови, писемної та усної (живої).

Таке розмежування дослідних предметів важливе, позаяк частина факультативних ознак фольклору, наведених вище у його визначеннях, має культурологічну природу. Це передовсім властива йому *середовищність*, наявність потрібних для його існування природних соціально-побутових умов. Вирваний з них, він значною мірою перестає бути самим собою, затрачує певні відмітні стилістичні риси включно з характерною манерою виконання. Подібно „білим” є якийсь відсоток міграційного фольклору, що вільно кочує в просторі, позбавлений виразної середовищної належності¹.

Те ж стосується *масовості*, поширеності фольклорних творів, на якій наголошував, зокрема, К. Квітка. Зазвичай вони загальновідомі в своєму середовищі, та все ж інколи трапляються вже згадувані винятки, переважно занесені зі сторони і не розповсюджені належно до пори, до часу чи взагалі знаними лишень одному носієві, родом з зовсім іншої місцевості. Так, в експедиції Наддністрянщиною була зафіксована колядка² від уродженця Гуцульщини³, тож цієї колядки, крім нього, ніхто з місцевих не знав, але потенційно вони могли підхопити її та врешті-решт признати за свою, як це сталося з піснею „Вже би-м була їхала” (див., наприклад, [Мишанич М. 2017, № 97], принесеною зокрема в с. Нижній Березів (Косівського району Івано-Франківської області)⁴ звідкись з Тернопільщини заробітчанами, які туди ходили жнивувати в довоєнні часи.

¹ [Людкевич С. 2000, с. 204-214; Гошовський В. 1968, с. 405-426]; Колесса Філарет. Карпатський цикл народних пісень (спільних українцям, словакам, чехам і полякам). < Sborník prací I. Sjezdu slovanských filologů v Praze. Praha 1932, s. 93-114.

² Мишанич Михайло. Пісні наддністрянського Поділля (збірник матеріалів літньої експедиції 1978 року). Львів 1979, № 19. Рукопис депонований у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського Національної академії наук України, одиниця зберігання Ф 14-5/466. = Львівська обласна організація Українського товариства охорони пам'яток історії та культури.

³ Усне повідомлення збирача В. Зеленчука (у вище вказаному рукописі ця важлива інформація відсутня, через що може скластися хибне уявлення, ніби співак і його репертуар – місцевий, ось чому в польовій роботі вкрай необхідно вивчати всі подібні деталі й оприлюднювати їх неодмінно).

⁴ Тут і далі всі подібні посилання даються за даними останнього з офіційних довідників „Українська РСР. Адміністративно-територіальний устрій на 1 січня 1987 року” (Київ 1987) головним чином через те, що співвідношення між найновішим реформованим устроєм та етнографічним регіонуванням на місцевому

До культурологічних відноситься й така ознака як *функційність* (ужитковість), зрештою, притаманна не тільки усній, але й почасти писемній творчості. Її фольклорна специфіка полягає в приуроченості певної групи творів до цілком конкретної життєвої обставини, головно обрядодій (подібно храмовій музиці), проте такі твори становлять меншість, абсолютна більшість з них звільнена від суто утилітарного застосування та виконується принагідно, за бажанням, будь-коли.

Стосовно *анонімності* фольклору, то в ньому, дійсно, автор того чи іншого твору переважно залишається незнаним, хоча, безперечно, хтось колись його мав сотворити, перш ніж він розійшовся світом, і часом після тяжких трудів вдається встановити, хто все ж таки дав йому початок¹. Однак безпосередньо в фольклорному середовищі цьому не надається значення, бо завдяки колективності „обкатки” за неписаними законами традиційності народного музично-поетичного мислення, сформованого протягом віків багатьма поколіннями його виразників, усе авторське здебільшого втрачає свої колишні індивідуальні прикмети і стає спільною власністю. Прикладом тому може служити хоч би вельми оригінальна мелодія Н. Вахнянина, перевтілена у відому революційну пісню „Шалійте, шалійте, скажені кати”, де оригінал зазнав чималих, а проте необхідних змін як у ритміці, так і в меліці, щоби набути потрібної плакатності². Під усталені місцеві традиції аналогічно підганяється зазвичай і запозичений чужий фольклор³. Це зовсім не означає, що вся етномузика – виключно традиційна, в ній є місце і на новотвори, які не раз різко суперечать прадавнім уподобанням і на які власне нарікає ось така дворацька приспівка:

рівні наразі є не завжди ясними й однозначними, тому читачеві за потреби доведеться самому вносити необхідні корективи, які з часом хіба не складатимуть особливих труднощів.

¹ Прилиги, Коментар 1. Ще один показовий приклад такого роду: наспів до слів веснянки „Розлилися води” Леся Українка вважала щиронародним, волинським і свого часу наспівала його М. Лисенкові [Українка Л. 1977, с. 177 № 23], а потім включила до музичного оформлення драми-ферії „Лісова пісня”, насправді ж цю мелодію склала Лесина мати Олена Пчілка (Квітка Климент. Пояснення. < Українка Леся. Твори: У 7 т., т. 5. Київ 1923, с. 283). Автентичну ж народну версію див.: [Лисенко М. 1908, с. 9 № 1].

² Луканюк Богдан. З музичної історії визвольних пісень: Проблемні нариси. < Етномузика, число 18. Львів 2022, с. 25-34.

³ Докладніше див. [Гошовський В. 1971, нарис 4].

Ви, музики, хлопці добрі, ви мені заграйте,
 Я вам гроші заплачу, прошу, не дрімайте.
 Ой не грайте м'ні тоєї, що то ріжуть січки,
 А заграйте спроквола да й по-старосвіцьки!

Іншу категорію факультативних ознак фольклору складають особливості, певною мірою хоча й зумовлені культурологічними причинами, але стосовні вже безпосередньо перейнятих усним шляхом самих музичних творів. Їхньою основою основ є зазвичай тематична мелодія, тотожна їхньому мінімальному вираженню, сам же спосіб їхнього викладу (фактура), подібно як у давньому європейському музикуванні, здебільшого не має принципового значення, будучи зчаста залежним від випадкових виконавських можливостей. Тому вона здатна представлятися як вокальною, так й інструментальною, як сольною, так і гуртовою, багатоголосною¹. Це доводиться не раз спостерігати під час збирацького сеансу, коли співачка або співак впевнено ілюструє пісню, і тільки після навідного запитання виявляється, що вона переважно супроводжується ще додатковим голосом, а втім не обов'язково. Абсолютно неможливо заспівати гуртом думу, а от з інструментальним супроводом чи без нього, то вже зумовлює кваліфікація виконавця² чи проста наявність потрібного інструмента. Також ніяк не дасться розкласти на голоси речитативи (наприклад, голосіння)³ або наспіви, призначені для виконання виключно в рубатній манері (новини-хроніки, колискові⁴, т. зв. староугорські пісні [Барток Б. 1935, с. 196-197; Барток Б. 1966, с. 11-13; нотний додаток, № 1-2а, 43а, 44а, 46а, 47а, 50а, 51а, 73а] тощо).

Чи не найхарактернішою факультативною ознакою фольклору, прямо обумовленою його усною природою, виступає властива йому *варіабельність* творів, тобто здатність утворювати їхні відміни (різновиди), повністю рівноцінні за своїм значенням. Цим він категорично відрізняється від писемної творчості, де нотний текст композитора

¹ Зразки 2б_{1,2}, 6б_{1,2}, 9аб, 28б, 50б_{1,2}, 51а_{1,2}. Інколи, навпаки, інструментальний твір передають голосом, вокалізом (наприклад: [Нижанківський О. 2016, № 22-23, 25, 74].

² Так, без інструментального супроводу думи виконувала професіональна співачка Я. Пилипенко [Колесса Ф. 1910, с. 112-121].

³ Зразки 13, 41аб. А втім кілька різних голосінь цілком можуть звучати одночасно, цілком незалежно одне від одного.

⁴ Зразки 6в, 27а, 28а, 29а, 39-40, 52-44, 49, 50а, 53.

мусить озвучуватися щораз цілком незмінно, оскільки найменший відступ від нього вважається катастрофічною помилкою інтерпретатора. Натомість фольклорні виконавці переважно пам'ятають загальний мелодичний образ, який у процесі спонтанного творчого акту здатний реалізуватися доволі по-різному залежно від їхньої волі, фантазії та здібностей (звісно, не порушуючи при тому усталені норми традиції). Уже навіть у рамках однієї пісні мелострофи можуть викладатися виконавцем з більшими чи меншими змінами¹, тож не дивно, що він подає її кожен черговий раз бодай трохи інакше², а тим більше – різні виконавці хоч з дуже віддалених місцевостей, а хоч з одного населеного пункту³. Щоправда, трапляються фольклорні твори, що всюди записуються майже без змін, і причини тому поки залишаються неясними [Гошовський В. 1971, с. 215]. Як правило, практично завжди однаково відтворюють інтелігенти репертуар, перейнятий від свого ж собрата чи навіть від народу (не один лише феноменальний І. Франко, якого не гріх назвати „ходячим звукозаписувальним пристроєм”)⁴, а також, зрозуміло, академічні музиканти, неспосібні мислити варіабельно внаслідок свого виховання. Відповідно, корінні засади фольклористичного аналізу варіабельно мобільної творчості зобов'язані кардинально різнитися від способів музикознавчого та філологічного розглядів вічно константних писемних текстів-пам'яток⁵.

Ще одною радикально відмінною рисою усної пісенності від писемної необхідно вважати *політекстовість* і *полімелодичність*. У писемній культурі вірш і музика разом творять нерозривну єдність, в якій музика виражає зміст поезії. У фольклорі нема такої взаємної прив'язки, тут одна й та ж мелодія може вільно лучитися з кількома

¹ Зразки 5аb, 6а, 7, 8b, 9b_{1,2}, 10а₂, 11bв, 15-16, 19а, 21а, 22а, 22в, 25а, 32аb, 35а, 36в, 37-40а, 42, 44, 46а, 48а, 51а₁, 50b, 51b, 58а.

² Зразки 2а_{1,2}, 9b_{1,2}, 49. Див. також [Квітка К. 1917, № 64, 72].

³ Зразки 2b, 9аb, 10а_{1,2}, b_{1,2}, 35аb. Див. також [Мерчиньські С. 1965, с. 25-27].

⁴ Докладніше див.: [Луканюк Б. 2007а].

⁵ Про філософію сутності писемного музичного твору див.: Ingarden Roman. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków 1973 (до речі, Р. Інгарден був професором Львівського університету в міжвоєнний період і саме в цей час він зацікавився даною проблематикою, про що свідчить опублікована ним стаття: Ingarden Roman. *Zagalenie tożsamości dzieła muzycznego*. < *Przegląd filozoficzny*. 1933 № 36, s. 320-360). Філософського осмислення сутності фольклорного твору, зокрема музичного, наразі немає, на жаль.

різними віршами¹ і, навпаки, однакові слова – з цілком розбіжними наспівами², у зв'язку з чим народнопісенний твір практично існує не як стала цілісність, а радше як okazіональне поєднання достатньо самостійних інгредієнтів – музичного та вербального. Стосується це не лише т. зв. *групових* мелодій³, долею призначених обслуговувати безліч окремих текстів – обрядові ладканки і колядки, чи приспівки тощо, а й багатьох інших, також здатних поєднуватися з кількома віршами зовсім відмінної тематики аж до образно протилежної – сумної, трагічної та веселої, жартівливо-сатиричної. Ще К. Квітка свого часу звертав увагу на поширену в народі практику співання слів драматичних балад у бравурно-солдатському стилі [Квітка К. 1917, с. 110-111; Квітка К. 1927, с. 48-51]. З того стає очевидним, що будь-яке студювання образно-емоціональної сутності музики більшості народновокальних творів за їхнім поетичним текстом позбавлене рації. Ясна річ, у фольклорі є і свої *індивідуальні* мелодії⁴, що завжди виступають тільки з одними й тими ж словами, але в аналізі це потребує доказу.

Таким чином, факультативні ознаки фольклору, зумовлені його усною природою, виявляються неспроможними вирізнити в ньому те істотне, без чого він існувати ніяк не може. Все ж вони переважно є для нього вельми характерологічними (особливо в порівнянні з супротивною йому писемністю), розкриваючи притаманну йому своєрідну багатоманітність.

§ 4. Фольклоризм.

Фольклор у тому чи іншому виді може функціонувати поза власним природним середовищем і нині таку вторинну форму його існування називають *фольклоризмом*⁵. Відразу цей термін прижився

¹ Зразки $1a_{1-2}$, $3a$, $12a$, $23a$, $25b_{1-2}$, $30a$, 37 , $39b$, $45a_2$, $48a$. Див. також [Колесса Ф. 1934, с. 123-126; Луканюк Б. 2016, § 15].

² Зразки $3b_{1-2}$, $25b_2$ та $27b_{1-2}$, $46b_{1-2}$, $58a_{1-2}$. Див. також приклади, вказані Ф. Колесою [Колесса Ф. 1934, с. 124].

³ Термін Ф. Колесси [Колесса Ф. 1934, с. 123].

⁴ Термін також Ф. Колесси (ibid.). Варто хіба доповнити, що певна мелодія до якихось пір може бути індивідуальною, але з часом вона, здобувши особливу популярність, спосібна добирати собі інші тексти, зокрема й зовсім нові, підкладені під неї (приміром, пародійні), стаючи таким робом фактично груповою.

⁵ Цей термін запропонував у кінці XIX століття французький етнограф, літератор і художник П. Себійо (Paul Sébillot, 1846–1918) для означення найрізно-

в літературознавстві як означення фольклорних інтересів письменників та поетів, а з другої половини ХХ століття був перенесений практично на всі види мистецтва, зокрема й на музику, де охопив доволі розгалужену систему своїх конкретних виявів.

В музичному фольклоризмі можна виділити два основні види з двома підвидами в кожному, а саме: композиторський професіональний та аматорський (самодіяльний) і виконавський аранжований (сценічний) та етнографічний, схематично:

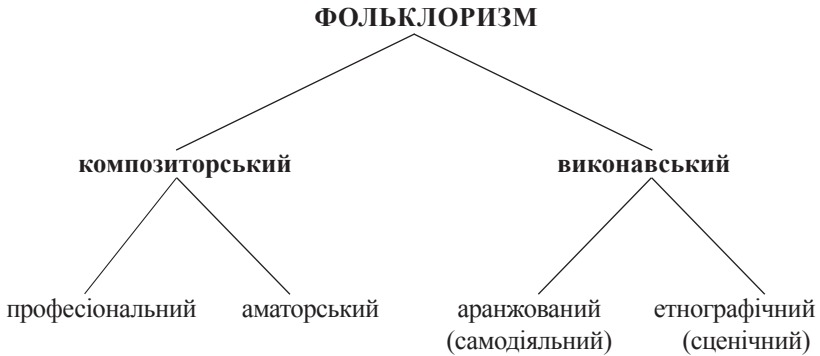


Рис. 3.

Початок художнього використання фольклору в писемній музичній культурі поклав власне *композиторський фольклоризм* у момент зародження романтичного напрямку, який ставив собі за мету виробити самобутній національний стиль на підставі рідної народної творчості, бо вона володіла таким стилем, і вченим музикантам тільки й те залишалося, що вивести її на арену загальноєвропейських цінностей. Романтики перші відділили усну музику від писемної, почали збирати, опрацьовувати та популяризувати її взірці в освіченому суспільстві – спершу на аматорському рівні, але й доволі швидко також на професіональному, подарувавши світові плеяду таких видатних засновників національних композиторських шкіл, як К.М. Вебер у Німеччині, Ф. Шопен у Польщі, Ф. Ліст в Угорщині, Б. Сметана в Чехії, М. Глінка в Росії. В Україні цей процес почав В. Трутовський (1776), продовжили С. Гулак-Артемовський, М. Вербицький та ін., а завершив ранній М. Лисенко (орієнтовно 1872 року).

манітніших занять і захоплень фольклором поза його науковим вивченням. Див. також указану літературу в [Східнослов'янський фольклор 1993, с. 406-408].

Дане композиторське покоління сповна освоїло стилістику популярної пісенності, що культивувалася головню в містах, панських дворах тощо та, як кажуть, лежала на поверхні. Глибинний музичний фольклор з-під сільської стріхи, що корінним чином відрізнявся своїм мелосом від міського та дворацького, відкрили (в кожній країні в свій час) композитори новішої доби (О. Кольберг у Польщі, М. Балакірев у Росії, Л. Яначек у Чехії, Д. Енеску в Румунії, Б. Барток в Угорщині й ін., зрілий М. Лисенко в Україні й О. Нижанківський у Галичині), котрі зайнялися як практично-творчим дослідженням сутності граматики етномузичної модальної ладовості та часокількісної ритміки, так і її дійсно науковим вивченням – не випадково ж більшість композиторів-етнографістів стали водночас видатними фольклористами-етномузикознавцями, авторами класичних збірок народних пісень і фундаментальних теоретичних праць (О. Кольберг, Л. Яначек, Б. Барток, З. Кодай; у нас – М. Лисенко, П. Сокальський, С. Людкевич, Ф. Колесса).

Історія професіонального композиторського фольклоризму фактично завершилася освоєнням автентичної етномузичної фонетики – особливої виконавської колористики живих фольклорних творів (К. Дебюссі в Франції, М. де Фалья в Іспанії, І. Стравінській у Росії, К. Шимановські в Польщі й ін.). Під дослідями над етномузичною граматиною в Україні підвів риску Л. Ревуцький заявою: „Природна гармонізація неможлива”¹, він же чи не перший пробував використати у власних композиціях звукові барви українського музичного фольклору, сьогодні ж це хіба найкраще вдається Є. Станковичу (передовсім в опері-феєрії „Коли цвіте папороть”, 1979). Варто відзначити також цілком своєрідне трактування фонетичним фольклоризмом звичного жанру обробки народної музики, коли композиторський супровід додається до автентичного фольклорного виконання чи його фонозапису (як один з різновидів *tape music*).

Кожен з трьох історичних етапів композиторського фольклоризму проходив у своїх рамках три головні стадії освоєння етномузичної стилістики. Спершу композиторське мислення повністю підпорядковувалося фольклорному матеріалу, спізнаючи його через звичні способи *гармонізації* („обробки”), що виступає „нічим іншим як рамкою, в яку ми, немов самоцвітну коштовність в оправу, вкладаємо

¹ Ревуцький Дмитро. Післямова. < Ревуцький Левко. Галицькі пісні. Київ 1928, с. 2.

етнографічного матеріалу) творчості в народному дусі”¹. Цього найвищого рівня фольклоризму досягають не тільки великі композитори на міру І. Стравінського („Жар-птиця”, „Петрушка”, „Весна священна”), Б. Бартока („Музика для струнних, ударних і челести”), С. Людкевича („Симфонічний танець”), Л. Ревуцького („Хустина”) тощо, але й пересічні аматори, а особливо, коли певний фольклорний стиль стає вже достатньо утертим, рутинним, міцно закоріненим у музичній суспільній свідомості. Прикладом тому може служити понині дуже популярна пісня „Ой у лузі червона калина”², яку навіть декотрі авторитетні (етно)музикознавці хибно вважають правдивою народною, очевидно, через схожість до типових форм з характерними розпростореннями другої силабічної групи, відповідними дробленнями її мелоритмічного малюнку³ в перших двох рядках⁴:

$$\begin{aligned}
 & *V46,5_2/R^4 \text{ [Musical notation]} \parallel \Leftarrow \\
 & \Leftarrow \{R^4 \text{ [Musical notation]} \parallel\} \Leftarrow \\
 & \Leftarrow *V44,5_2/R^4 \text{ [Musical notation]} \parallel
 \end{aligned}$$

що, однак, отримують абсолютно чуже автентичній фольклорній пісенності вигадливе продовження ще в двох наступних (включно з модуляцією в паралельну тональність і поверненням до основної за допомогою низхідної секвенції)⁵.

Іншим подібним зразком є пісня „Прощай, село”, також зраховувана до народних, хоч її автором був слобожанський художник П. Соколенко (Соколов, 1827–1878), який вилив у ній свою ностальгію за рідним селом Славгородом на Сумщині в ті часи уже доволі заялженим коломийковим віршем:

¹ Ревуцький Д. Ibid.

² Зразки 1a₁₋₂b.

³ Пор., наприклад, [Квітка К. 1922, № 355], а також пор. [Роздольський Й. 1906, № 580-582; Квітка К. 1917, № 125, 154, 159; Квітка К. 1922, № 281, 394, 450, 457; Мишанич М. 2017, № 533-534].

⁴ У цій нотній схемі й усіх подальших, подібно як у цитованих музичних прикладах, задля зручності їх порівняння застосовується транспозиція мелоритмічних малюнків до спільної одиниці числення, за яку приймається четвертна довгість, кількість таких одиниць указується в тактовому розмірі. Пояснення застосовуваних умовних позначень (знаків формалізації) див. Додатки: 4. Символи, с. 468.

⁵ Докладніше про це див. Прилоги, Коментар 1.

11а

Прощай, Славгород рідненький, прощай, дівчинонько, –
Прощай, сад мій зелененький, прощай, голубонько!
<...>.

Так же само дарма кажуть, що похідну мелодію до неї скомпонував М. Леонтович, – він лише записав її „в гармонізації українського хору 132 пішого полку (з Полтавщини)”¹, до того з словами, переробленими на злободенний воєнно-патріотичний лад:

11б

1. Прощай, село, город рідненький, прощай, Україно!
Прощай, мій сад зелененький, прощай, дівчино!
- 2.-3. <...>.
4. А я піду на край світу, буду воювати,
Тебе, моє серденько, буду споминати.

З порівняння обох текстів добре видно, наскільки далекосяжною буває усна „обкатка” першоджерела. Первісний авторський оригінал наспіву, ймовірно ліричного характеру, відповідного образності любовної поезії, залишається невідомим, та не виключно, що і він зазнав чималих модифікацій, пішовши в народ, або був замінений на зовсім інший, маршоподібний.

На свій спосіб намагався вивести народну творчість на велику концертну естраду *аранжований виконавський фольклоризм*, який пішов шляхом змішування зовнішніх форм обох культур – писемної та усної, наслідком чого постав сурогатний „суржик”, чужий як одній, так і другій. Засновником цього напряму можна вважати т. зв. оркестр народних інструментів, створений у Петербурзі 1887 року віртуозом-балалаєчником В. Андрєєвим, який елементарно замінив інструменти класичного малого симфонічного оркестру на нібито національні російські, у зв’язку з чим замовив виготовити відсутні в природі сімейства різновидів балалайок і домр (сопрано–альт–тенор–бас). Репертуар цього оркестру склали обробки народних пісень та аранжована творчість російських і зарубіжних композиторів. Подібні екзотичні ерзаци невибаглива публіка приймала на ура, правда, мало хто двічі-тричі поспіль ходив (і ходить нині) на такого роду концерти. Проте лихий призвід – людям захохота: почин підхопили і розвинули

¹ Леонтович М. Музичні твори, зб. 2, № 7; Леонтович Микола. Музичні твори, вид. 2: У 8 зб., зб. 7. Харків, Київ 1931, № 11.

інші екзальтовані патріоти, творячи „народні” хори і танці, до того ж не тільки відповідно заранжовані, але й костюмовані. В Україні з’явилися свої аналоги („народні” хори П. Демуцького, Г. Верьовки, сценічні танці В. Верховинця, В. Авраменка, П. Вірського, ті ж ансамблі бандуристів, пісні і танцю, оркестри українських народних інструментів тощо), які охоче і не без успіху повсюдно насаджувала радянська влада, створивши цілу мережу закладів виховання відповідних фахівців, потай сподіваючись остаточно витіснити з ужитку „націоналістичну” фольклорну спадщину...

Частково це вдавалося, правдиві народні виконавці почали підлаштовуватися під клубні та модні фестивальні вимоги, нівечачи своє традиційне мистецтво, й водночас природно повністю занепадала стара усномузична культура, що вже порівняно давніше майже зовсім зникла на Заході. Сподівана реакція на посталий стан речей прийшла в сімдесятих роках минулого століття, коли по-справжньому зацікавлені в збереженні традиції та її популяризації люди, передовсім спеціалісти-фольклористи, зайнялися свідомою стилізацією автентичного звучання фольклору в створюваних з цією метою експериментальних студіях і гуртах (зокрема, під началом В. Покровського в Москві, І. Мацієвського в Ленінграді, Є. Єфремова в Києві)¹, фактично реалізуючи висловлену ще в двадцятих роках ідею К. Квітки². Нині в Україні успішно функціонує ціла низка подібних колективів, з яких деякі є вже добре відомими закордоном (а, можливо, навіть більше закордоном, ніж у себе вдома), хоча й, позбавлені певного офіційного статусу (не кажучи вже про місця праці), „навіть найідейніші і найсвідоміші [такі] виконавці, – як і передбачав великий вчений, – мусять рахуватися з вимогами вподобань широкої публіки”³. Ту ж функцію беруть на себе самодіяльні сільські гурти, що культивують виключно місцевий репертуар у суто традиційній манері.

¹ Єфремов Євген, Пономаренко Валентина. Дослідження локальної народнопісенної традиції як основа діяльності вторинного фольклорного ансамблю. < Українське музикознавство, вип. 24. Київ 1989, с. 3-16.

² Квітка Климент. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні. < Музика. 1925, № 3, с. 115-116. = Окрема відбитка (а також /Квітка К. 1986, с. 133-136/, на жаль, з неоправданими купюрами); Луканюк Богдан. К. Квітка про виконавський фольклоризм. < Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К.В. Квітки: Тези конференції. Рівне 2005, с. 5-8.

³ Квітка К. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні, с. 116.

Аранжований фольклоризм, східно прозваний народом „шаровариною” (чи, як кажуть росіяни, „лапті для Паріжа”), вже явно вичерпав свої можливості, не досягши поставленої мети, і йде на спад. Майбутнє, здається, за етнографічним виконавським фольклоризмом, якщо він спрямує свій розвиток у русло розумної професіоналізації та комерціалізації згідно з історичними прикладами світового зросту джазу чи музики кантрі й інших виявів автентичних усномузичних культур, що врешті стали глобальним надбанням людства¹. Задля того потрібно корінним чином змінити застарілу концепцію функціонування псевдонародних кафедр і відділів в музичних навчальних закладах всіх щаблів, де б замість насаджування всякого роду натужних аранжацій опановувалося правдиве фольклорне виконавство – як вокальне, так і вокально-інструментальне й інструментальне. Що воно нібито поступається за трудністю академічному, то це міф, пропагований зацікавленими профанами: насправді зімпровізувати речитативну думу, велику танцювальну сюїту чи супровід до живого співу² аж ніяк не легше, а можливо, значно важче, ніж відіграти старанно завчений сольний концерт, струнний квартет або фортепіанний акомпанемент. Як переконає практика, справжній народний виконавець при бажанні цілком здатний оволодіти академічним мистецтвом, відбувши відповідну науку в училищі чи академії, натомість мало кому з вихованих на писемній музиці під силу належно освоїти ще й фольклорну традицію. Виняткова, неповторна художність глибоко національної етномузичної культури не повинна канути в небуття, потрапивши під каток нівелювальної глобалізації, від того людство зблякне духовно, з розмаїтого барвистого стане монотонно сірим. Зберегти ж і, головне, розвинути в правильному руслі унікальні надбання прадідів здатна виключно розумна кадрова політика саме в галузі правдивого етнографічного виконавського фольклоризму³.

¹ Прилоги, Коментар 59, с. 554-555.

² Зразки 7, 28а, 49-51, 53-54.

³ На жаль, сьогодні під фольклорно-етнографічною вивіскою не раз маскується все та ж шароварищина, яку треба вміти розпізнавати та відмітати як непотребний анахронізм.

ЛЕКЦІЯ 2

Тема 2. ВИКОНАВСТВО

§ 5. Виконавець в музиці.

На музичного виконавця покладається дуже важлива місія – він озвучує твір, чим врешті визначає чималою мірою ступінь його вартості. Жартома кажуть (а в кожному жарті – лише частка жарту), що існує три типи композицій – ті, які не в стані зіпсувати ніякий інтерпретатор, які чудово звучать тільки в чудовому виконанні та які не в змозі врятувати навіть найталановитіше втілення. Ще донедавна саме існування музики без її виконавця було практично немислимим, однак з появою спеціальної техніки з'явилася можливість фіксувати твір безпосередньо на звукових носіях і потреба в його окремому реалізаторі почала відпадати хіба в наростаючому темпі.

Усе ж нормально, поза подібними винятками, роль виконавця в живому існуванні музики виявляється мало не ключовою в писемній традиції, а в усній – вирішальною. У писемній він співпрацює з композитором, котрий, спираючись на традиції (а почасти їх порушуючи, якщо він бодай хоч трохи новатор), повинен накреслити *проект* твору на папері (нотами чи іншими значками), що завдяки своїй звуковій реалізації, здійсненій інтерпретатором згідно з естетичними принципами певної виконавської школи та його індивідуального ідейно-художнього задуму, врешті доходить до слухача як кінцевого адресата всього процесуального циклу. Схематично це можна відобразити у вигляді такого ряду:

композитор → текст → виконавець → виконання → слухач

Рис. 4.

У фольклорі все це виглядає геть не так: народний „композитор”, який напевно був десь-колись, і його суто традиційне творіння в своїй первобутній точності (*уртексті*)¹ завжди залишаються цілковито невідомими, наявне ж його тільки конкретне озвучення виконавцем, перед тим перейняте на слух евентуально в різній якості та за відмінних обставин і відтворене з пам'яті в абсолютній більшості випадків разом з такими, як він сам, для себе самого, рідше для слухача. Тож схема процесуального циклу тут є зовсім відмінною:

¹ Нім. Uhrtext – первотвір, пратекст.

традиція → пам'ять → **виконавець** → виконання → (слухач)

Рис. 5.

Виконавець і його практика становить основу основ культури усної традиції, поза виконавством її творчість не існує, оскільки вона живе лишень у пам'яті своїх носіїв. Коли разом з ними їй випало піти в небуття (це іноді трапляється й з композиторським спадком), то відродити її пізніше неможливо в жодний спосіб – дати нове життя співам легендарного Бояна, подібно як свого часу сталося, приміром, з забутими творіннями Й.С. Баха чи Ч. Айвза, либонь не вдасться ніколи й нікому (звісно, якщо машина часу так і зостанеться нездійсненою мрією). Так же само було з виконавством у писемній культурі аж до винайдення звукозапису 21 листопада 1877 року американським вченим Т.А. Едісоном (Thomas Alva Edison, 1847–1931)¹, тож якими блискучими піаністами були В.А. Моцарт, Л. Бетовен, Ф. Ліст і скрипалями Н. Паганіні чи К. Ліпінські (до речі, його менш щасливий суперник зі Львова), достоту знати нам, на жаль, не дано.

Звичайно, виконання в обох культурах є варіабельним, тобто щоразу реалізується по-різному та залежить від *індивідуальної* інтерпретації вироблених традицій, що навіть у писемній музиці здатна відбігати деякою мірою від композиторського тексту (правда, по можливості непомітно для обізнаного слухача)², та далеко не настільки,

¹ Цей винахід мав епохальне значення для становлення музичної фольклористики (етномузикознавства) як окремої наукової дисципліни (Довгалюк Ірина. Фонографування народної музики в Україні. Історія, методологія, тенденції: Монографія. Львів 2016). Дехто навіть вважає, що саме застосування фонографу зробило дослідження народної музики правдивою наукою, датуючи факт її народження днем першого звукозапису співів американських індіанців, здійсненого етнологом Д.У. Фюксом (J.W. Fewkes) у березні 1890 року. В Україні ж піонером фонографування народної музики виступив визначний вітчизняний громадсько-культурний і політичний діяч, меценат барон Федір Штейнгель (Teodor Steinheil, 1870–1946), який у липні 1898 року записав на восковому валику обжинкову пісню, заспівану жіночим гуртом у с. Городок біля м. Рівне (докладніше див.: Луканюк Богдан. Найперші фонографічні записи в Україні: Городоцький музей. < Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся, вип. IV. Рівне 2003, с. 19-45; Довгалюк І. Ibid., с. 160-164, 173-175, 180-191).

² Сахалтуева Ольга. Интонационный анализ исполнения первой части концерта для скрипки с оркестром Мендельсона. < Применение акустических методов исследования в музыковедении. Москва 1964, с. 61-78.

як в усній, де відсутній вихідний і контрольний авторський проект, а твір як такий існує виключно в нескінченній безлічі своїх конкретних виконавських утілень, *цілком рівноцінних* за своїм значенням. При тому не раз буває важко провести чітку межу між виконавськими відміннями згодом одного й того ж твору та властиво вже двома ймовірно абсолютно різними, але в дечому подібними творами. Тут виконання здійснюється не спираючись на наявний нотозапис, а навпаки – на підставі виконання робиться його *транскрипція*, що представляє певний твір на письмі. Оскільки таких виконань і їхніх транскрипцій може бути безліч і більш-менш різнитися вони здатні нескінченно, зокрема й у зв'язку з додатковими відмінностями індивідуальних транскрипторських стилів¹, дослідницька ситуація фольклориста щоразу виглядає незрівнянно складнішою, аніж музикознавця-текстолога, який від сили може мати справу з кількома композиторськими варіантами, версіями чи редакціями твору та повинен вибрати для нього т. зв. *канонічний текст*².

Фольклористові постійно доводиться мати діло з перманентною неозначеністю, тож будь-які його дослідницькі висновки ніяк не можуть бути достатньо категоричними, а тільки релятивними, імовірними, гіпотетичними, адже ніколи немає впевненості, що черговий виконавський акт не заперечить або хоча б не заставить скорегувати зроблені логічні підсумки попередніх спостережень. Як повчав В. Гошовський, можна сміливо шукати й описувати закономірності, властиві 32 фортепіанним сонатам Л. Бетовена, бо тридцять третьої, здатної повністю перекреслити здобуті результати, вже ніхто точно не достарчить; у фольклорі ж проаналізовані 32 твори або їхні відмінни не гарантують абсолютно нічого, позаяк завжди можуть знайтися наступні 33, 34, 35 і т. д. записи, що ніяк не вкладаються в раніше викристалізовані, здавалося б, добре вивірені міркування.

Більше того, наявність і відсутність уртексту обумовлює принципіві відмінності в методиках структурного аналізу творів. В умо-

¹ Див., наприклад, нотні записи, одночасно здійснені з однієї фонограми різними транскрипторами: Листопадов Александр. Собрание и запись народных песен (Из наблюдений фольклориста). < Советская музыка. 1950 № 11, с. 49. Див. також: Земцовский Изалий. Апология текста. < Музыкальная академия. 2002 № 4, с. 100-110).

² Докладніше про це див.: Рейсер Соломон. Основы текстологии, изд. 2. Ленинград 1978, с. 13-72.

вах писемності він зазвичай здійснюється не слуханням реального звучання, а розглядом авторських нотних записів у повному абстрагуванні від конкретних або ймовірних їхніх виконавських інтерпретацій. Воно, зрештою, зрозуміло: вухом значно складніше уловлювати відмітні особливості музики, ніж оком, і її звучання не може надто відбігати від нотного запису (якщо це не вільне рубато, скажімо, Ф. Шопена)¹. У фольклористиці також віддається перевага аналізові транскрипцій і з тих же причин, але не враховувати при цьому їхнє реальне звучання – дуже велика помилка. Фольклористичний запис – не авторське першоджерело, він не тільки несе на собі печать транскрипторського суб'єктивізму², фактор якого потрібно враховувати постійно³, а й відбиває різні випадковості виконання включно з більшими або меншими невимушеними похибками, органічними при миттєвому видобуванні з пам'яті звукового образу, часом не зовсім добре засвоєного чи збереженого, а чи давно не відтворюваного тощо. Всі такі вади потрібно вміти виявити задалегідь, керуючись знаннями природи фольклорного виконавства, і винести за дужки дослідження. Інакше, беручи випадкове та помилкове за поправне, можна обернути весь захід нанівець.

Наочним прикладом тому може служити запис „без сумніву, архаїчної веснянки” [Квітка К. 1926б, с. 69], зроблений М. Гайдаєм 1924 року від вісімдесятилітньої жінки на Середньому Поліссі (с. Липники, нині Лугинського району Житомирської області):

¹ До речі, рубатну манеру Ф. Шопен напевно перейняв від польських скрипалів, які надзвичайно вільно трактують ритміку виконуваних танців під неодмінно рівний (*giusto*’вий) акомпанемент супровідних інструментів.

² Існує міф, начебто якнай докладніше деталізована транскрипція дозволяє точно відтворити звучання фольклорного твору, однак це практично неможливо, бо вона не в стані буквально замінити його так же само, як жодна найгрунтовніша географічна мапа не здатна відтворити повною мірою реальну місцевість. І транскрипція, і мапа, виконуючи поставлені завдання, годні представити лише певний *предмет* свого *об'єкту*, але не замінити його загалом, а значить, не можуть послужити підставою для його відновлення в цілому, в усій можливій повноті.

³ Одним з численних прикладів музично-етнографічної недостовірності записів народних пісень через непрофесіоналізм транскриптора може служити збірник: Ой зацвіла черемшина: Народні пісні з голосу Ганни Ільницької. Київ 1981 (докладніше див.: Луканюк Богдан. Деякі підсумки та перспективи музично-етнографічного дослідження Бойківщини. < Бойки: Видання науково-культурологічного товариства „Бойківщина” в Дрогобичі. 1995 № 1-3, с. 49).

f = 92

1. Ой_ будь_ ве_ сна, будь_ кра_ сна!
2. Ви_ не_ сла, ви_ не_ сла

Ой_ що_ ти_ нам_ ви_ не_ сла?
Три_ ко_ ри_ сті

2. ра_ до_ сті.

1. Ой будь, весна, будь красна!
Ой що ти нам винесла?
2. Винесла, винесла!
Три користі радості.
3. Одна користь – оратнічок,
Друга користь – бортнічок.
4. Друга користь – бортнічок,
Трейтя користь – пастушок.
5. Оратнічок гукне в полі:
– Роді, Боже, житечко!
[На новеє л'єтечко!]²
6. Бортнічок стукне в борі:
– Сади, Боже, пчолочка
На новеє л'єтечко!
7. Пастушок гукне в л'єсі:
– Да пасі, Боже, стадочок,
На новеє л'єтечко.

Тут віршові строфи³, в котрих міняється кількість як складів у віршових рядках (від 6 до 9), так і самих рядків (спочатку два, по-

¹ Тут співачка хіба збентежилася через те, що або просто призабула подальший текст, або не захотіла його продовжувати, застидавшись, позаяк там дали мала би йти дошкульна для неї молодіжна дражнилка (весна принесла „Старим дідам по горбочку, Старим бабам по кійочку”), і раптово перейшла на інший сюжет, тож слова даного псевдоверса, мабуть, треба читати так як викладено (з трикрапками).

² Цей верс явно помилково пропущений з огляду на його наявність у наступних строфах..

³ М. Гайдай (або К. Квітка, цитуючи його транскрипцію), мабуть, задля економії місця виклав кожна з строф в один рядок, що дає дещо хибні уявлення про структуру даного поетичного тексту.

тім три), то дводільних (V43 ~ V33 ~ V44 ~ V53 ~ V54), то цільних (V7), у жодний спосіб не дасться поєднати з поданим ритмічним малюнком $\bullet V43_2/R^4 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |}$. Згідно з поясненнями К. Квітки, „старенька не могла повторити пісню, щоб записати її докладніше” [Квітка К. 1926б, с. 69]. Шкода, бо цей твір не тільки інтересний за своїм змістом і ймовірним мелотипом, але й абсолютно унікальний – принаймні в існуючій фольклористичній літературі не вдалося віднайти аналогічний сюжет і бодай трохи типологічно схожий наспів¹.

§ 6 Фольклорні виконавці.

Переважно виконавців поділяють на категорії за *засобами* і *способами*, якими вони послуговуються для озвучення твору:



Рис. 6.

Та їх варто розрізнати ще й за їхнім *суспільним положенням* та *ставленням до свого заняття*. Відповідно до цього останнього як у писемній культурі, так і в усній годиться виокремити декілька відмінних (суб)культур – передовсім *професійну (фахову)* й *аматорську (самодіяльну)*, а також посередню між ними *напівпрофесійну*:



Рис. 7.

¹ Текстологічний аналіз цього запису див. [Луканюк Б. 1980, с. 96-98]. Нещодавня публікація повторно задокументованої даної веснянки (Ковальчук Віктор. Народна музика Рівненського Полісся: Обрядові пісні. Рівне 2008, № 24б) підтверджує реальність її існування, однак також не виявляє притаманну їй мелотипологічну структуру.

Професіонали в усній культурі покликані обслуговувати своє середовище, надаючи йому *платні* музичні послуги за виконання *спеціального* репертуару. В українському фольклорі до таких належать *кобзарі* та *лірники, музики* (інструменталісти-капелісти), значно рідше – чисті *вокалісти*, які головним чином імпровізують довгі співи „для слухання” (як наприклад, під час весільного застілля). Тут музикування в переважній більшості випадків передбачає своєрідну „концертність” (опозицію „виконавець – слухач”)¹, як і в писемній культурі, тільки з тією різницею, що музикант знаходиться не окремо на сцені та навпроти аудиторії в залі, а безпосередньо серед людей будь-де – в приміщенні, на дворі чи вулиці.

До *напівпрофесіоналів* слід віднести виконавців, які також володіють спеціальним репертуаром, музикують деколи за невеличку плату, що зазвичай становить побічний, випадковий заробіток, а не служить основним засобом існування. Такими є досвідчені *весільні свахи*, спеціально запрошені правувати обрядовим гуртом, або похоронні *голосільниці* (*плакальниці, плачки, жалібниці*) й *інструменталісти-солісти*, переважно *духовики*, подекуди разово наймані „тужити” за покійником або пригравати до інших традиційних заходів, де не конче потрібний професіоналіст.

Найбільшу групу виконавців чи не в кожному фольклорному середовищі, а місцями і єдину, складають *аматори*, які музикують (співають чи грають на інструментах) лише *при нагоді*, наприклад, беруть участь в календарних обрядах, при роботі, на дозвіллі, за родинним столом, на сходинах, для себе тощо. Видатніші з них користуються помітною повагою власного оточення, саме вони бувають чи не найліпшими знавцями традиції, часто виступають *солістами* у гуртових співах, беручи на себе роль лідера в колективі (однак лідер – не професіонал і навіть не напівпрофесіонал, за свою громадську службу він не отримує жодної плати, присвячуючись їй цілковито охотно, як то кажуть, „для душі” чи заради престижу).

По суті незалежно від суспільного положення виконавців за *рівнем майстерності й освоєння традиції* умовно можна поділити на *визначних, умілих* (надзвичайних, дуже добрих), *пересічних* (звичайних, рядових) і *кепських* (за висловом І. Франка, „партачів” [Людкевич С. 1999, с. 272]). Поділ цей – якісний і значною мірою суб’єк-

¹ Докладніше див. Лекції 13-14.

тивний, тому в оцінках різних осіб – не тільки представників певного фольклорного середовища, але й серед фольклористів – він не раз може бути розбіжним і то чимало. Так, С. Людкевич, записуючи рідкісну програмну тричастинну п'єсу про змагання пастухів з хижакком хіба приймав свого інформанта за сопілкаря, гідного довіри, та гра його, як показав розбір¹, виявилася нижче середньої і весь пожиток від неї звівся до сьак-так продемонстрованого „втілення справжньої проблеми боротьби”, *образно*, а навіть *формально* спорідненого „в загальних рисах з піфійським номом” [Людкевич С. 1999, с. 141-142].

Визначні виконавці – це загальноновизнані „ходячі енциклопедії” своєї традиції. Вони здатні швидко засвоїти (практично з одного разу) і тривалий час утримувати в пам'яті значне число творів. Так, геніальна Євдокія Сивак („Явдоха Зуїха”) з Вінниччини знала понад півтисячі мелодій, безмалъ півтори тисячі поетичних текстів², багато словесного фольклору (біля півтори сотні казок і переказів, чотириста приказок, півсотні загадок) та етнографічних даних. Від лемківської співачки Анни Драган етномузикознавець Я. Бодак записав близько сімсот творів та чимало супровідних відомостей³. Весільні свашки могли тримати в голові до двох тисяч віршів (для порівняння: Леся Українка цілеспрямовано засвоїла 240 народних пісень, а весь фольклорний репертуар І. Франка включав біля п'ятдесяти наспівів). Такий славний скрипаль і мультиінструменталіст, як Василь Грималюк („Могур”), відав про народну музику рідної Гуцульщини геть усе, а навіть зумів у дев'яностих роках минулого століття задемонструвати на моє прохання „Гуцулку” з платівки, рекордованої у міжвоєнні часи його вчителем Іваном Курилюком („Гавицем”, „Гавицюком”) у Варшаві...⁴. На визнання кращого з кращих потрібно було заслужити у рідному фольклорному середовищі: майже столітня жінка, згадуючи своє весілля в двадцятих роках минулого століття, наголошувала, що „в той чьес вел'икий гонір був тим газдам, котрі могли найми-

¹ Зразок 53 та Коментар до нього (Прилоги, с. 503-512).

² Частина з них опублікована в збірці [Танцюра Г. 1965].

³ З них 660 увійшло до збірника [Бодак Я. 2011].

⁴ Ця унікальна платівка, наскільки відомо, не збереглася; на іншому її боці була записана правдоподібно пісня про Довбуша. Гру капели І. Курилюка „Гавиця” можна почути і побачити у фільмі „Гуцульщина”, відзнятому 1937 року польськими документалістами: <https://www.youtube.com/watch?v=eEOybKW2gS0> (17.03.2017).

ти на весіле музику ‘Гавиця’. Тоді у Жеб’ю¹ понад ‘Гавиця’ ніхто краще не йграв у скрипку”².

Чіпкою пам’яттю відзначаються не тільки визначні, а й переважно також *пересічні* виконавці, наприклад, лемки-переселенці, втративши свою карпатську батьківщину внаслідок горезвісної акції „Вісла” та будучи розсіяними порізно чи малими групами на значних територіях, мало користувалися своїм фольклорним репертуаром (якщо взагалі користувалися) протягом наступних п’ятдесяти літ, а проте зберегли його в пам’яті та багато чого змогли заспівати й заграти під час експедиції на Лемківщину Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка 1991 року. Загалом же пересічні виконавці гуртуються навколо місцевих лідерів, зазвичай найточніше відспівують або відіграють відомі їм твори, без значних відмін та найбільш традиційно, знають з *тридцять-сорок* типових мелодій, досить упевнено розбираються в етнографічних тонкощах своїх околиць і переважно виявляються найціннішими інформантами для дослідників. Такі носії культури усної традиції складають більшість практично в кожному фольклорному середовищі.

Невмілих виконавців, особливо без музичного слуху, не варто недооцінювати, бо вони часом дуже люблять музику, намагаються співати при нагоді разом з іншими і, незважаючи на недоладність їхніх старань, практично ніхто ніколи не проганяє їх з аматорського гурту. Тому не раз власне отакий „гудок” найкраще знає слова пісень, передовсім довгих, незле орієнтується в довколишньому музичному побуті та здатний бути вельми інформативним. З подібними інструменталістами справа значно гірша – їх ніколи ніхто не бере до капели, хоч як їм хотілося б того, і до публічного музикування допускає хіба найближча родина під час своїх святкових зібрань – і то без особливого ентузіазму. Єдина користь з таких музик – їхнє сяке-таке знання місцевого репертуару, виконуваного просто, „скелетно”, без мелізматичних обігравань, завдяки чому можна доволі об’єктивно відділяти ці прикраси від мелодичної основи у грі професіоналів.

І нарешті, за *особливостями подачі* музичного матеріалу фольклорних виконавців можна поділити ще на три основні групи:

¹ Від 1962 року – сщ Верховина Івано-Франківської області.

² <https://vasylko.wordpress.com/2016/02/11/ек-ми-колис-жили> (24.03.2017).

1) *репродуценти* („ходячі магнітофони”) міцно запам’ятовують фольклорні твори і завжди відтворюють їх практично без відмін, як наприклад, кобзар Г. Гончаренко, від якого протягом сльїдесяти років (1899–1908) записувалися думи і кожного разу їхні слова виявлялися майже однаковими¹; так же само І. Франко наспівував народнопісенні мелодії продовж чверть сторіччя з проміжками в кільканадцять літ різним музикантам-фольклористам (М. Лисенкові 1885 року, О. Нижанківському 1895 року, К. Квітці 1902 року, Ф. Колессі 1912 року), і результат був по суті ідентичним (якщо не враховувати відміни, обумовлені особливостями індивідуальних транскрипторських стилів)²;

2) *інтерпретатори* відзначаються схильністю видозмінювати мелодику твору як однотематичних частин або строф у ході його виконання (наприклад, міняється висота й довгості окремих звуків, мелізматика, число складів у віршових рядках і відповідно мелоритмічний малюнок, морфологія та синтаксис деяких музичних побудов та ін., що зчаста вимагає наскрізної транскрипції від початку до кінця або хоча б з зазначенням відмін)³, так і при різночасових виконаннях⁴, – такі виконавці особливо цінні тим, що виявляють допустимі межі варіабельних відхилень у своїй традиції;

3) *імпровізатори*, маючи неабиякі природні творчі здібності та вільно володіючи засобами місцевої фольклорної традиції, здатні складати чи переробляти твір буквально „на ходу”, зчаста саме вони виявляються „народними композиторами” новотворів⁵; але з ними нелегко співати чи грати в ансамблі, бо треба стало підлаштовуватися під них, а пересічним виконавцям це не завжди до снаги (часом

¹ Зразок 49аβ, с. 279-285; Прилоги, с. 459-460.

² [Квітка К. 1956, с. 160-193]; Квітка Климент. Коментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году: [Предисловие. Западно-украинские записи]. < Етномузика, число 1. Львів 2006, с. 100-116; Колесса Філарет. Улюблені українські народні пісні Івана Франка. Львів 1946; [Луканюк Б. 2007а].

³ Зразки 5а, 6а, 7, 8б, 9б, 10а₂, 13, 15-16, 19а, 21а, 22ав, 23а, 28а, 29а, 32ав₁, 35а, 36, 37-38, 39абв, 40аб, 41аб, 43, 46а, 48авг, 49, 50аб₁, 51аб, 52аб, 53-54, 56, 58а.

⁴ Зразки 2а_{1,2}, 9б_{1,2}.

⁵ Колесса Філарет. Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку. < Ювілейний збірник на пошану академіка Михайла Сергійовича Грушевського з нагоди шістдесятої річниці життя та сорокових роковин наукової діяльності. Київ 1928, с. 72-98; [Гошовський В. 1968, с. 53-60].

можна спостерігати, як сопілкар і цимбаліст вступають на кілька звуків пізніше, ніж скрипаль, вгадуючи, яку з мелодій танцювальної сюїти той почне грати, оскільки усталеної їх послідовності немає і вони підбираються ним залежно від власних намірів чи обставин – добрий музикант повинен відчувати нюанси супроводжуваного співу, температуру танцю та миттєво реагувати на повсталі зміни, йти за ними; інколи виводчик у багатоголосі дозволяє собі надто вже віддалятися від основного наспіву в нижній партії гурту, вносячи небажані стилістичні дисонанси в загальне звучання та наражаючись на догану¹.

У зв'язку з подібною неоднорідністю фольклорного виконавства не можна брати на віру кожне почуте чи записане творіння або етнографічне повідомлення як цілковито достовірне²: його може хибно


¹ Окремо треба згадати про ненародних (вторинних) виконавців з числа інтелігенції, які освоїли певний фольклорний репертуар і в далекому минулому були головними поставщиками музично-етнографічних відомостей. Попри переважний нахил до манірності та концертних звичок послугами таких виконавців не нехтували навіть збирачі на міру М. Лисенка, Ф. Колесси і К. Квітки, добуваючи не раз виняткові речі (Квітка К. 1923б; Квітка К. 1930; Квітка К. 1956); Колесса Філарет. К. Квітка, М. Лисенко як збирач народних пісень. < Літературно-науковий вісник. 1924 № 1, с. 89-94). Свого часу це заміняло правдиву експедиційно-польову роботу, переводячи її фактично в кабінетну, з двадцятих років минулого століття таке перестали вже практикувати повсюдно як позбавлене вірогідності та науковості. Сьогодні подібним сумнівним матеріалом вважається отриманий від активних учасників художньої, клубної самодіяльності, церковних хорів тощо (див., наприклад, пісенник: Пісні з Львівщини. Упорядник Ю. Корчинський. Київ 1968).

² Композитор Р. Сімович якимось оповідав, як будучи в Карпатах, почув цікаву мелодію з уст лірника та вирішив використати її в своєму симфонічному творі, але згодом з'ясувалося, що вона вийшла з-під пера П. Чайковського, і все написане довелося переробляти наново. Музично-етнографічних недоладностей у композиторському фольклоризмі можна надібати чимало, значною мірою залежно від самої обізнаності мистця з народною творчістю, що не раз буває вельми поверховою, а то й узагалі ніякою. А втім для створення бажаного художнього ефекту це не може мати принципового значення: от колись К. Квітка вирушив спеціальну експедицію, щоби віднайти фольклорні аналоги хору поселян з опери „Князь Ігор” А. Бородіна, та й мусив глибоко розчаруватися, не знайшовши нічого навіть близько схожого, але ж від того ця й аналогічні їй музичні містифікації (подібно як і вся ота „половеччина”, яку композитор ніде не міг чути в натурі) не перестають вражати своєю екзотичністю. Те саме можна сказати і про увесь т. зв. „російський схід”, що тільки вироювався в уяві його творців, не маючи жодного стосунку до існуючих реалій. Також основну

подати посередність, не зовсім точно викласти спец або й нафантазувати унікальну, не позбавлений імпровізаторських здібностей. Через те будь-яка інформація, а особливо та, що циркулює усно, повинна провірятися та перепроверитися старанно неодноразовим перепитуванням у різних місцях, порівнянням з уже наявними даними та висвітленням причин можливих розбіжностей. Науці потрібні точно вивірені факти, без яких вона не в стані вирішувати покладені на неї завдання, функціонувати як така взагалі.

§ 7. Засоби виконання.

Музичний фольклор може існувати як сам по собі, так і в поєднанні з немусичними компонентами – словом (тексти вокальних творів, супровідні репліки, пояснення тощо), хореографією (танці, танки-хороводи), обрядодією (весілля, обходження дворів і т. п.) і театром („Вертеп”, „Коза”, „Маланка”), причому в таких синтетичних видах¹

тому першої частини „Гуцульського триптиху” (створеного на підставі музики до фільму „Тіні забутих предків”) М. Скорик нібито виявив на Гуцульщині, насправді це румунська пісня (з синкопованим трискладовим рефреном „Йоане” у кінці кожного верса: V433₄/R₃ ) такого мелотипу немає в корінній гуцульській музиці, та пересічному слухачеві це либонь байдуже. Інша річ, коли в судженнях такого роду помиляється етномузикознавець, ризикуючи посіяти в суспільстві хибні знання, як то притрапилося А. Фінагіну (а за ним і Н. Рімському-Корсакову) віднести суто слов'янську пісню до „залишків татарщини на Русі” [Квітка К. 1924], або й В. Гошовському, котрий перетекстований шлягер молдовського ансамблю „Жок”, надзвичайно популярний у п'ятдесятих роках ХХ століття, прийняв за наспів дівочої лірично-жартівливої пісні, нібито характерний для закарпатського діалекту ужансько-тур'янської долини [Гошовський В. 1968, № 163]. Та відомо, непогіршений лише той, хто не береться і за холодну воду, тож після корекції подібних промахів не тільки можна, але й dokonce треба вибачити їхнім мимовільним призвідцям.

¹ Поняття художньої синтетичності не потрібно ототожнювати або змішувати з надуманим терміном „синкретизм” [Східнослов'янський фольклор 1993, с. 307-308], під яким розуміється первісна нерозчленованість, повна злитість ранніх форм свідомості й пізніших видів мистецтва (музичного, словесного, танцювального, сценічного), що нібито колись не могли існувати осібно, кожен зокрема. Таке бачити на власні очі нікому не доводилося, це буйні фантазії деяких кабінетних істориків, реконструктивним вигадкам яких бракує системного охоплення всіх без винятків імовірних фактів. Адже та первісна людина, котра гіпотетично мала би видути найперші звуки з випорожненої кістки щойно спожитої тварини, сотворила музичний артефакт поза всяким синкретизмом та й перво-

музиці відводиться хоч і невідмінна, не раз надзвичайно важлива, все ж супутня роль – головне в них є саме те, що їй потрібно супроводжувати, спрямовувати, виражати. Безперечно, вона цілком здатна обходитися без своїх партнерів, але виконувану у відриві від них її не можна вважати цілком повноцінною. Наприклад, гаївки, співані поза танком, часто мають недоладні темпи, динаміку, способи виконання й т. ін. Так же само й народна вистава на кшталт „Кози”²¹ цілком дається відчитати про себе за робочим столом чи у домашньому халаті, сидячи під лампою на фотелі, але ж куди органічніше й, основне, змістовніше вона сприйматиметься в антуражі новорічних святків й обов’язково при зацікавлених глядачах, тобто саме як живе многогранне синтетичне видовище. Те ж можна сказати і про весільну ладканку (як і про оперну арію), яку має право заспівати кожен будь-де, проте набагато краще, коли це належно зроблять свашки у належному місці традиційного обряду (а оперний співак на відповідно декорованій сцені театру).

Засоби власне фольклорного музикування, аналогічно як в академічній творчості, діляться на дві основні галузі й одну проміжну – *вокальну й інструментальну*, а також *вокально-інструментальну*, тобто²:

бутній театр, обряд, хоровод й т. ін. аж ніяк не могли виникнути отак відразу, на голому місці, а тільки мусили в той чи інший спосіб звести до купи вже існуючі види художнього висловлення – так, зокрема, поставали всі традиційні фольклорні театри, починаючи від грецького й індійського, що ставали вершинами розвитку традиційного етнопрофесіонального мистецтва. На цьому наголошував К. Квітка в коротенькій замітці „Про синкретизм” („О синкретизме”), яка лишилася в рукописі, не ставши набутком етнографічної та фольклористичної наук, що все ще перебувають в полоні свого логічно неспроможного концепту.

¹ Зразок 32.

² Типологічні класифікації виконавців та засобів виконання здійснюються за різними ознаками поділу та по суті є рівнозначними, тому родо-видові співвідношення між ними можуть встановлюватися тільки *штучно* в двоякий спосіб: або за вихідні умовно приймаються виконавці, а далі кожен з них поділяється за стосованими засобами виконання, і тоді серед професіоналів, аматорів та напівпрофесіоналів по черзі виокремлюються вокалісти, інструменталісти та вокалісти-інструменталісти (тобто розряди, вказані в рис. 7, щоразу сортуються як у рис. 8), або, навпаки, за основу умовно беруться засоби виконання (рис. 8) і в їхніх рамках розмежовуються ті ж три типи виконавців (рис. 7). Обидва класифікаційні підходи мають право на існування, хоча специфікованішим, а значить, продуктивнішим видається перший з них, який певною мірою визначає логіку темплану даного курсу лекцій.



Рис. 8.

Всі вони однаково важливі й інтересні для науки, та найоб'ємістшою з них є вокальна музика, оскільки голосом, цим природнім інструментом, даним від Бога, володіє так чи сяк практично кожен. Давніше фольклористи мало не виключно займалися та й либонь досі переважно займаються саме нею, спеціалісти ж від фольклорної інструментальної музики та народних інструментів з'явилися порівняно недавно – в кінці XIX століття, та їм вдалося швидко сформувати окрему, нині вельми розвинуту наукову дисципліну – *етноорганологію*¹, що вже заслужено тішиться чималими світовими здобутками.

Голос фольклорного співака є результатом взаємодіяння двох основних факторів – природних здібностей і наслідування своїх старших і кращих колег. Так підтримується традиція звуковидобування, свій *звукоідеал*, який зчаста відрізняється від естетичних смаків академічної музики. Зразковий виконавець з погляду фольклорного середовища повинен володіти „*добрим голосом*”, достатнього діапазону та значної сили, що реально залежить від віку та фізичного стану. Своє значення має жанр і місце виконання: одна річ – інтимний спів *для себе*, при колісці, легкій роботі, інша – поміркований, досить насичений у хатньому приміщенні, на весіллі, при застіллі, а ще інша – максимально гучний на вулиці, пасовиську, в полі, горах, при колядуванні під вікном, під час танцю, часто з гострими вигуками „гей” тощо². *Ре-*

¹ Мациевский Игорь. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки. < Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч., ч. 1. Москва 1987, с. 6-38; Мациевский Игорь. Народная инструментальная музыка как феномен культуры: Монография. Алматы 2007; Хай Михайло. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція), вид. 2. Київ, Дрогобич 2011.

² *Динаміку*, на жаль, майже не прийнято зазначати в музично-етнографічних транскрипціях, як колись і *темп* (мабуть, тому що ніхто ніколи не вимагає вказувати одне й інше в диктантах на уроках сольфеджіо, а транскрибування фольк-

гістр переважно усереднюють: як зауважив ще С. Людкевич, узагалі жінки стараються співати нижче, а чоловіки, навпаки, вище [Роздольський Й. 1906, с. IX]. За словами К. Квітки, в с. Колодяжне (нині Ковельського району Волинської області) місцеві люди – як дорослі, так і діти – „намагалися співати якомога грубшими голосами” [Квітка К. 1917, с. 38]. Однак поставлене вже на початку ХХ століття завдання „дослідити голосовий реєстр нашого народу” [Роздольський Й. 1906, с. IX] залишається не розв’язаним дотепер, хоча для цього матеріалів з точним зазначенням абсолютної висоти звуків твору, в якій він виконувався, вже накопичено хіба предостатньо¹.

Для України найтиповішим є глибокий грудний *тембр*. „Білим” звуком у народі практично ніхто не співає, це – така собі вокальна шароварщина, видумана керівниками псевдонародних хорів для екзотичної відмінності від академічного звуковидобування. Захоплення можуть викликати зовсім зіндивідуалізовані тембри (як у Н. Матвієнко), фольклорне ж середовище зазвичай осуджує подібні відступи від загальноприйнятого звукоідеалу. А втім народні співаки не цураються таких цілком особливих тембрових технік співу, як:

- *гнусавий* – через ніс (як правило, характерний чоловікам, коли бракує сили голосу, а потрібно виділитися з гурту солістові, наприклад, під час колядування, або лірникові пересилити звук супровідного інструменту);

- *фістульний* або *фальцетний* – тонким голосом у реєстрі, вищому за звичайний з використанням головного резонатора (володі-

лорних творів – це нібито той же диктант), тож записане нотами в такому разі виявляється неможливим відтворити з належною адекватністю (знову ж такі подібно бароковим творам І. С. Баха, Г.Ф. Генделя й ін.). На брак темпу страждають нотні записи не тільки переважно дилетантів, а й, на жаль, фахових збирачів фольклору (Зразки 1в, 3б, 4а, 6в, 15, 17в, 22б, 27б₂, 28б, 36г, 39в, 40а, 41аб, 46ав₁, 50бв, 57а₁), щоправда, інколи через простий недогляд (Зразок 35б).

¹ Початковим кроком у бажаному напрямі могли б стати *показчики* реальних *амбітусів* співаних творів у наукових виданнях, де всюди вказується дійсна висота звучання. Таку спробу зроблено в Електронній таблиці даних (колонка АQ) на долученому CD до збірки [Цехмістрок Ю. 2006], але та спроба, на жаль, не була продовжена навіть у пізніше редагованих мною публікаціях [Мишанич М. 2017; Возняк О. 2015] (також певною мірою [Лукашенко Л. 2006]). Це прикре упущення обов’язково потрібно би надолужити нашим етномузикознавцям у якнайближчому майбутньому.

ють як чоловіки, так і жінки¹, подекуди традиційно застосовується в обрядовому співі, зокрема на Черкащині)²;

- *горловий* – роздвоєння голосу на нижнє бурдонне гудіння та верхнє оперування тонами натурального звукоряду (виводиться з шаманства, поширений у народів Сибіру, Монголії, Тибету, Середньої Азії, а також в ірландців та південноафриканців; кажуть, що зустрічається також у Карпатах)³;

- *вдихуваний* – втягуванням повітря через гортань і голосові зв'язки в легені, тобто навпаки, ніж при звичайному співі (в українській етномузичній культурі ця техніка не використовується, хіба що випадково на поодиноких звуках, коли забракне духу, при голосільних схлипуваннях тощо, зате вона широко застосовується деякими народами в горловому співі, а ще також окремими сучасними композиторами-авангардистами й естрадними виконавцями в стилі рок, метал тощо)⁴;

- *мовлений* – на межі співу та мови в доволі широкому спектрі від легко окрашеного мовленням вокалу (*recitando, parlando*) до напівговореного, де можна встановити лише приблизну музичну висоту звуків, і взагалі висотно невизначеної, тільки більш-менш ритмізованої декламації (криком або, навпаки, пошепки)⁵.

Усі ці особливі техніки не раз супроводжуються різного ступеню шумовими ефектами, спотвореннями, які доволі складно, а то й зовсім немислимо передати нотним письмом.

¹ В академічній музиці, може варто нагадати, фістулою співають лише чоловіки – принаймні так твердять авторитетні джерела.

² Зразок 14, а також інші подібні виконання: Ошуркевич Олексій, Мишанич Михайло. Народні співи Кирилівки та Моринців. Львів 2020, № 3, 6, 11-12, 19, 21 і т. д. і т. п.

³ Принаймні так стверджують етномузикознавці І. Мацієвський (Мацеевский) Ігорь. Органофонические экспедиции на Карпаты. < Актуальные проблемы современной фольклористики: Сборник статей и материалов. Ленинград 1980, с. 217), Л. Кушлик (Кушлык Любомир). Голосовое звукоизвлечение инструментального типа в украинской народной традиции. < Вопросы инструментоведения: Статьи и материалы, вып. 5, ч. 2. Санкт-Петербург 2004, с. 224-225) і Я. Мироненко, яким доводилося чути такий спів у карпатців. Докладніше про нього див. зокрема: Кыргыз Зоя. Горловое пение как целостное явление традиционной музыкальной культуры тувинцев: Диссертация доктора искусствоведения. Новосибирск 2007.

⁴ Ці виконавці навіть вирізняють такий спів терміном „інгейл” (від англійського *inhale* – вдихати).

⁵ Лекції, приклади 1-8, 66, 71, 84; Зразки 3б₁, 13, 29а, 32ав₁, 39а, 41аб, 43, 48б.

Звісно, фольклорні голоси, подібно академічним, діляться ще за статево-віковими ознаками з властивими їм особливостями виконання, що так чи інакше позначаються на реальному звучанні творів. Через те надзвичайно важливо вказувати в транскрипції склад виконавців (за допомогою спеціальних символів)¹ та по змозі прокоментувати їхні прикметності. „Щоби уявити собі силу та тембр звучання, треба передовсім знати приблизну кількість тих, хто спільно виконує дану пісню, їх стать і вік”, – наставляв К. Квітка. Бо навіть „добрий звукозапис вимагає додаткового опису словами. Нотний запис народної пісні тим більше відповідає призначенню, чим більше він допомагає читачеві уявити собі, як саме пісня звучала в побуті. Те, що необхідне для наближення до цієї мети, але не може бути відображене знаками нотного письма, повинно бути доповнене описом” [Квітка К. 1971, с. 105]. Спроби таких описів сам К. Квітка зробив у статті про польський фольклор в Україні² й окремо в заувагах до своєї третьої збірки [Квітка К. 2005], та, мабуть, неперевершені дотепер взірці коментованих транскрипцій належать швейцарському етномузикологові З. Естрайхеру (1917–1993)³. До того варто додати, що аби достеменно уявляти собі звучання музично-етнографічного нотного запису, треба мати хоча б якийсь попередній досвід сприйняття живого виконавства в правдивих фольклорних умовах, до чого міг би апелювати внутрішній слух.

Інший засіб фольклорного виконавства – *музичний інструмент*, що, як уже вище мовилося, є об’єктом вивчення окремої наукової дисципліни – *інструментознавства* чи *органології*, яка досліджує його будову (конструкцію), технологію виготовлення, акустичні властивості, техніку звуковидобування та гри й особливості побутування (соціального, демографічного та географічного). Крім того, він, як виковний релікт, виступає предметом *археології*, даючи єдині дато-

¹ Зразки: Спеціальні знаки фольклористичної транскрипції, с. 11-24; [Чекановска А. 1983, с. 60-76].

² Зразок 16.

³ Estreicher Zygmunt. Le rythme des peuples Bororo. Liège 1964; Estreicher Zygmunt. Une technique de transcription de la musique exotique (Experiences pratiques). Neuchâtel 1957 (Rapport des bibliothèques et musées de la ville Neuchâtel); а також [Чекановска А. 1983, с. 67-69]; Алексеев Эдуард. Нотная запись народной музыки: Теория и практика. Москва 1990, с. 121 № 28, с. 139 № 61.

вані відомості про первісну музичну культуру загалом та дійсний рівень її розвитку в ту чи іншу епоху¹.

Що потрібно вважати музичним інструментом – питання, яке все ще залишається дискусійним. Загалом існує два підходи до його визначення: для *мистецтвознавчого* чи *академічного музикознавчого* – це спеціальні знаряддя, спроможні видобувати особливі *музичні* звуки, а для *функціонального* чи *етномузикознавчого* такими є практично будь-які матеріальні предмети, що використовуються в побутовому музикуванні (включно з долонями, ложками, стільцем, гребінцем, листком з дерева, дном оберненого відра, кришкою від каструлі, косою з цвяхом, пилою з смичком, батогом та ін.). Між цими обома підходами властиво немає жодної суперечності, просто в одному разі поняття трактується в *вузькому* музикознавчому розумінні, в другому ж – у *широкому* музично-етнографічному, що включає в собі вузьке.

Кожне значне етнокультурне середовище (континентальне, національне, діалектне) має свій власний набір музичних інструментів (європейські → українські → гуцульські тощо)². Їхня *класифікація* зазвичай здійснюється за двома основними параметрами³ – *джерелом звуку* та *способом його видобування*. За першим вони діляться на *ідіофони* (самозвучні), *мембранофони* (перетинкові, що потребують натягнення), *хордофони* (струнні) й *аерофони* (духові), за другим же – на *смичкові*, *щипкові*, *мундштучні* (чи, інакше, *амбушурні*), *язичкові*, *свисткові* й *ударні*.

¹ Додатки, с. 459 № 19. Докладніше див.: Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка, ч. 1, с. 137-188.

² Наприклад: Kavuu Paul. Traditional musical instrumente of Kenya. Nairobi 1980; Субаналиев Сагыналы. Киргизские музыкальные инструменты. Фрунзе 1986; Chybiński Adolf. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu. Kraków 1924; Kopiczek Alojzy. Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego: Aerofony proste i ich repertuar. Bielsko-Biała 1984; Mačak Ivan. Zoznam slovenských ľudových hudobných nástrojov. Bratislava 1967; Хоткевич Гнат. Музичні інструменти українського народу. Харків 1930 (2002, 2013); Гуменюк Андрій. Українські народні музичні інструменти. Київ 1967; [Мацієвський І. 2012] і т. д., і т. п.

³ За найживанішою на сьогодні класифікацією музичних інструментів, розробленою Е.М. Горнбостелем і К. Заксом (Hornbostel Erich Moritz von, Sachs Curt. Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch. < Zeitschrift für Ethnologie, Band 46. 1914 № 4-5, s. 553-590).

До числа найуживаніших *українських* фольклорних інструментів можна зарахувати наступну двадцятку¹:

I. Самозвучні (ідіофони)

- (1) торохкавка, било, клепало (ручне, підвісне)
- (2) тріскачка, деркач (простий і подвійний)
- (3) дзвіночки (в тому числі й церковні дзвони)
- (4) варган, дрімба (висока, нормальна, низька, подвійна)

II. Перетинкові (мембранофони)

- (5) бубон з тарілкою
- (6) решето, решітка (тамборик)
- (7) бугай (бербениця)

III. Струнні (хордофони)

а) смичкові

- (8) скрипка
- (9) бас, басоля
- (10) ліра (колісна, клавішна)

б) щипкові

- (11) кобза-бандура

в) ударні

- (12) цимбали

IV. Духові (аерофони)

а) свисткові (народні флейти)

- (13) листок (з дерева)
- (14) сопілка проста, парна (подвійна)
- (15) свиріль (ребро, флейта Пана)
- (16) зозулька (окарина) мала, велика
- (17) вабик, манок

б) амбушурні

- (18) трембіта, труба (дерев'яна, металева)
- (19) ріг (тваринний, скручений з кори дерева)

в) язичкові

- (20) дуда (коза)².

¹ Їхні схематичні зображення-рисунок й описи див. у Додатках, с. 444-459.

² Також калькованою з російської – волинка (на думку К. Квітки, цей інструмент прийшов у Росію з Волині й тому отримав таку назву).

Ці інструменти належать до традиційних, *старосвітських*, що увійшли в побут ще до початку фольклористичних спостережень (десь до середини XIX століття). Пізніше в капелах з'явилися аерофони типу *гармошки, баяна, акордеона*, а також *кларнет, труба, тромбон* (переважно під впливом самодіяльних духових оркестрів). Після шістдесятих років минулого століття в моду увійшли альтовий і теноровий *саксофони* (з тогочасної естрадної музики), а особливо найрізноманітніші *електричні й електронні* інструменти. В останні роки освоюються засоби *комп'ютерної* техніки, зате майже цілком вийшли з ужитку цимбали, сопілка, скрипка...

Найпоширеніше *вокально-інструментальне* виконавство – спів з акомпанементом (капели, бандури, ліри, гармошки, скрипки, сопілки)¹ або й сольна інструментальна гра, супроводжувана *голосовим гудінням* (бурдоном) здебільшого на *основному тоні ладу* [Гарасимчук В. 1938, № 129, 131, 133; Мерчинські С. 1965, № 14, 18-19, 21, 24, 27-30, 41, 48, 74, 112, 116, 127, 141, 151; Мацієвський І. 2012, № 43, 47], значно рідше із змінюваною висотою, зокрема невизначеною [Хай М. 2011, № 13], або й з власною мелодичною партією [Кондрацкі М. 1935, с. 197-198; Мацієвський І. 2012, № 73], при тому гудіти могли не тільки духовики, а й деколи також скрипалі². До цієї ж категорії виконавства потрібно віднести *чергування* співу та гри (сольне виконання приспівкової строфи з наступною пригравкою капели, що вельми поширене в поляків, але практично не зустрічається в українців).

§ 8. *Способи і форми виконавства.*

Як уже мовилося, сам виклад фольклорного твору здебільшого не має постійного вираження, він може досить вільно мінятися залежно від наявної кількості виконавців, їхніх умінь та узвичаєнь, конкретних обставин музикування³. Під час організованого збирацького сеансу, коли виходить працювати лишень з одним інформантом, всі твори зводяться до одноголосого представлення самих мелодій,

¹ Лекції, приклад 53; Зразки 8а_б, 9б_{1,2}, 49, 50а_б, 51а_{1б}.

² Зокрема, так грав, за споминами мого батька, мій дід Антон – скрипаль-аматор, який навчився того замолоду в рідному покутському с. Матіївці на Коломийщині.

³ Це дещо нагадує неусталеність виконавських складів за часів західноєвропейського середньовіччя та почасти й бароко.

фактично лише *тематичних* матеріалів, хоча за інших умов вони можуть бути аранжованими інакше¹, проте щоразу ті твори з погляду їхніх носіїв вважатимуться поправними, природними, повноцінними. Все ж варто приглянутися до існуючих способів та форм фольклорного виконавства, аби збагнути бодай у загальних рисах його невеликі виразові потенції, тим більше, що деякі з властивих йому виявів винятково виступають більш-менш сталими, незмінними.

За *складом* виконавців фольклорне музикування ділиться на *одно-* (*сольне*), *кілька-* (гуртове, ансамблеве) та *багатоосібне* (хорове, оркестрове). Дві перші форми належать до традиційних, тоді як остання почала з'являтися порівняно недавно головним чином під впливом клубної самодіяльності та її участі в різних фестивалях, оглядах тощо, де вимагалася передовсім костюмована масовість; з іншого ж боку, перетворення капели в оркестр зростом числа виконавців за рахунок прилучення до звичайної тріоїстої музики суто академічних інструментів (здебільшого в руках учителів районних музичних шкіл) додавало неабиякої ваги „банді”, а замовникам – гонору, тож вони з огляду на це ладні були потрусити гаман (за елементарним принципом „більше шуму – більше грошей”). До такого сумнівного удосконалення свого часу приклав руку навіть славний „Могур”, коли працював художнім керівником Верховинського районного Будинку культури.

В музичному фольклорі є вокальні й інструментальні твори, призначені виключно для *сольного* звучання. Переважно вони або адресуються слухацькій аудиторії, або ж виконуються „для себе”, задля власної розваги, і здебільшого відзначаються певною мірою *колоратурності* – вільноагогічним ритмом і мережаною прикрасами мелікою з значними розспівами окремих складів або й голосних, наслідком чого наспів значно відходить від слів². Колись подібне *сольне* виконавство культивувалося повсюдно та дуже високо цінувалося в фольклорному середовищі, але десь з середини XIX століття воно пішло на спад і врешті вивелося майже цілковито. Очевидно, саме

¹ Лекції, приклади 13а_б; Зразки 2б_{1,2}, 6б_{1,2}, 9а_б, 50б_{1,2}, 51а_{1,2}. Під час організованого збирацького сеансу „Могур” загрив мені свою „Гуцулку” *сольно*, потім її вдалося записати ансамблево за його участі, і хоча різниця між двома виконаннями була очевидно разючою, скрипаль визнав їх рівнозначно правильними.

² Зразки 5а, 9а_б, 13, 40а, 41, 43, 44, 49, 50а_б, 51.

таким співом вирізнялися виявлені М. Лисенком і К. Квіткою народні соловейки Меланія Загорська, Софія Москальська, Максим Микитенко [Квітка К. 1923в, с. 10-11; Квітка К. 1930, с. 18; Квітка К. 2005, с. 9-25, 35-101].

У *танцях*, навпаки, рідко коли хтось сам (сольно) гопкав під власне приспівування, виражаючи цим свою радість, частіше таке практикувалося під час обряду (наприклад, після колядування, при ритуалах замовляння)¹. Переважно ж за відповідних обставин у гулянні брали участь мало чи не всі присутні – старі, дорослі, молодь (а поміж ними вдавали з себе гуляк і діти).

Народні ансамблі бувають *однорідними* (кілька скрипок, трембіт, дрибл і т. п.) та *різномірними*. Найхарактерніший їхній вид – це „*троїста музика*”, названа так через наявність у ній трьох обов’язкових фактурних ліній – *верхньої мелодичної, середньої гармонічної та басово-ритмічної*, наприклад: скрипка – цимбали – бубон чи бас; дві скрипки – бубон чи бас; дві скрипки – цимбали – бубон чи бас. Партия скрипки може дублюватися сопілкою (кларнетом) або варіюватися другою скрипкою, але такий чи інший квартет, а навіть оркестр однаково залишається „троїстим”, бо тримається трьох основних партій².

Раніш траплялися й простіші ансамблі, звані „*двоїстою музикою*”, що творили дует сольного інструмента (скрипки, сопілки, дуди, гармонії) з малим бубном („решітко”) чи басом, рідше – просто двох скрипок або скрипки та цимбалів. Такі склади подекуди були нормальними аж до двадцятих років минулого століття (особливо на Поліссі), та пізніше стали швидко зникати повсюдно, замінювані на чисельніші та різномірніші формування. Як уже мовилося, в середині того ж століття в капелах з’явилися гармонії, трохи пізніше почали витворюватися і цілі „big-band’и” за участю труб, тромбонів та саксофонів, а навіть електроінструментів, акустичних і комп’ютерних сис-

¹ Зразок 32.

² Докладніше див.: Лекція 14, тема 18, § 53, с. 388-390, а також: Мацієвський Ігор. „Троїста музика” (до питання про традиційні інструментальні ансамблі). < Мацієвський Ігор. Ігри й співголосся. Контонації: Музикологічні розвідки. Тернопіль 2002, с. 95-111. = < Матеріали II Всеукраїнського науково-практичного семінару викладачів музичного фольклору. Київ 1993, с. 81-106. = < Володимир Гошовський і Закарпаття: Збірник статей і матеріалів, вип. 1. Ужгород 2017, с. 130-144.

тем. Зате у весільних музиках цілком позникали традиційні цимбали, сопілка та скрипка; правда, сьогодні їх всіляко намагаються повернути на обох схилах Карпат, на Прикарпатті та Закарпатті, де люди бо- дай середнього віку все ще хочуть „набутисі по-старовіцьки”.

Від складу виконавців лише почасти залежить *фактура* фольклорного твору: соло, звісно, в стані видати зазвичай *одноголосся*¹, яким, однак, часто послуговується і цілий гурт, коли співає чи грає мелодію в унісон або в октаву. Під питанням залишаються випадки постійних квінтових і навіть квартових паралелізмів, що народ загалом трактує їх як щось одне, як один голос: чи треба погодитися з таким народним сприйняттям, чи всупереч йому за академічною звичкою вважати подібні виклади нехай несправжнім, фальшивим, та все ж таки *багатоголоссям*? [Мишанич М. 2017, № 222].

По-справжньому перехідним до нього, безумовно, виступає *гетерофонія* кількох видів. З них найпростішим є переважаючий унісон з *епізодичними* відхиленнями від нього на секунду, терцію, кварту чи квінту². Також до гетерофонії належить *бурдон* – постійно чи перемінно витримуваний тон (педадь) в акомпанементі мелодії, вживаний головню в інструментальній (дримба, дуда, скрипка, зокрема в супроводі згадуваного вище горлового гудіння, або й другої скрипки)³ та вокально-інструментальній музиці (ліра)⁴.

На межі гетерофонії та власне вже поліфонії перебуває супровідне інструментальне *обігрування* вокальної партії, здебільшого імпровізоване, що віддалено нагадує техніку *орнаментальної димінуції*

¹ Винятково деякі професіональні вокалісти потраплять співати мелодію в супроводі власного бурдону, в інструменталістів це трапляється набагато частіше; також фіктивним („прихованим”) багатоголоссям не раз послуговуються скрипалі, послідовно зазначаючи другий супровідний голос не тільки подвійними нотами (найчастіше чіпаючи відкриту струну), але й беручи їх по черзі (як це широко практикувалося в бароковій музиці, як наприклад, у темі до-мінорної фуги Й.С. Баха, де перші три ноти *c-h-c* належать верхньому голосові, а наступні дві *g-as* – нижньому і т. д.). Див. Зразок 6в.

² Зразки 10а₁, 11б, 17б, 35аб, 34а, 37.

³ Зразки 6в, 28а, а також скрипкові дуети в основному з серединним бурдоном у партії супроводу, який, крім того, ще здебільшого „скелетує” октавою нижче головню мелодію першої скрипки або співу [Мерчиньскі С. 1965, № 49, 53, 56, 145].

⁴ Зразки 8б, 50а₁, 51а₁б.

(*figuratio*) в докласичній західноєвропейській музиці¹. При тому роль інструмента є виразно вторинною, підтримувальною, тематично залежною, все ж достатньо самостійною, оскільки таке обігрування не раз виявляється тотожним інструментальній версії вокального наспіву як окремого музичного твору². Так же само, хоча й цілком особні, але тематично не зовсім незалежні партії виступають у вельми популярному т. зв. *стрічковому потовщенні* – більш-менш постійному паралельному веденню голосів *терціями* (дуже рідко секстами) або й *тризвуками*, де основний голос завжди знаходиться *знизу*³ [Квітка К. 1922, № 156, 267, 279, 296-297, 310, 403, 437; Гошовський В. 1968, № 145, 153, 199, 211, 214, 230; Мишанич М. 2017, № 65, 76, 84, 97-99, 107, 112-114, 117-118, 120, 123-124, 129-130, 132, 137, 140, 144, 157, 171-172, 176, 186, 198, 200, 208, 220, 224, 226, 241, 252, 254, 259, 263, 269-270, 285, 287, 293, 309, 312-313, 326, 334, 338, 348, 374, 392, 461-462, 475, 479, 483-485, 494, 500, 505-509, 511-512, 516, 518-519, 522, 524-525, 528, 542, 546, 549-553, 558-559, 568, 574, 578, 582, 613-614, 622, 645, 651, 654, 656, 669, 671, 674, 676, 678, 684, 691, 693, 702, 704-705, 708-710, 720, 722, 726, 735, 742-744, 748, 751-752, 756, 762, 766, 768-773, 775, 777-780, 787-788, 792, 798, 800, 802-805, 807, 810-811, 814]. З указаної кількості зразків можна судити про поширеність такої фактури.

При одиничному виконанні багатоголосної музики під час штучно організованого збирацького сеансу запис не раз виявляється недостовірним, позаяк при тому не тільки губиться традиція, але й часто подається сама верхня партія – другорядна за значенням, супровідна, яка лишень частково, а інколи й хибно представляє твір та його закономірні властивості. Приміром, мелодія може несподівано закінчуватися на *нестійкій* ладовій *терції* та бути геть позбавленою головного опорного тону, наявного в основній нижній партії, коли

¹ Лекції, приклад 53; Зразки 6б, 8а (про техніку західноєвропейської димінуції див.: Бейшлаг Адольф. Орнаментика в музице. Москва 1979; Malinowski Władysław. Prolegomena do pojęcia diminucji. < Musica antiqua Europae Orientalis: Acta scientifica congressus I. Bydgoszcz 1966, s. 175-196).

² Зразки 6б, 28б (пор. [Шухевич В. 1902, розділ II № 22], див. теж інструментальні версії колядкових наспівів [Шухевич В. 1902, розділ I № 21; розділ II № 21]).

³ Якщо основний голос виступає зверху, то це очевидна вказівка на писемне (академічне) походження такого багатоголосся (Зразки 12в, 15, також див., наприклад, [Мишанич М. 2017, № 644, 734, 795, 817]).

вона природно звучить разом з своєю терцієювою второю. Власне ота-ку ваду одноголосного запису [Мишанич М. 2017, № 271]:

13а

fl $\bullet = 120$

1. Ко_ ло мли_ на, ко_ ло бро_ ду,
Там дів_ чи на бра_ ла во_ ду, Там дів_ чи на бра_ ла во_ ду.

викриває його нормальна багатоголосна версія¹ [Мишанич М. 2017, № 269]:

13б

fl $\bullet = 116$

1. Ой ста_ ну я на га_ ноч_ ку,
Чи не і_ де ко_ ха_ ноч_ ко, Чи не і_ де ко_ ха_ ноч_ ко.

Це доконче потрібно враховувати в аналізі ладової будови подібних неповноцінних транскрипцій, чого зокрема не запримітили П. Сокальський і К. Квітка, помилково прийнявши русальну пісню „Зав’ю вінки” у збірці [Рубець О. 1872, № 50] за нібито пентатонну з звукорядом $a''-g''-e''-d''-(c'')-h'-a'-g'$, насправді ж вона теж закінчується на терції, будучи представленою своїм верхнім голосом (докладніше див. [Луканюк Б. 2013в]).

Стрічкове верхньотерцієве потовщення виступає чи не єдиним видом вокального багатоголосся Західної України, в якому співаки діляться на партії приблизно порівну². Його появу вважають зовсім

¹ Див. Зразок 35б, а також [Конощенко А. 1902, № 59; Мишанич М. 2017, № 487, 495-499, 501, пор. № 270, 500].

² Зразки 17а, 27в, 30аб_{1,3}, а також вище вказані численні приклади із збірки [Мишанич М. 2017].

недавньою, однак якщо О. Роздольський зафонографував другий (верхній) голос пісні на самому початку ХХ століття [Роздольський Й. 1906, № 222], то двоголосий спосіб викладу мусив утвердитися тут у виконавській практиці хоча б трохи раніше, можливо, не без участі кантового співу, де верхні голоси в терцію накладаються на супровідний нижній, який з часом зник¹.

На сході України найуживанішим є схоже багатоголосся, але з сольним виводчиком (гораком), коли гурт веде тему вниз, а понад нею напластовується імпровізація одного яскравого виконавця, так чи інакше базована на верхньотерцієвому паралелізмі, однак з виразною тенденцією до витворення доволі зіндивідуалізованого мелосу². Автентична т. зв. *підголоскова поліфонія*³, де тематичний матеріал розчиняється в окремих партіях, для українського фольклору загалом мало притаманна⁴, а *контрастна й імітаційна* не застосовується взагалі. Гомофонно-гармонічний склад, також абсолютно нетиповий, виробився подекуди під явним впливом церковних хорів та клубної самодіяльності⁵.

Форма викладу фольклорного твору, його тематичного матеріалу й евентуального фактурного опрацювання буває *нормальною* або ж *особливою*. Нормальна передбачає звичайне його виконання одним складом від початку до кінця (якщо не враховувати чисто випадкові відступи від закономірної однотайності). Так викладається абсо-

¹ Зразок 50в. Коляда „Небо і земля” (Зразок 12б₁) це хіба також колишній кант, тільки без своєї нижньої (басової) партії.

² Зразки 2б₂, 5б, 11бв.

³ Термін підголосок придуманий з орієнтацією на академічне розуміння гомофонного багатоголосся, де тема переважно буває у верхній партії, а нижні вторять їй або підпирають її гармонічно; в українському фольклорі один або два доповнювальні голоси розташовуються виключно над провідним, тож фактично виступають *надголосками* чи принаймні *міжголосками*, коли в нижньому провідному голосі з’являються епізодичні гетерофонічні розшарування.

⁴ Таке багатоголосся більше властиве російському пісенному фольклорові (див.: Руднева Анна, Щуров Вячеслав, Пушкина Светлана. Русские народные песни в многомикрофонной записи. Москва 1979), хоча дуже рідко виступає також на всіх східних околицях України.

⁵ Правдюк Олександр. Українське народне багатоголосся. Київ 1962, с. 148-196.

Народне багатоголосся К. Квітка (а за ним і Ф. Колесса) взагалі вважав явищем не надто давнім, посталим не раніше ХVІ століття під явним впливом церкви, школи й армії, а також, треба би додати, кантового співу [Квітка К. 1923в, с. 6-8; Квітка К. 2005, с. 11, 13, 37, 46, 60, 110, 234, 236/].

лютна більшість народномузичних творів, які в цьому відношенні нічим непримітні, тож не привертають до себе уваги, натомість усі своєрідні відхилення від даної норми власне через свою незвичність викликають спеціальний дослідницький інтерес.

Одним з таких особливих способів виконання виступає відомий з сивої давнини *антифон* – почергове переспівування *двох гуртів*, як у деяких гаївках [Лисенко М. 1875, № 12, 19, 24; Квітка К. 1917, № 14-15, 23, 25; Квітка К. 1922, № 59, 625], весільних ладканках, рідше в інших жанрах [Квітка К. 1922, № 121; Мишанич М. 1980, № 70-72, 156, 329, 436, 648/1-3], або *кількох солістів*, як у пастуших діалогічних переспівах (гояканнях)¹ [Бодак Я. 2011, № 327-328], а також *соліста й гурту* чи, навпаки, *гурту та соліста*. Якщо в перших двох випадках зазвичай перемежуються цілі строфи, періоди або тиради², то в останньому переважно зіставляються вже в їхніх рамках тільки окремі складові – це може бути початковий зворот, яким соліст нагадує гуртові перші слова чергової строфи³ [Квітка К. 1922, № 261, 278], або відокремлені повноцінні партії – сольний музичний *заспів* з гуртовим продовженням – музичним *приспівом*⁴ [Квітка К. 1922, № 69, 123, 126-130, 133-134, 185, 267, 296, 414, 422], або відтворення солістом щойно відспіваної гуртом заключної частини вірша задля зв'язки з наступною строфою, що його К. Квітка назвав *межиспівом*⁵ [Квітка К. 1922, № 71, 355].

Інші особливі форми викладу трапляються значно рідше. Тут варто згадати хіба що наявність у фольклорі настільки незвичного феномену як одночасне звучання кількох незалежних одне від одного виконань зовсім різних творів, наприклад, двох-трьох, а то й більше голосінь під час похорону або при поминаннях на освітлених свічками гробах (Полісся), а також гуртів свах, світилок, бояр та ін. або ж двох інструментальних капел при зустрічах почтів молодого та молодого на весіллі (перед церковним двором тощо). Подібні, часами доволі гостро дисонучі накладання, емоційно підсилені атмосферою відчайдушною змагальності, не раз справляють надзвичайно сильне враження.

¹ Зразки 39а_в.

² Про поняття тиради див. с. 127 (виноска 1).

³ Лекції, приклад 98; Зразок 37.

⁴ Зразки 2б₂, 5б, 10а₁, 11в.

⁵ Докладніше див. [Квітка К. 1926б, с. 38-40, 47].

Як видно, автентичне фольклорне виконавство, взяте загалом, відзначається дуже великим багатством своїх виявів, до того ж помноженим на можливі найрізноманітніші варіабельні інтерпретації викладу твору, кожна з яких на свій лад поправна, точна та самодостатня. Правда, коли є музика, що традиційно потребує тільки певного складу виконавців (наприклад, гри до танцю), тоді можна говорити про *основу* виконавську форму та *похідні*, часто індивідуальні *відхилення* від неї (а навіть цілковиті вибрики, як скажімо, таке собі інтелігентське бренькання „Гуцулки” на гітарі [Мацієвський І. 2012, № 11*], що все ж можуть становити певний науковий інтерес). Це багатство лишається на разі несистематизованим і нетипологізованим до кінця з належною ґрунтовністю та все ще чекає на свого вдячного дослідника.

ЛЕКЦІЯ 3

Тема 3. Стили

§ 9. Поняття стилю.

Музичний фольклор у національному масштабі (а в глобальному й поготів) є дуже розмаїтим, можна би навіть сказати, вельми строкатим. Він характеризується чималим багатством художніх форм, образів і тем, культур і жанрів, територіальних і соціальних діалектів, врешті, „складається як з витворів наскрізь модерних¹, так і з пам’яток різних стилів, що за різних епох поставали” [Квітка К. 1925, с. 13].

І все ж йому притаманні певні якості, завдяки яким його від-різняють, з одного боку, від зовнішніх, нефольклорних явищ, передовсім писемності², а з іншого – уже в ньому, всередині одні вияви від інших (українську культуру усної традиції загалом від чеської, польської, білоруської чи російської; окремішності в самій українській культурі усної традиції і т. п.). Це можливе тому, що в них є такі елементи форми та змісту, засоби та способи вираження, манери виконання тощо, які стократ повторюються, внаслідок чого закріплюються в свідомості як сукупності, системи їхніх характерних, відносно стійких ознак. Тоді говорять про відповідний *стиль*, його відмінності й особливості.

Найочевиднішим доказом існування стилю є можливість його імітувати, підробити, *стилізувати*, адже ніяк не дасться наслідувати те, що не має особливих, прикметних рис. Фольклор має такі риси і вони, як уже мовилося вище³, доволі успішно піддаються стилізації (а навіть умисній фальсифікації, головню творів словесної епіки)⁴. Щоправда, в ньому набагато важче виявити підробку, встановити чи певний твір оригінальний, чи зімітований, ніж, скажімо, в живописі,

¹ Тобто – новотворів.

² Стилістично фольклор майже сходиться з писемною музикою в своїх *напливових* творах і категорично розходиться з нею в обрядових і меншою мірою в звичайних (інакше кажучи, закономірність тут така: *чим фольклор далше від обрядовості, тим він ближче до писемності*).

³ Лекція 1, тема 1, § 4.

⁴ Скажімо, кельтська міфологія Оссіана, Краледворський рукопис В. Ганки, деякі записи дум, понині дискутується автентичність і „Слова о полку Ігоревім”.

літературі чи композиторській музиці¹, оскільки брак матеріального носія не дозволяє піддавати його об'єктивному, точному (хімічному й т. п.) аналізу, зовсім так же само як у тих добре знаних випадках, коли „загубилися” писемні оригінали, сумнівних за походженням (утім часом надзвичайно репертуарних) шедеврів на чолі з славнозвісними „Adagio” Т. Альбініні, „Чаконою” Т. Віталі й ін.

Фольклорний стиль знаходиться під охороною колективної, а значить, достатньо консервативної народної традиції, передаючись від покоління до покоління разом із самими творами. Іншим його *чинником* виступає єдність творчого мислення, властива даному середовищу, його *культура* та закономірності кожного стосованого жанру чи жанрового різновиду зокрема. *Носіями* стилю є *елементи форми* творів, умотивовано відібрані та використані в них *граматичні* (композиційні) та *фонетичні* (виконавські) способи і засоби вираження.

Усі ці стилетвірні компоненти неоднакові за своїм значенням, одному чи декільком з них відводиться функція *стильової домінанти* – основоположного фактора, якому підпорядковується решта складових. Таку функцію здатний брати на себе будь-який чинник або носій стилю, наприклад, його визначником може бути певна культура (як кобзарська для Лівобережжя), жанр (царинні на Лемківщині, ранцівки на Надсянні, кустові на Поліссі), велика танцювально-інструментальна композиція (на Гуцульщині), мелоритмічна рубатність (у співному репертуарі кобзарів та лірників, сольних жанрів у Карпатах, на Прикарпатті та Закарпатті), заключні гуканки (на Східному Поліссі) і т. д. і т. п.

Стильові відмінності власної творчості цілковито усвідомлює і сам народ, у якого інтуїтивне відчуття „свого” та „чужого” зазвичай безпомилкове: скажімо, люди негайно вловлюють, що чужий скрипаль грає до танцю не зовсім так, як треба, як це прийнято в їхніх околицях, що на весіллі зійшла жінка силується ладкати зі свашками явно не „по-тутешньому”, що місцевий співак у запалі „зайшов не туди” у своїх варіаціях і т. п., хоч і далеко не завжди можуть витлумачити достеменно, в чому власне полягають подібні недолатності.

Фольклористика застосовує два основні методи визначення окремішності стилю – *слухово-інтуїтивний* та *аналітичний*. Останній на сьогодні розроблений надто слабо, щоби давати достатньо пере-

¹ Приміром, знамениті містифікації Ф. Крайслера, В. Вавілова, М. Гольдшейна (зокрема, Симфонія № 21 М. Овсянико-Куликовського).

конливих підстав для вироблення *поняття* про ті чи інші стильові відміни, *уявлення* ж про них переважно складаються лише на основі слухових вражень, властиво так же само як у простих носіїв фольклору. Таке інтуїтивне пізнання, наскільки б воно не здавалося виразним та очевидним, важко піддається ретельному науковому розгляду та логічному поясненню. Ділячись своїм значним досвідом у цій ділянці, столітній С. Людкевич засмучено говорив: „На слух я завжди дуже легко та безпомилково відрізняв польський музичний фольклор від українського, і все своє життя старався визначити й описати ті прикмети, якими керувався при тому, а проте я так і не дійшов жодних висновків”¹.

Стильовий аналіз вимагає системної різнобічності та всеосяжності, він складний і громіздкий, обтяжений деталями і дрібницями, нехтувати якими, однак, не можна, бо „іноді саме дрібниці визначають характер утвору, часто тільки дрібниці відділяють геніальне виконання від тривіального”, а „кожна дрібниця, коли є потреба з’ясувати її причини, виростає в без краю складну наукову проблему” [Квітка К. 1925, с. 14]. Усе ж іншого шляху як шукати аналітично-порівняльного доведення слуховим перцепціям тут не існує і починати його потрібно би з *експериментальних* польових досліджень², спрямованих, кажучи словами К. Квітки, на пізнання самих процесів творення пісні, її міграції та модифікації; співвідношення індивідуального та колективного в народній творчості; взв’язок між професійною та непрофесійною (аматорською) етномузикою (особливо в зв’язку з цим народною інструментально-дилетантизмом), а також суто фольклорної музичної термінології; масового рівня музичальності в певній місцевості; врешті того, „що саме в мелодиці та ритміці являється справді спільним надбанням ‘народу’ в розумінні більшості хоч би між самим селянством і що належить до віртуозності одарованіших одиниць; якими спрощуваннями чи відхиленнями від норми позначаються співаки, що стоять нижче середнього рівня”³ тощо.

¹ З особистої бесіди в червні 1979 року (це була реакція на ймовірні можливості комп’ютерного музично-діалектологічного аналізу В. Гошовського).

² Елатов Виктор. Наблюдение и эксперимент в музыкальной фольклористике. < Актуальные проблемы современной фольклористики, с. 50-64.

³ Квітка Климент. Максимович і Аляб’єв в історії збирання українських мелодій. < Первісне громадянство та його пережитки на Україні. 1928, вип. 1, с. 126. Це

На жаль, подібних досліджень здійснено вкрай мало, через те аналітико-синтетичні студії лише над самими нотними записами фольклорних творів зазвичай виявляються недостатніми, неповними, а то й узагалі малоймовірними, поверховими та сумнівними¹. У цій сфері, започаткованій ще питанням, висунутим ранніми романтиками, „що то є національний стиль?“, фактично справа не пішла далі постановки часткових проблем і визначення деяких головних методично-теоретичних напрямних. Загалом в музичній фольклористиці розрізняються такі чотири основні етномузичні стилі: 1) *індивідуальні* (або *персональні*), 2) *середовищні* (*соціодемографічні*), 3) *просторові* (*географічні*) та 4) *часові* (*історичні*). Пригляньмося до кожного з них ближче.

§ 10. *Індивідуальні та середовищні стилі.*

Як афористично виразився граф Жорж де Бюффон, „стиль – це сама людина” („le style est l'homme même”)², що значною мірою справедливо, коли йдеться власне про особистість, її неповторну індивідуальність, котра часто виявляється мало не в усьому – у вдачі, характері, темпераменті, поведінці, мовленні, спілкуванні, манері триматися, одязі, діях тощо, і пізнається головню в порівнянні з іншими особами, з одного боку, а з іншого – з типовими нормами суспільного життя. Яскравість індивідуума, рівень його *оригінальності*, передусім закладається самою природою, її даними („таке воно, знаєте, вже вродилося”), хоча не варто скидати з рахунку всього набутого ним у процесі свого становлення – саморозвитку й органічного освоєння сторонніх впливів, завдяки чому людина здатна стати зовсім іншою, аніж могла б за інших умов. Переконають у тому близькі родичі (рідні брати, сестри), які хоч вирости разом, але одні з них опинилися в еміграції, діаспорі та з роками перемінилися мало не в усьому, навіть фізіономічно...

ж учений повторив у статті: Квітка Климент. Порфирій Демуцький. < Етнографічний вісник, кн. 6. 1928, с. LXIII (див. ще також цитовані на початку § 3 його ж визначення всього комплексу завдань музичної етнографії, с. 28).

¹ Гиппиус Евгений. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий. < Актуальные проблемы современной фольклористики, с. 23-36.

² У радянській науковій літературі це висловлювання неодмінно приписувалося К. Марксу, котрий за журналістською звичкою навів його у своїй статті про прусську цензуру без лапок і посилання на автора, змиливши своїх заповзятих, але темних послідовників.

Стосується це так само мистецтва та фольклору, де особистість відіграє особливу роль¹. Та якщо в писемній культурі унікальні *індивідуальні стилі* виступають рушіями та мірилами її розвитку, становлять чи не найвищу цінність (спрощено кажучи, чим оригінальніший стиль творця чи виконавця, тим краще), то в усній – якраз навпаки: все, що занадто вирізняється із загального ряду, надто піднімається над загальноприйнятим² є своєрідною аномалією, явищем радше побічним, маргінальним, яке б зацікавлення, а навіть захоплення своєю незвичністю воно не викликало в сторонніх, непосвячених людей (зокрема й у деяких народознавців)³. У традиційному фольклорному середовищі значні відхилення від існуючих норм не схвалюються і не підтримуються, а тим більше не переймаються настільки, щоби вони поширилися повсюдно, узвичаїлися, перейшли в традицію, змінивши її корінним чином (хоча й, звісно, почасти вони здатні вплинути на неї). Тут немає своїх новаторів та реформаторів на міру Р. Вагнера чи А. Шенберга. В експедиціях можна спостерігати інколи, як хтось з співацького гурту осаджує надто вже хвацьку товаришку: „Ану, Маріє, перестань!”, або ж з тих же причин відмовляється співати з нею разом⁴.

¹ Мурзина Олена. Індивідуальне та особистісне в традиційній музичній культурі. < Традиційне й особистісне у мистецтві: Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. Київ 2002, с. 132-137; Мурзина Олена. Сольна лірика лівобережної Наддніпрянщини: Питання методики аналізу. < Проблеми етномузикології, вип. 2. Київ 2014, с. 210-239.

² Приміром, надмірною імпровізаційною варіабельністю, експресивністю, манірністю, вельми мережаною мелізматикою, незвичним тембром, додаванням від себе новостворених віршів.

³ Таких народних виконавців зазвичай дуже хвалять та просувають на радіо чи телебачення, обдаровують відзнаками та преміями різних фестивалів, оглядів, конкурсів на догоду „інтелігентським” уподобанням і розумінням *фольклорної екзотики*, але здебільшого на шкоду традиційній культурі, в якій під подібними впливами часом міняються в гірший бік природні естетичні орієнтири, смаки та цінності.

⁴ Відповідно засадничо різнонаправленим є аналітичне осмислення писемної та усної творчості: якщо музикознавство націлюється головню на розкриття неповторних рис композиторської індивідуальності за якомога витонченішими, одиничними і доволі суб’єктивними мірками, то етномузикознавство, навпаки, намагається виявити притаманні певному фольклорному матеріалові загальні властивості за допомогою максимально уніфікованих та об’єктивізованих його описів за встановленим реєстром необхідних ознак (Чекановска А. 1983, с. 165;

Інша річ, коли фольклорний індивідуальний стиль не протиставляється загальному, не перечить йому, а органічно продовжує його, збагачує, піднімає на вищий щабель можливої досконалості. Саме такі виконавці, що вміють зробити *не інакше*, а *краще* за решту, шануються найбільше та служать взірцем вартим наслідування, оскільки в усній культурі перед ведуть не так генії з народу, як майстри своєї справи, найдосконаліші носії традиції. Сторонньому окові дуже складно, а то й неможливо відрізнити одних від одних – тут вирішальне значення має думка все того ж фольклорного середовища, яка знов-таки зчаста буває вельми суб'єктивною, контроверсійною, з чим слід рахуватися, доходячи певних висновків.

У кожному разі, потрібною індивідуальністю виділяються, безумовно, *солісти* в гуртових співах, різницю ж їхніх творчих потенцій не раз виказують відміни виконаних заспівів до першої та наступних строф – спочатку спрощених, ніби пробних, а потім уже поправних, належно розвинутих¹. Те ж саме демонструє порівняння заспівного матеріалу в одноосібному та багатоголосному виконанні народної пісні, де він у явно пересічного інформанта (можливо, одного з хористів?) виходить дещо біднішим, ніж у кваліфікованого спеца, визнаного співочим гуртом².

У народнопрофесійній творчості, зокрема, якщо йдеться про інструменталістів, міцно триматися традиції, бути в ній не більше, ніж кращим, заставляють замовники та споживачі оплачуваних музичних послуг, що, звісно, потребують високоякісного, але зрозумілого, сприйнятливого художнього продукту. Пропонувати щось зовсім нового – екстраординарного й екстравагантного – означало би зостатися врешті-решт без роботи й основних засобів до існування.

Цехмістрок Ю. 2006, CD: ETD)), а то й виповнення стандартних анкет, призначених для класифікації, систематизації та каталогізації, зокрема для машинного (комп'ютерного) зчитування та опрацювання (Гошовський Володимир. Універсальний комп'ютерний каталог народних пісень як основа кібернетичної етномузикології. < Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка, т. 226: Праці Музикознавчої комісії. Львів 1993, с. 182-196; Elscheková Alica. Technologie der Datenverarbeitung bei der Klassifizierung von Volksliedern. < Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen, s. 93-122). Найпервісніша („львівська”) редакція Аналітичної карти В. Гошовського, розроблена на початку шістдесятих років минулого століття, зображена на заставці Показчиків у Прилогах (с. 363).

¹ Зразки 5б, 11в.

² Зразки 2б_{1,2}.

В кобзарстві та лірництві, щоправда, вже на самому схилку свого автентичного практикування, стильові аномальності стали появлятися головню під впливом смаків інтелігенції, яка без належного приготування взялася не туди відроджувати „колишню славу”, тому й думові рецитації в деяких співців, головню харківських, почали більше нагадувати мало не оперні арії. Такими ж нетрадиційними, скомпонованими на замовлення є розгорнуті в *’язанки* одножанрових пісенних мелодій або цілі програмні фантазії [Яремко Б. 1997, № 7-10; Мацієвський І. 2012, № 21-23; Хай М. 2011, № 40-41], раніше зовсім не знані в усій карпатській інструментальній музиці (за винятком хіба що запозиченої румунської дойни про загублені та знайдені вівці)¹.

Таким чином, індивідуальні (одиничні) фольклорні стилі реалізуються в рамках *типових*, як вони здебільшого термінуються², хоча зручніше і точніше було б називати їх *рутинними*, згідними з пересічними нормами та загальноприйнятими практиками музикування у трьох головних вимірах – *середовищному* (становому), *географічному* (просторовому) й *історичному* (часовому). Про два останні мова піде трохи нижче, що ж до першого, то він внутрішню підрозділяється на підставі багатьох критеріїв, з яких до найосновніших відносяться *соціальні* та *демографічні*. Виділювані згідно з ними суспільні осередки хай і послуговуються фольклором широкого загалу, все ж зазвичай одночасно вирізняються власними (суб)культурами і стилями, тільки їм притаманними репертуарами, способами і засобами виконання й т. ін., для них показовими, а не раз і знаковими.

Соціальні фольклорні середовища відображають актуальну історичну структуру суспільства, його організацію, устрій, що здатний мінятися доволі кардинально. Так, у *первісній ранньородовій общині* збирачів, мисливців та риболовів, правдоподібно, не було виразних внутрішніх соціальних поділів навіть за видом занять – усе робилося спільно та всіма – кожен був збирачем, мисливцем і риболовом. Перший значний поділ виник з переходом до *пізньородових* відношень, коли зародилися переважно *скотарські* та переважно *землеробські* общини та племена. Культурні та стильові відмінності між ними помітні донині, скажімо, між головню скотарською Гуцульщиною (Бойківщиною чи Лемківщиною) та головню землеробським Поділлям.

¹ Зразок 53 (про дойну див.: Лекції, с. 209, 322, 327; Прилоги, с. 503-512).

² Słownik terminów literackich, wyd. 4. Wrocław, Warszawa, Kraków 2002, s. 532.

У *ранньофеодальних* суспільствах нараховувалося щонайменше п'ять відосіблених станів: це – панівна знать, духовенство, воїнство, ремісники та селяни (часом могло мати значення, чи були вони вільними, чи закріпаченими), і практично кожен з них мав уже власну усну культуру, включно з аристократичними родами, які не раз виявлялися чужорідними підлеглому людові та різко протиставлялися йому не тільки мовою, але й звичаями (як наприклад, суто монгольська верхівка тюркських гунів, волзьких булгарів кагана Аспаруха серед придунайських слов'ян чи скандинавський рід норманів-варягів Рюриковичів на Русі). Варто відзначити, що, зокрема, з посталих ще тоді *духовних* практик поганства виводиться майбутній *фольклорний професіоналізм*¹, а також через віки пронесли свою специфічну культуру достатньо відосіблені стани військовиків (дружинників, рицарів, пізніше солдатів, рекрутів, партизан).

Пізньюфеодальна доба принесла цілу градацію дуже різних суспільних становищ, закріплену не тільки звичаєвим, а й державним правом. Вельми поділеною була навіть панівна верства на великих і дрібних князів, таких же бояр і шляхтичів, чи купецтво, розбите на гільдії; також розпався на соціальні групи і групки трудовий люд, як те ж ремісництво, включно з музикантами, витворивши свої суворо регламентовані цехові організації і т. д. і т. п. Зі сходженням з історичної арени цього суспільства зникають особливі культури його станів: приміром, що українське козацтво та чумацтво мало кожне свій фольклор, не може бути сумнівів², але він залишився фактично незнаним і лише з поетичного змісту пісень можна здогадуватися, що ті пісні колись належали виключно цим суспільним станам. Також пішла в забуття середньовічна ремісницька творчість, лише одну-єдину волинську пам'ятку з тих часів – жартівливу пісню про цехмістра Купер'яна – пощастило задокументувати М. Лисенкові [Лисенко М. 1876, № 40; Лисенко М. 1908, с. 56-62 № 21]³.

Головним спадком *феодалізму* стало відокремлення *міської* культури від *сільської*, актуальне дотепер⁴. Сьогодні ж виділяються се-

¹ Докладніше про це йтиметься в § 49.

² Лекція 1, тема 1, § 1, с. 17, виноска 1.

³ К. Квітка задокументував пісню, що її в сімдесятих роках позаминулого століття виконували при роботі мандрівні кравці [Квітка К. 1922, № 294], однак це виявилася звичайна, повсюдно співана балада про кровосуміш („Братки”; Зразок 47а).

⁴ А також, як правило, реальне відмежування писемної культури від усної.

редовища *селян, робітників, інтелігенції* (включно з студентами) та *декласованих елементів*, що різняться своєю етнографією та репертуаром, його мелодикою та способом виконання. Характеризуючи фольклориста О. Роздольського як поклонника народних пісень, Ф. Колесса відзначав, що той „любив їх співати так, як співають наші селяни, без афектації та концертних манер”¹, притаманних інтелігенції². Так же само по-простому, без надриву та сентиментальності подаються на селі навіть т. зв. кічові народні романси (*комісні*), котрим на роду написано ціхуватися надмірною чутливістю³. З іншого боку, очевидні середовищні стильові відмінності між чоловічим аматорським і професіональним співом демонструє одна й та ж історична пісня, записана раз від селянина, а раз від кобзаря⁴: обидва виконують її рубатно, проте один тримається діатоніки та виявляє цілком індивідуальну схильність до вокального портамента, що його М. Лисенко помітив лігами між окремими довгостаями, а другий вдається до хроматики і мелізмів. Автентичнішою виглядає селянська версія, кобзар же радше нав’язав мелодії свою виконавську манеру, бо ця пісня аж ніяк не належить до його корінного репертуару, а є властиво „вулишною”.

Український фольклор за малими винятками ототожнюється загально з *селянським* середовищем, що хіба справедливо, позаяк суто національний *робітничий* фольклор, так же само як і фольклор *декласованих елементів*⁵, у нас не склався передовсім через загальну денационалізаційну дію міста в умовах безустанної окупації (колись глузували, що в Україні навіть собаки реагують лише на команди державною мовою загарбників). Своя *міська* культура (з власною звичаєвістю та творчістю), яка всупереч чужинським утискам кілька раз за свою історію пускала паростки (востаннє в ХІХ та на початку

¹ Колесса Філарет. Спогади про М. Лисенка. Львів 1947, с. 30. Те ж мало не слово в слово Ф. Колесса казав і про І. Франка (Колесса Філарет. Народнопісенна ритміка в поезіях І. Франка. < Народна творчість. 1941 № 1, с. 36). Див. також [Квітка К. 1956; Луканюк Б. 2007a].

² Про це ж див.: Прилоги, Коментар 46 (с. 36, виноска 1).

³ Лекція 15, тема 20, § 59 і приклад 98. Зразок 19б₂.

⁴ Зразки 9аб_{1,2}, пор. також з відміною, поданою придворним співцем (Прилоги, Коментар 9, с. 136, приклад 16).

⁵ Петров Віктор. З фольклору правопорушників. < Етнографічний вісник, вип. 2. Київ 1926, с. 44-60; Гайдай Михайло. Мелодії блатних пісень. < Ibid., с. 61-62 та 161-166 нотного додатку.

XX століть, а в Галичині – до середини XX століття), всякчас фізично нищилася під корінь. Щойно з набуттям Незалежності появилася шанс в решті стати на один щабель з іншими розвинутими націями, збагатившись оригінальними етнокультурами містян (ба навіть власних декласованих елементів!), необхідними для повноцінного існування народу. Тим-то дослідження їхніх уцілілих залишків та новонароджуваних виявів, що інерційно недооцінюються українською етнографією, заслуговують на особливий інтерес¹.

Демографічні музичні стилі в'яжуться з *віково-статевими* поділами фольклорного середовища. Можливо, вони є чи не найдавнішими, якщо брати до уваги той факт, що саме таким було найперше суспільне групування в первісній ранньородовій общині. До наших днів ці поділи дійшли тільки почасті: досі чітко розмежовуються лише *дитячі* та *дорослі* етнокультури², які хоч і мають деяку збіжну обрядовість, головним чином календарну, але виразно різняться репертуарами та, звісно, манерами виконання. Діти взагалі намагаються майже в усьому наслідувати старших, переймати ази поправної поведінки і, зокрема, їхню творчість, тому вважається, що чимало магічних рудиментів зосталося в дитячому обігу (наприклад, обряд посівання [Мишанич М. 2017, № 661-662], закликання дощу чи сонця на примітивні мотиви [Квітка К. 1922, № 335, 568, 501, 555; Мишанич М. 2017, № 664-665])³, дещо також з етномузичних інструментів та звукових іграшок [Мацієвський І. 2000, с. 8-9].

Кожна з двох вікових категорій могла додатково підрозділятися на менші з їхніми власними життєвими порядками. Правдиве дитинство тривало так десь літ до п'яти, пізніше вже треба було помагати по господарству, пастушачи спершу біля хати (гусей, телят і т. ін.), а потім з семи-восьми років – і поза домом, на вигоні, де приходилося соціологізуватися в колі собі подібних і доповнювати домашнє виховання вуличним (у кращому значенні цього слова), роблячи перші кроки у відкритий світ⁴. Дорослі також ділилися на три

¹ Тут чи не першою ластівкою є збірка: Харчишин Ольга. Пісні з голосу столітнього львів'янина Теодора Фурги. Львів 2010.

² При цьому потрібно відрізнати саме дитячий (дитинин) фольклор, про який тут ідеться, від фольклору дорослих для дітей (колискові, забавлянки тощо). Докладніше див.: Лекція 14, Тема 19, §55.

³ Зразок 55.

⁴ Докладніше див.: [Заглада Н. 1929].

головні розряди – неодруженої *молоді*, сімейних (*господарів*) та людей *похилого* віку. Взагалі те, що призначається молодим, не личило старшим (так, недавно одружені ще мали право показуватися на молодіжних сходках до народження дитини, але потім уже зась), хоча значна частина музичного репертуару могла бути і спільною (з перевалюванням того чи іншого жанру, певної тематики тощо), усе ж такі загальні твори подавалися зазвичай у зовсім різній манері. Вельми показові в цьому відношенні приклади записав В. Гошовський в одному селі від досвідчених весільних свашок та вісімнадцятилітньої дівчини, за словами збирача, музикальної і талановитої співачки, котра втім виклала обрядову мелодію значно спрощено, власне помолодіжному¹.

Жінки і чоловіки *продуктивного* віку (не діти і не люди похилого віку) також мали свою, зовсім окрему пісенність, а навіть відмінний музичний інструментарій². Зараз ці важливі різниці значною мірою загратилися, але ще в XIX столітті вони були доволі актуальними. Про згадувану вище М. Загорську говорилося як про останню з видних співачок спеціальних жіночих пісень [Квітка К. 1930, с. 15], їх же осібно виділяли деякі збирачі в своїх збірниках³, а І. Франко вважав, що сольні пісні з дванадцятискладовим віршем (V66) належали до чоловічих, тоді як з інакше поділюваним дванадцяти- (V57) і сімнадцятискладовим (V557) – до жіночих⁴; обидва ці типи, на його думку, „звичайно дуже гарні та мають високу артистичну вартість, а особливо другого <...> визначаються незвичайною ніжністю чуття і добірною мелодійною мовою” [Франко І. 1913, с. 157]. Поза власним репертуаром статеві стилі зчаста різняться способом виконання: жінки здебільшого тримаються рівного, *giusto*’вого, чоловіки ж схильні більше до манери рубато-парландо, що добре видно пере-

¹ Зразки 10б_{1,2}.

² Наприклад, подекуди *дримба* вважалася виключно жіночим інструментом.

³ Маркевич Микола. Южно-руські народні пісні з голосами. Київ 1857, № 2-29; Маркевич Андрій. Українські пісні з голосами, десяток перший. Петербург 1861, № 7-10; Гулак-Артемівський Олексій. Українські пісні з голосом. Київ 1868, № 4-29 (жіночі), 30-52 (чоловічі); М. Лисенко також розрізняв пісні дівочі та парубочі [Лисенко М. 1895; Лисенко М. 1911], а В. Гошовський – парубочі, чоловічі та жіночі [Гошовський В. 1968, с. 430] (проте, мабуть, виключно за їхньою поетичною тематикою, а не середовищною належністю).

⁴ Зразок 20б₁.

довсім у відповідних інтерпретаціях приспівок¹ і не раз також, коли той самий твір заспівають нарізно члени однієї сім'ї². А втім деякі відмінності між чоловічим та жіночим виконавськими стилями часом спостерігаються й у звучанні автентичних змішаних ансамблів.

§ 11. *Географічні (територіальні) стилі.*

Жоден фольклорний стиль, яким би значимим він не був, не може простягатися в безконечність; глобальних стилів, здатних охопити всю планету, просто не існує – з них кожен врешті виявляється просторово (територіально) обмеженим, маючи десь свій початок і кінець та протиставляючись іншим, більше чи менше відмінним таким же тереновим утворенням. Це уже виразно демонструють існуючі розходжі уявлення про етномузичні культури чотирьох обжитих континентів – загалом „пісенну” європейську, „барабанну” африканську, „танцювальну” латиноамериканську й „театральну” азійську, хоч остання є надто різноманітною, щоби можна було звести її до якоїсь визначеної стильової домінанти. Зрештою, так же само неоднорідна в цьому плані вся Європа, яка очевидно парцелюється на *західну, східну, північну, південну та центральну* чи, інакше беручи, на *германську, романську, угрофінську, балтійську, слов'янську* з подальшими поділами, зокрема й тієї ж слов'янської на *південну* (болгарську, балканську), *західну* (чеську, словацьку, польську) та *східну* (білоруську, українську й умовно російську).

Але і то ще не кінець: як не існує якийсь цілісний глобальний чи континентальний, так і не існує цільний національний фольклор³ (навіть таких малих націй, як наприклад, естонці)⁴. Це ж стосується повною мірою української культури усної традиції, яка за своїми територіальними характеристиками є настільки розмаїтою, що її крайні терени виступають більше собі далекими, ніж сусідні інонаціо-

¹ Пор., Лекції, приклади 66, 77 і 78а-г; Зразки 15, 48а-г.

² Зразки 10а₁₋₂.

³ Приміром, у поляків: Sześzewski Jan. Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski. < Dyskurs o tradycji: Z zagadnień współczesnej kultury artystycznej w Polsce i ZSRR. Wrocław 1974, s. 323-348; Sześzewski Jan. Ethnomusikologische und ethnographische sowie dialektologische Regionalisierung im polnischen Sprachgebiet. < Rad XIX Kongresa Saveza Udruzenja Folklorista Jugoslavije (Krusevo 1972). Skopje 1977, s. 249-258.

⁴ Тампере Херберт. Эстонская народная песня. Ленинград 1983, с. 12.

нальні. Так, *західноукраїнська* фольклорна музика є набагато ближчою *польській* та *словацькій*, ніж *слобожанській*, яка своєю чергою плавно переходить у *південноросійську*, натомість *північноукраїнська* радше поєднується з *білоруською*, ніж своєю рідною *південною*. Словом, тільки вкрай необізнаний може щиро вірити в існування одностайного українського фольклору „від Сяну до Дону” та ще й у його абсолютній відмінності від суміжного оточення.

Загалом українська *етнічна* територія *горизонтально* цілком чітко розшаровується на три великі *культурно-географічні зони* (включно з *археологічними* [Чмихов М. 1992, с. 12]), що в основному збігаються з *фізико-географічним* регіонуванням та відповідно з мовними говорами¹, а також знаходять своє очевидне відбиття в етномузиці². Це –

I) *північна* або *лісова* (*Полісся*) з орієнтовною нижньою межею вздовж ізолінії за населеними пунктами Володимир – Луцьк – Рівне – Житомир – Київ – Конотоп;

II) *центральна* або *лісостепова* з орієнтовною нижньою межею вздовж ізолінії за населеними пунктами Балта – Кропивницький – Кременчук – Красноград – Куп’янськ;

III) *південна* або *степова* (*Причорномор’я* та *Приазов’я*) по берегову лінію Чорного й Азовського (точніше, Озівського) морів.

Вертикально ж у цьому відношенні Україна ділиться передовсім річищем Дніпра на *Правобережну* та *Лівобережну*, а поза тим, ще виділяється *західна* смуга орієнтовно вздовж лінії Фастів – Умань – Первомайськ – Балта й далі від того ж Первомайська вниз річищем Південного Бугу.

У підсумку, взаємодія горизонтальних і вертикальних поділів вивторює *дев’ять* культурно-географічних *підзон*, а саме: 1) північно-західну, 2) північно-правобережну та 3) північно-лівобережну (або, інакше, північно-східну чи також західно-, середньо- та східнолісові, або ж західно-, середньо- та східнополіські³); 4) центрально-західну, 5) центрально-правобережну та 6) центрально-лівобережну; 7) південно-західну, 8) південно-правобережну та 9) південно-лівобережну (чи також західно-, середньо- та східно-степові). На картосхемі це орієнтовно виглядає ось так:

¹ Лекції, Додатки: 1а) Говори української мови (пор.: Атлас української мови: В 3 т., т. 1. Київ 1984, мапи III і IX).

² Зразки *Набв*.

³ У літературі використовуються тільки ці останні назви.



Рис. 9.

Кожна з цих підзон своєю чергою підрозділяється на щораз то менші культурно-географічні одиниці, часом доходючи навіть до визначення окремих населених пунктів. Уже С. Людкевич „завважив, що сливе кожний повіт, навіть не раз околиця, одна група сіл або й одне село виявляє свою більше або менше виразну, окрему фізіономію у піснях; що не раз села близькі собі [територіально] <...> принципіально різняться основою і прикметами мелодій, так що не раз пісні далеких повітів <...> виявляють у загальному характері більшу схожість із собою, ніж сусідні” [Роздольський Й. 1906, с. XVI-XVII]. Те ж саме пізніше відзначав і В. Гошовський: „Спостерігається цікаве явище: інколи варіанти однієї і тієї ж пісні, записані в один час у двох близьких населених пунктах, мають менше спільних місць у мелодичній будові, ніж який-небудь третій варіант, записаний далеко за межами даної етнографічної території чи навіть на території іншого народу” [Гошовський В. 1971, с. 28]. А спричинюється це не тільки одними специфічними *особливостями міграції та асиміляції* фольклорних творів, які часто „законсервовуються”, опинившись за межами свого корінного побутування, але й *різночасовим заселенням* певних теренів, коли нові сельбища (бранців, біженців тощо) форму-

ються на вільних землях поміж залюдненими, прикладом чого може слугувати наявність весільних передладканок¹ у досить віддалених місцевостях посеред їхньої цілковитої відсутності [Сливинський Ю. 1991, с. 28; Луканюк Б. 1992, с. 38-45].

Культурно-географічне регіонування України має глибокі історично-етнічні корені та значною мірою відбиває вельми складні процеси заселення різнорідними народами (іранськими, германськими, тюркськими, слов'янськими), почавши від кам'яного віку (з ашельської епохи, тобто 1,5–1 мільйонів років тому назад). Остаточо вироблених спільних поглядів на ці процеси наразі немає через все ще недостатнє їх дослідження, але й також через вузьконаціональну політизацію існуючих набутків, наслідком чого культивується не стільки достеменно наукова історія минулого, скільки міфологізована публіцистика на потребу дня, що дуже шкодить пізнанню істини, зокрема й культури усної традиції². Тільки навівши тут необхідний порядок, можна буде витлумачити давні підстави та пізніші наверстування нинішніх регіональних відмінностей.

Прикладом подальшого дроблення вказаних культурно-географічних зон і підзон може слугувати Західна Україна та відповідно її етномузика, котра, як відзначав уже С. Людкевич, будучи „під оглядом географічним і племінним доволі різнорідна, ще й до того оточена з заходу і з півдня чужими і дуже різними племінними елементами, творила і творить пригідний ґрунт для перехрещування різних осередкових і зовнішніх впливів, а тому на своїм розмірно невеликім просторі виказує (подібно, як у мові) не тільки в подрібних прикметах, але й в основі мелодій значні етнографічні різниці – мабуть, далеко більші, ніж східна Україна” [Роздольський Й. 1906, с. XVI].

За мовними ознаками тут прийнято виділяти *дев'ять* галицьких говорів (діалектів): *волинський, подільський, наддністрянський, надсянський, лемківський, бойківський, гуцульський, покутсько-буковинський і закарпатський*. Своїми межами вони не зовсім збігаються з відомими історико-етнографічними областями (скажімо, до закар-

¹ Лекція 6, тема 7, § 23-24.

² Типовим зразком чому може слугувати т. зв. *трипология* – нескінченні фантазії на тему археологічної трипільської культури, українців-аріїв, Богдана Гатिला (тобто правителя гунів Аттілі, якого нині угорці вважають своїм великим героєм, дарма що тільки через 450 літ після його смерті вони зайшли в Панонію, де за легендами над р. Тиса начебто знаходилася гунська столиця) і т. п.

патського неправомірно віднесена південно-західна частина Бойківщини, а до буковинського – найпівденіша частина Українських Карпат, тобто фактично Гуцульщини, а ще також околиці м. Хотин, що належать уже до північної Бессарабії)¹ й, отже, вступають у деяке протиріччя з відомими даними етнографії². Географічні ж стилі етномузики не можуть бути нічим іншим, як одними з характеристичних виявів (інгредієнтів) певних цілісних історико-етнографічних культур, а значить, історико-етнографічні та мелогографічні поділи ймовірно повинні би узгоджуватися в основному.

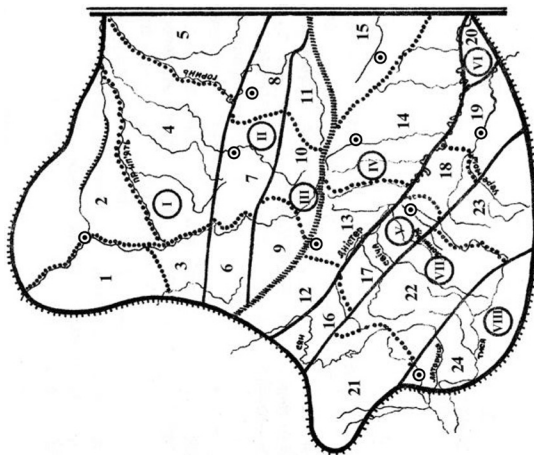
Одночасно й *історико-етнографічне регіонування* Західної України залишається не усталеним до кінця та все ще дискутується в наукових колах³. Тож аби систематизувати безладно сформовані, а тому неоднозначні та суперечливі визначення її етнографічно-територіальних одиниць в існуючій фаховій літературі та надати їм бодай приблизної співмірності, є сенс запровадити в практику музично-етнографічних студій *ієрархічне* впорядкування західноукраїнських земель на *краї, провінції та області*, евентуальне співвідношення яких показує картосхема та відповідна їй таблиця⁴:

¹ Крім того, надто вже неозначеними залишаються якісь „наддністрянські” говірки, що простягаються від півніжжя Карпат аж до країв Волинської височини. Складається враження, що українські діалектологи не надто цікавилися етнографією свого народу та давали назви місцевим різновидам його мови, виходячи з туманних стихійно-побутових уявлень, часто базованих на давніших адміністративно-територіальних поділах (церковних, польських, російських, австрійських, радянських тощо).

² Тут потрібно відзначити, що С. Людкевич зовсім не стверджував у вище наведеної цитаті, неначебто музично-етнографічні поділи збігаються з мовними як це пізніше зробили Ф. Колесса (Колесса Філарет. Музикознавчі праці. Київ 1970, с. 352, 363) і В. Гошовський /Гошовський В. 1968, с. 41/), а лише всього-на-всього вказував на аналогію між ними в тому розумінні, що такі поділи існують і там, і там, але з того аж ніяк не може випливати, що ті поділи, на його думку, є хоч би якоюсь мірою тотожними.

³ Глушко Михайло. Етнографічне районування України: Стан, проблеми, завдання (за матеріалами досліджень другої половини ХІХ – початку ХХІ століть). < Вісник Львівського університету, серія історична, вип. 44. Львів 2009, с. 179-214.

⁴ Луканюк Богдан. Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель [2 редакція]. < Проблеми етномузикології: Збірник наукових статей, вип. 5. Київ 2010, с. 15-18 (Слов'янська мелогографія, кн. 1, ч. 1: Студії).



Умовні знаки

- етнографічні межі західноукраїнських земель
- межі країв
- межі провінцій
- межі етнографічних областей
- номери провінцій
- номери етнографічних областей
- адміністративні центри областей

Краї	Провінції	Області
Володимирія (В)	Велике Поліся (I)	Підляшя (1) Берестійщина (2) Холмщина (3) Західне Поліся (4) Середнє Поліся (5)
	Волинь (II)	Червенщина (6) Західна Волинь (7) Середня Волинь (8)
	Мале Поліся (III)	Белзівщина (9) Надбужжя (10)
Галичина (Г)	Поділля (IV)	Надсяння (11) Опшля (12) Погорина (13) Пониззя (14) Побожжя (15)
	Передкарпаття (V)	Перемищина (16) Велике Підгір'я (17) Покуття (18) Буковина (19)
	Бессарабія (VI)	Північна Бессарабія (20)
	Карпати (VII)	Лемківщина (21) Бойківщина (22) Гуцульщина (23)
	Закарпаття (VIII)	Притися (24)

Оскільки за фізико-географічними факторами загалом визнається вирішальна роль у формуванні етнографічних єдностей [Гошовський В. 1968, с. 5], то всі вони повинні розмежовуватися у відповідності з природними водно-рельєфними рубежами, як то:

– верхів'я (Розточчя, Гологори, Кременецькі пороги; Товтри-Медобори) чи краї гір (Карпати) або низовини (Поліська, Притиссянська);

– поріччя (Західний Буг, Прип'ять, Володавка, Горинь; Дністер; Вишня, Верещиця, Золота Липа; Сян, Уж; Бистриця-Надвірнянська, Ворона, Черемош; Шопурка);

– лісосмуги тощо.

В інших випадках до уваги варто брати віддавна усталені історичні кордони (як наприклад, межа між Покуттям і Буковиною, що тепер збігається з границею між Івано-Франківською та Чернівецькою областями).

Далі історико-етнографічні області також здатні підрозділятися на окремі *райони* (скажімо, поріччя Прута розтинає те ж Покуття на *право-* та *лівобережне*), а ще далі – на *округи* (дорога від міста Коломия до селища Яблунів ділить правобережне Покуття на *західну* та *східну* округи) та, врешті, на мінімальні *околиці* (в західному покутському правобережжі – це *сопівська, печеніжинська, ключівська* тощо), хоча в деяких селах виразні етнографічні відмінності демонструють навіть їхні окремі частини – *кутки*¹.

Якщо подібні географічні поділи тією чи іншою мірою відбиваються в побутовій мові й етнографії, то й на етномузиці вони позначаються так же само, і це в основному підтверджується безпосереднім сприйняттям. Однак при тому треба пам'ятати, що їх усе ж виділено не на підставі власне етномузикознавчих досліджень, а за сторонніми, *позамузичними*, значить, *неістотними* ознаками і подібне регіонування, як всяке інше таке порядкування, не може вважатися *природним*, а тільки *штучним*. Запропонована ієрархія культуро-географічних одиниць та їх однозначні розмежування конче потрібні виключно задля *попереднього* (*прелімінарного*), відправного опорядження наявних музично-етнографічних матеріалів за їхньою *імовірною* регіональ-

¹ Савчук Микола. Історія Марківки. Коломия 2002, с. 99; Савчук Микола. Історія Великого Ключева, т. 1. Івано-Франківськ 2018, с. 138; Мокану Олександра. Весілля в селах Таборів та Чубинці Сквирського району Київської області. Реконструкція і типологія: Дипломна робота. Львів 1998 (машинопис).

ною приналежністю для того, щоби мати змогу ґрунтовно проаналізувати притаманні їм особливості та на підставі отриманих результатів виявити *істотні етномузичні ознаки* та реальні (а не здогадні) межі *природного етномузичного регіонування*.

Цією кардинальною проблемою покликана займатися спеціальна етномузикознавча дисципліна – *мелогогеографія*, яка складається з двох субдисциплін – *мелоареалогії* та *мелодіалектології*¹. Хоча кожна з них має вповні самодостатнє значення, намагаючись якомога вичерпно відповісти на власні основні методологічні питання (*що, навіщо і як досліджувати*), і напряду в'яжеться з справами мелотипології та мелогенеалогії, все ж мелоареалогія нібито підпорядковується мелодіалектології, оскільки результативні дані першої служать вихідною підставою для висновків другої, знаходячи собі таким чином логічне продовження в рамках загальної дисципліни.

Головним дослідницьким методом мелогогеографії, її обох субдисциплін є *практичне картографування* та його *теоретична інтерпретація* при всіх відмінностях ставлених перед ними завдань. Через те мелогогеографічні мапи можуть бути дуже різними за своїм змістом, методом опрацювання та рівнем деталізації – від гранично конкретизованих до максимально узагальнених.

Мелоареалогія фіксує конкретні місцезнаходження задокументованих польовими експедиціями визначених музично-етнографічних явищ (як культуро-жанрових, так і формальних, у тому числі окремих граматичних або фонетичних елементів) та виявляє по можливості якнайточніші межі (*ізомели*) їх географічного поширення. Чи не вперше до складання картограм вдався етнохореолог Р.-В. Гарасимчук для демонстрації зон розпростореності певних гуцульських танців та їхніх різновидів [Гарасимчук Р. 1938] і також визначний графік Ю. Павлович, котрого спроба етнографічного атласу України залишилася в незавершених рукописах. В музичній фольклористиці мелоареалогічні дослідження започаткував В. Гошовський [Гошовський В. 1968; Гошовський В. 1971], за яким пішли Ю. Сливинський і Б. Луканюк².

¹ [Гошовський В. 1968]; Гошовський Володимир. Етногенетичні аспекти мелогогеографії. < Матеріали наукової конференції, присвяченої пам'яті Івана Панькевича. Ужгород 1992, с. 318-320. = Проблеми етномузикології, вип. 5, с. 13-14.

² Сливинський Юрій. Гуцульські весільні пісні: Дипломна робота. Львів 1967 (машинопис); [Сливинський Ю. 1991, с. 28] (а особливо в незакінченій кандидатській дисертації про весільні пісні); Луканюк Богдан. Народно-песенний

Сьогодні цьому питанню дуже серйозну увагу приділяє передовсім І. Клименко¹.

Мелодіалектологія вивчає та описує стильові особливості фольклору, поширеного на певній території, і встановлює їхні географічні межі, що зазвичай виказує наявність або відсутність певних культур, жанрів та жанрових циклів, мелотипів, тих чи інших елементів музичної мови чи їхніх сукупностей, а особливо порівняльне студіювання специфічних локальних відмін (версій) творів, розповсюджених поза даним музичним діалектом, засобів їхнього пристосування до закономірностей місцевого фольклорного мислення [Гошовський В. 1968, с. 41; Гошовський В. 1971, с. 19]. *Ізомелі*² виявлених характерних ознак діалекту, як засвідчує практика картографії, доволі рідко збігаються (подібно мовним ізоглосам) бодай наближено, складаючись у т. зв. *пучки*, тому важливо віднайти серед них *стильові домінанти*, здатні більш-менш однозначно вказати на його територіальні рамки та конкретне місце в складній ієрархії діалектологічних одиниць, у принципі схожій на вищенаведені культуро-географічні й етнографічні регіонування. Її намагався вибудувати вже С. Людкевич (щоправда, виходячи не стільки із здобутих об'єктивних даних, скільки з власних суб'єктивних вражень і відчуттів) [Луканюк Б. 2007б, с. 151-153 (користаючи з нагоди, варто вказати на помилку в

тематизм в творческом стиле Микола Леонтовича: Дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград 1980 (машинопис), с. 60. = Луканюк Богдан. Активне фольклорне середовище як фактор композиторського стилю М. Леонтовича. < Українське музикознавство, вип. 22. Київ 1987, с. 44; Луканюк Богдан. Кілька заміток про т. зв. заспіви-зачини весільних ладканок. < Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів 1992, с. 38-45; Луканюк Богдан. Передладканка вздовж Ікви. < П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів 1994, с. 73-74; Луканюк Богдан. Цимбаліст з Покутського Підгір'я Михайло Камінський. < Етномузика, число 7. Львів 2011, с. 100 (Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, вип. 26); /Цехмістрок Ю. 2006, с. 367].

¹ Клименко Ірина, Мурзина Олена. Київська лабораторія етномузикології 1992-1907. < Проблеми етномузикології, вип. 3. Київ 2008, с. 34-35 (див. у Списку праць № 3, 4, 9, 14, 16-19, 21-22, 24, 29, 31, 34, 36, 44), а також численні пізніші публікації.

² Ізомела – лінія на географічній мапі, якою позначають межі поширення певного етномузичного явища (термін, запропонований В. Гошовським [Гошовський В. 1971, с. 20] за аналогією з діалектологічною *ізоглосою*).

рис. 2, де потрібно слова „східно-” та „західно-” поміняти місцями)¹, натомість В. Гошовський ніяк не враховував цього немаловажного фактора в своїх теоретико-методологічних розробках, хоча в своїй практичній спробі визначити музичні діалекти на території Закарпатської області, здається, усвідомлював потребу відрізнити в цілому *гірські* (гуцульський, марморощський, верховинські² та ужансько-тур’янський) діалекти від *передгірно-низовинних* (ужгородського, латорицького та боржавського), а також виокремлювати в деяких з них відмінні *субдіалекти* (як наприклад, тересв’янський і тереблянський – у марморощському; міжгірський, довжанський і воловецький – у східноверховинському та три неназвані – в гуцульському) [Гошовський В. 1968, с. 41, 44-46, 48]. Далі праця в цьому архіважливому напрямі, на жаль, фактично призупинилася, чекаючи на своїх діяльних продовжувачів³.

Кінцева мета всіх мелогеографічних досліджень полягає у виявленні особливостей „етномузичного ландшафту” та створенні різноманітних етномузикознавчих *атласів* – систематизованих збірань ареалогічних або~та діалектологічних мап регіонального, національного чи (суб)континентального масштабів. Наразі таких атласів ще немає, бо праця над ними стає можлива лише після вирішення основних проблем граматичної та фонетичної мелотипології, а також по-

¹ У літературі часто музичним діалектологом називають Ф. Колессу, який насправді був таким – тільки нібито навпаки, оскільки він не намагався визначити діалекти і їхні межі, а лише доказував їх, прийнятих апріорно, належність саме до загальноукраїнського фольклору на підставі виявлених спільних рис.

² Неясно, чому поряд з традиційними гуцулами і марморощцями вчений поставив верховинців (якими згідно з загальноприйнятим розумінням є всі жителі високогірної зони Карпат) замість фактично бойків. Це треба відзначити, позаяк запропонований В. Гошовським поділ їхньої культури на східну та західну заставляє замислитися, чи цей поділ має своє логічне продовження на протилежних схилах?

³ На особливу увагу заслуговує в цьому відношенні ціла низка кандидатських дисертацій: Клименко Ірина. Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип’яті. Київ 2001; Рибак Юрій. Обрядові пісні Верхньоприп’ятської низовини (мелотипологія – мелогеографія – культурогенеза). Львів 2005; Коваль Василь. Генеза локальної типологічно гетерогенної народновокальної традиції (на матеріалах з околиць на північний захід від Горган). Львів 2006; Скаженик Маргарита. Етномузичний ландшафт басейну Уборті (за обрядами та піснями календарного циклу). Київ 2012; Лукашенко Лариса. Традиційна вокально-обрядова культура Північного Підляшшя. Львів 2013 і т. ін.

переднього *фронтального* польового вивчення визначених територій за спеціально розробленими програмами, питальниками тощо. Роботи тут – непочатий край, через те питання мелогографії за відсутності належно усталених та переконливо інтерпретованих її даних мало заторкуватимуться в цьому Курсі.

Проте етномузикознавча географія вже сьогодні дозволяє на основі порівняльного студіювання встановлених ізомел отримувати важливі відомості для ретроспективного вивчення *історичної проблематики* як самої культури усної традиції, притаманних їй територіальних зв'язків та закономірних часових змін бодай у першому наближенні, так і взагалі минулих діянь народу, його етногенези. Історичні аспекти мелогографії ґрунтуються головним чином на припущенні, що етномузика могла мігрувати разом з її носіями, і на цій підставі, зокрема, В. Гошовський доказав карпатоукраїнську сутність коломиюк в угорському фольклорі, висунув оригінальну гіпотезу про старохорватське походження лемків [Гошовський В. 1971, с. 78-80, 207], а Б. Луканюк – про поліський родовід першого в історії запису української пісні¹. Напевно, мелогографічні досліді принесуть ще чимало подібних відкриттів, підтверджуючи славу музичного фольклору як надійного джерела загальноісторичної інформації.

§ 12. *Історичні стилі.*

Таке ж величезне значення для відносного датування певних виявів фольклору, зокрема музичного, має їхній зв'язок з відомими *загальноісторичними подіями*. Так, вельми оригінальний мелотип з $V43_{b-2}/R^6$

а)

fx $\bullet = 150$

1. Ой ви_ нось, ма_ ти, ді_ жку, Ой ви_ нось, ма_ ти, ді_ .

б)

Allegro

1. Xe_ za_ lê, ne nim di_ go,
De_ la_ lê, ne nim di_ go, De_ řa_ be, řa_ be, řa_ be.

Малоймовірно, щоби настільки своєрідний мелотип, званий „переставленим козачком” через свою V34₂, зміг постати незалежно в різних місцях – радше він був перейнятий одними його носіями від інших. Лінгвістичні дослідження фіксують наявність слідів курдської мови на Чернігівщині, Київщині та Житомирщині¹, і датуються вони напевно *початком нашої ери*, бо, як відомо, давні курди були учасниками великого аланського племінного союзу, розтрошеного спершу північними германцями в III–IV століттях і врешті остаточно 372 року – гунами. Частина аланів, а серед них і курдів, відійшла в Західну Європу та північну Африку, інша ж їх частина подалася на Кавказ, либонь узявши з собою раніше перейняту берестейську весільну мелодію... Це засвідчує, що вже в ту далеку пору хоча б понад Західним Бугом мусив існувати вельми розвинутий весільний обряд, а значить, і час його виникнення потрібно би перенести принаймні на останні віки ще *до нашої ери*. Вражає й та історична стійкість традиції, завдяки якій обрядовий наспів дійшов до наших днів в усній передачі численних поколінь з понад двотисячолітньої давнини.

Однак подібні хронологізації наразі належать до унікальних, переважно фольклорні твори, а тим більше музичні, не піддаються на-

розмірах на чотири чверті, проте як переконує берестейський прототип, основною для неї є саме первісна трійкова „ямбічність”, в якій треба би читати цитовану публікацію. До речі, точно такої ж інтерпретаційної похибки допустився Ф. Колесса в своєму нотному записі вищезгаданого кобзарського виконання історичної пісні (Зразки 9б_{1,2}).

¹ Стецюк Валентин. Сліди прадавнього населення України в топоніміці. Львів 2002, с. 20-25, 29 (мал. 2).

віль приблизному датуванню. Інколи їх появу намагаються *гіпотетично* встановити за непрямими, побічними прикметами, які, звісно, здебільшого виявляються ненадійними та зчаста підводять, не виправдовуючи покладених на них сподівань. Спроби прив'язати мелодії до історичної тематики їхніх поетичних текстів також рідко приносять позитивні результати. Наприклад, як доказав К. Квітка, пісня про татарський полон, що її А. Фінагін вважав залишком татарщини в російському фольклорі, постала на південнослов'янських Балканах і в своїх далеких мандрах на північний схід поміняла власний наспів на український значно пізніше, ніж могли відбутися описані в ній події [Квітка К. 1924, с. 45-47]. Те ж стосується також традиційної мелодії пісні про смерть Довбуша¹ й ін.

Питання історичних стилів музичного фольклору могла б розв'язати *генеалогічна класифікація* його творів, покликана з'ясувати їх походження та розвиток тощо, однак здійснити таку класифікацію наразі видається неможливим через брак надійних для неї підстав. Популярна свого часу теорія поступового розширення *тонорядів* від одно- до багатозвучних² зовсім не враховує варіабельної природи фольклору, де один і той же твір у різних виконаннях або й навіть у різних мелострофах однієї пісні здатний більше чи менше міняти свій звуковий склад³. Запропонована П. Сокальським гіпотеза про три ладові та ритмічні „епохи” [Сокальський П. 1888] також не витримує критики, бо при простому їх накладенні виходило б, що до першої епохи належала б лише пентатонічна та речитативна музика, чого практично не знає увесь слов'янський фольклор. Визначені А. Іваницьким стадії розвитку народномузичного мислення за структурними типами мелодичних речень, аналогічних вербальним⁴, ніяк

¹ Докладніше див. Лекція 11, тема 15, § 44, с. 321, а також Зразки 3а_б, 43 і Коментарі до них у Прилогах.

² Sachs Curt. The Rise of Music in the Ancient World: East and West. New York 1943, p. 25-45. = Sachs Curt. Muzyka w świecie starożytnym. Warszawa 1981, s. 28-46. Прихильність до цієї теорії С. Людкевич хибно приписував П. Сокальському, сам же С. Людкевич скористався нею при порядкуванні коломийкових мелодій та деяких весільних пісень у збірці [Роздольський Й. 1906, с. XII].

³ Пор.: Зразки 2а₁₋₂б₁₋₂, 9а_б1-2, 10а₁₋₂б₁₋₂, 12б₁₋₂ і т. і т. п.

⁴ Іваницький Анатолій. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики): Навчальний посібник. Київ 2003; Іваницький Анатолій. Історичний синтаксис фольклору: Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця 2009.

не враховують очевидного факту, що в музиці використовується не один-єдиний синтаксис акцентно-динамічного ритму, а цілих три (ще часокількісний і речитативний), кардинально відмінних за принципами своєї внутрішньої організації [Луканюк Б. 2017]. До того ж подібні домисли очевидно хибують спекулятивною умоглядністю спрощених теоретичних схем, які не піддаються експериментальній перевірці та лише мусять прийматися на віру, що науці негоже.

Можливо, колись, після накопичення потрібного досвіду, таки буде випрацювана правдива генеалогічна класифікація музичного фольклору, нині ж чи не кожна її хоча б часткова спроба, за словами К. Квітки, „утворює групи, що не раз об'єднують мелодії відмінного тонального обсягу і ритмічної будови і роз'єднують мелодії морфологічно подібні, і не може бути представлена в самому розкладі [етномузичного] матеріалу, що мусить бути оснований на ознаках, очевидних без ширших коментарів, а тільки може бути розроблювана в окремих студіях” [Квітка К. 1922, с. VI (виділення мос. – Б. Л.)]. Тієї ж думки був і Ф. Колесса: „порівняний дослід над музичною сторінкою народних пісень вимагає так само, як студії над їх текстами, м о н о г р а ф і ч н о г о трактування даної пісенної мелодії у зв'язку з цілим комплексом її варіантів” (розрядка – автора цитати) [Колесса Ф. 1934, с. 126].

Наразі доводиться задовольнятися очевидним слухово-інтуїтивним розрізненням трьох генеральних історичних стилів в українському фольклорі:

1) *первісного*, породженого *поганською (язичницькою) обрядовістю*, майже цілком *корінного*, та *не зовсім збіжного з сучасними національними границями*, захоплюючи схід Польщі та південь Білорусі, й напевно не позбавленого слідів творчості народів, що давно зійшли з історичної арени (кельтів, тракійців, сарматів-скитів, германців);

2) *середньовічного* головно в традиційній *позаобрядовій (світській) ліриці*, почасти перейнятії із Заходу, але вже органічно засвоєній, як це переконливо показав К. Квітка, навівши паралелі між українськими народними мелодіями цього стилю й італійською, нідерландською та німецькою композиторською музикою XV–XVIII століть [Квітка К. 1926б, с. 80-83]; тут виразну *міжетнічну* (польсько-білорусько-українську) спільність творять *дворацькі пісні*¹, посталі, очевидно, за часів колишньої Речі Посполитої;

¹ Лекція 15, тема 20, § 58; Зразки 57-58.

3) *новішого*, цілковито напливового з *писемної культури* орієнтовно від кінця XVIII століття, заснованої вже на класичному мажор-мінорі й акцентно-динамічному ритмі, а також на властивому тільки йому синтаксисі музичного періоду та базованих на ньому більших форм.

Засадничі відмінності цих трьох історичних стилів найочевидніше демонструють зимові обрядові пісні¹ – дохристиянські (поганські, язичницькі) *колядки* та *щедрівки* [Квітка К. 1922, № 126-127, 130, 134, 136-142, 144-145, 147, 149-152, 156-165, 167-171, 173, 181, 185, 187-189, 191, 195, 668, 670, 672-679, 682-687, 689-690, 692-694, 697-699], що дійшли до наших днів з незапам'ятних часів, власне християнські *коляди* та *щедри* [Квітка К. 1922, № 131-133, 135, 146, 148, 153-155, 166, 174-180, 184, 186, 190, 196-197, 671, 680-681, 688, 691], які появилися в наших краях орієнтовно від XV століття під виразним західним католицьким і протестантським (чесько-польським) впливом², і нарешті, найновіша творчість у даній галузі від початку (у Галичині хіба аж з останньої треті) XIX століття як композиторська (Й. Кишакевич, О. Нижанківський, В. Матюк, Н. Вахнянин, Б. Кудрик), так і здебільшого аматорська, передовсім з священицького середовища (І. Дуцько, В. Стех, І. Плав'юк, І. Луцик)³, на кшталт славної австрійської коляди „Тиха ніч”, яку багато народів, перейнявши у власних перекладах (а їх вже є понад півтори сотні!), признали за свою, рідну...

Цей новітній історичний стиль зараз починає панувати в українському музичному фольклорі, витісняючи повсюдно обох своїх традиційних попередників. У Західній Європі подібний процес відбувся давно – там ще в часи суцільної християнізації зникла майже повністю поганська музика, а середньовічний пласт склала авторська творчість, що пішла в народ, подібно нашим пізнішим пісням літературного походження. Довше збереження в нас традиційної усної культури Ф. Колесса хіба справедливо пояснював візантійською цивілізаційною спадщиною та її пасивною консервативністю; західні ж

¹ Зразки 12абв.

² Йдеться, ясна річ, про мелодику, а не тільки про християнські за тематикою тексти, які не раз можуть лучитися також з набагато старішими за них первісними колядковими та щедрівковими наспівами.

³ Коляди або пісні з нотами на Різдво Христове. Вільнюс 1990, № 6, 13, 15-19, 31-32, 35-37, 44, 46-47, 55, 58, 61, 65-66, 69, 73, 79.

впливи, за його словами, торкнулися тільки тонкої верстви нечисленної інтелігенції, решта ж східнослов'янського суспільства, а особливо селянського, світоглядно застряла в патріархально-примітивній ментальності середніх віків [Колесса Ф. 1922, с. 38-40], безповоротна ломка котрої відбувається на наших очах, супроводжуючись зрозумілим ремством професіональних фольклористів і непоправних традиціоналістів.

Складність історичної проблематики музичного фольклору може відбивати всяку охоту займатися нею. „Та, мабуть, найвитонченіша принада [такого роду] досліджень зв'язана з тим, що вони довкола оточені загадкою та мороком. <...>. Кожне правдиве [історичне] дослідження буде, розуміється, невтомно змагатися проти п'їтьми непізнаних речей, але це така боротьба, в якій *перемога й поразка* однаково *прекрасні* (виділення мої. – Б. Л.), і коли нас пронизує таємниче тремтіння перед непізнаним, то це одне з найдорожчих благ не тільки життя, але й дослідження”¹. Хіба не дарма ж кажуть: немає речей непізнаних, а є лишень досі ще не пізнані. Тож будь-що варто дерзати.

¹ Ці чудові слова німецького історика Курта Брейзіха (Kurt Breysig) цитуються в перекладі К. Квітки [Квітка К. 1925, с. 26-27].

ЛЕКЦІЯ 4

Тема 4. ТИПОЛОГІЯ. КУЛЬТУРО-ЖАНРОВА СИСТЕМА

§ 13. *Поняття типу.*

Музичним твором у писемній культурі спрощено вважається те, що представляє композиторський проект переважно на письмі (уртекст), реально ж існують і уртексти, і їхні виконавські версії, часом вельми відмінні за своєю фонетикою звучання (темпом, динамікою, тембром), що виявляють спеціальні акустичні дослідження¹. У традиційній усній культурі, як уже говорилося, жодних уртекстів нема, є лише безліч виконавських версій умовного твору, які видозмінюють не тільки його фонетику, але й граматичну структуру (морфологію меліки і ритміки, а часом і музичний синтаксис)². Тому постає закономірне питання: що це таке – усний твір, що визначає його сутність, де та межа можливих модифікацій, за якою він перестає бути сам собою і треба говорити вже про зовсім інший твір?

Поточно народна пісня як самостійний твір ототожнюється лишень з її *поетичним сюжетом*, їй навіть назву зчаста прийнято давати за першим рядком вірша (особливо в популярних пісенниках). Та це, звісно, аж ніяк не підходить етномузикознавству, що займається саме усною музикою, де не раз одні й ті ж слова вільно лучаться з різними мелодіями й однакові наспіви з відмінними текстами, тож для нього найвідповіднішим було б виокремлювати кожен твір передовсім за його музичними ознаками. Біда тільки в тому, що через природну варіабельність, як підкреслював Ф. Колесса, „тяжко буває означити різні ступені споріднення чи лише подібності й аналогії, що виступають або в цілості даної мелодії, або лише в її ритмічній чи мелодичній структурі і то лиш ув одній частині мелодії” [Колесса Ф. 1929, с. 455]. Усномузичні твори завдяки своїм численним виконавським та еволюційним видозмінам здатні плавно, майже непомітно переходити у зовсім відмінні собі³, немовби птиці в риби і навпаки на знаменитій гравюрі „Вода та небо” нідерландського художника-графіка М.К. Ешера⁴:

¹ Див.: Лекція 2, Тема 2, § 5, с. 41-42.

² У вокальній музиці ще також може змінюватися й будова вірша.

³ Приклади див. /Луканюк Б. 2014; Луканюк Б. 2016, §15-17/.

⁴ <http://www.mcescher.com/Biography/lw306.jpg> (20.03.2017).

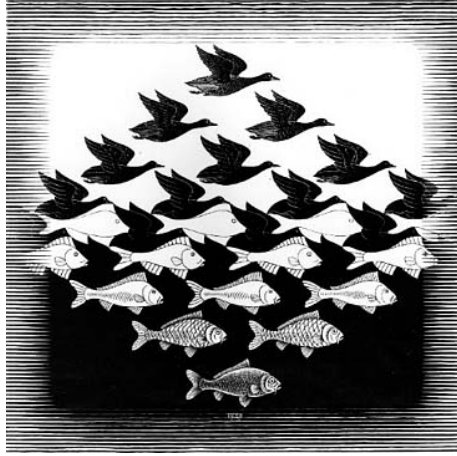


Рис. 11.

Та й, зрештою, дати влучну й, головне, унікальну назву власне самій музиці не так то вже й просто, в чому переконає практика найменувань суто інструментальних творів¹.

Через певну умовність поняття музичного твору в фольклористиці застосовується категорія *мелотипу*, що охоплює не тільки виконавські відміни одного й того ж твору, але й низку фактично різних творів, не конче *споріднених генетично*, а лише *подібних* за певними характерними особливостями, узагальненими відповідно до поставленої дослідницької мети. *Органічна* мелотипологія повинна спиратися на пізнання дійсних закономірностей варіабельності, притаманних усній традиції², на співвідношення в ній *стабільних* (загальних чи

¹ Переважно все закінчується вказівкою жанру (Крутак, Полька, Гопак, Козачок, Гуцулка), у межах якого навіть народ рідко знаходить їм влучні назви (марш „Подорожня”, „Куражиста гуцулка”), здебільшого ж вони прив’язуються до слів відповідної пісні („Мегелиця”, „Верховина”), певної місцевості (Датинська полька, Ворохтенка) або збереженого імені їхнього творця (Бандурова полька, мелодії Сухонького, Фоки Шумея, Шкап’юкова чи Шкапівка) тощо (Гуменюк А. 1972; Мацієвський І. 2012; Мерчиньські С. 1965; Яремко Б. 1997; Яремко Б. 2014; Хай М. 2011; Ярмола В. 2014/).

² Для студій над межами допустимої варіабельності в музичному фольклорі вихідними мали би стати спостереження за амплітудою наскрізно транскрибованих мелічних, ритмічних і навіть синтаксичних модифікацій повторюваної мелодії в рамках строфічних (або строфоподібних) форм (див. Зразки 5а, 6а, 7, 8б, 9б₁₋₂,

особливих) і *мобільних* (головно індивідуально-творчих) рис. Завдання типолога – знайти *об'єктивні* підоснови для їх розмежування та визначення *домінантних* ознак серед встановлених типових, щоби в кінцевому підсумку відрізнити групи відмін одних творів від принципово інших і вказати належне місце кожному з них у їх ієрархічно систематизованій класифікації¹, що, звісна річ, не може робитися на око.

З методологічного погляду *типологія* – це групування й упорядкування певного кола обраних об'єктів (предметів, явищ, елементів тощо) на підставі порівняння їхніх ознак з ознаками встановлених для них узагальнених, ідеалізованих *моделей* (типів). Таке групування та впорядкування фактично полягає в здійсненні логічної операції *поділу поняття*, тобто розкриття його змістового обсягу шляхом переліку (виділення) понять, що входять до нього як складові, а тому обов'язково повинно підлягати таким чотирьом вимогам (правилам): 1) *єдності основи* – поділ поняття (роду) на його члени (види) має провадитися за одним і тим самим критерієм (бажано істотним, природним, а не довільно обраним, штучним); 2) *адекватності* (співмірності) – змістові обсяги видових членів поділу разом, в сукупності мусять дорівнювати змістовому обсягові поділюваного родового поняття, не бути за нього ані ширшим (більшим), ані вужчим (меншим); 3) *диспаратності* (несумісності) – видові члени поділу зобов'язані себе виключати взаємно, тобто не збігатися змістом навіть частково; 4) *перманентності* (неперервності) – поняття повинно бути поділено спершу на такі види, для яких воно є найближчим ро-

10б, 15-16, 23а, 32ав₁, 38, 43, 48а, 50б₁, 51а₁б, 52а). Хоч уже накопичено либонь удосталь потрібного матеріалу, його ґрунтовне вивчення властиво тільки почалося віднедавна (Єфремов Євген. Вивчення варіювання форми пісень Полісся. < Народна творчість та етнографія. 1984 № 3, с. 26-33; Мишанич Михайло. Про мобільність строфіки бойківських народних пісень. < Традиційна народна музична культура Бойківщини, вип. 2. Дрогобич 1996, с. 9-12; /Луканюк Б. 2016/ тощо).

¹ Зразковою вважається максимально деталізована типологічна класифікація тваринного та рослинного світу в біології, запропонована 1735 року шведським ученим К. Лінеєм, де прийнято виділяти ось такі основні таксономічні ранги (категорії) від найбільших (найширших) до найменших (найвужчих): *домен, царство, тип (~відділ), клас, ряд (~порядок), родина, рід, вид* (Біологічний словник, вид. 2. Київ 1986). Належно розроблена й систематика музичних інструментів Е.М. Горнбостеля і К. Закса, згадувана вище (с. 58). Можливо, до такої точної деталізації колись доросте й типологічне етномузикознавство, якщо цій далеко непростій проблематиці приділятиметься гідна увага.

дом, а вже далі – на дрібніші складові (підвиди чи різновиди), стосовно яких кожний вид, з попередньо виділених, прибирає значення, виконує роль родового. Порушення вказаних правил неминуче призводить до помилок у визначенні складу й обсягів класифікаційних одиниць, родо-видових співвідношень між ними тощо та й, врешті-решт, до хибних уявлень про зміст класифікованих понять.

Серед цих помилок найзначніша полягає у відступі від прийнятої основи поділу, наслідком чого він стає *плутаним* (перехресним), як наприклад, жанрово-тематична класифікація в збірці [Гошовський В. 1968, с. 25-31, 429-430], за якою загальне поняття „народні пісні” поділене на „обрядові”, „трудові”, „епічні”, „побутові”, „до танцю” та „дитячі”, що однаково, ніби підрозділяти всіх людей, безнастанно змінюючи критерій їхнього розмежування, на „релігійних”, „працьовитих”, „балакучих”, „пересічних” і „танцюристич”. До того виділені жанрові види не відповідають вимозі *диспаратності* (несумісності), адже, скажімо, „обрядові” також можуть бути водночас „трудовими”, „танцювальними” і „дитячими”. Вільною від логічних помилок є *дихотомія*¹, тобто такий поділ поняття на два менших його складових, з яких одне становить елементарне заперечення ознак другого (обрядові – необрядові), а оскільки в науці кожен *таксон*² мусить мати свою протилежність, взаємодоповнювальну антитетичну пару (як плюс-мінус, інь-янь), де фактична негація не тільки може, а й повинна посідати позитивне вираження (без „не-”)³, то застосування даного способу поділу дозволяє в принципі безпомилково вибудовувати бажані класифікації, вивіряти їх логічну правильність і вичерпну повноту. Без освоєння цієї далеко непростой технології годі сподіватися на досягнення сповна переконливих результатів в даній галузі наукових знань, зокрема й в етномузикознавчій типології та систематиці.

У європейській музичній фольклористиці існують різні визначення поняття типу⁴, зазвичай доволі обтічні, розпливчасті та багатознач-

¹ Дихотомія – гр. διχотоμία, де διχῶν означає „навіпіл”, а τομή – „поділ”.

² Таксон (лат. taxon від гр. τάξις – порядок, розміщення) – класифікаційна одиниця; таксономія – розділ систематики, завданням якого є визначення й теоретичне обґрунтування класифікаційних одиниць, їх обсягу, співвідношення (супідрядності) та місця в усталеній їхній ієрархії.

³ Наприклад: пісні „дитячі” – „недитячі” = „дорослі”, „трудові” – „нетрудові” = „дозвільні” й т. п.

⁴ [Чекановска А. 1987, с. 102 і далі; Жераньска-Комінек С. 1995, с. 190-226]. У цьому другому, вельми цінному посібникові, на жаль, викривлено представлена

ні, які лишень маскують фактичне суб'єктивно-інтуїтивне сприйняття мелодичних спільностей в кожному конкретному випадку¹. Типологічна школа українського етномузикознавства хіба єдина в світовому масштабі визначила це відповідальне поняття однозначно², щоправда в двох обсягах – вузькому та широкому.

східнослов'янська, особливо ж українська мелотипологічна думка, цілком безпідставно ототожнена з російською *теорією інтонації*, заснованою Б. Яворським і Б. Асаф'євим (Глебовим), з якою українське етномузикознавство хіба в усіх своїх кількох внутрішніх течіях не має абсолютно нічого спільного. Це пояснюється тим сумним фактом, що в Польщі, зрештою, як і в усьому євроатлантичному світі, всю нашу фольклористику, кажучи по-одеськи, „в упор не бачать”, за старою звичкою ототожнюючи її з нібито існуючою „общеруською”, а у нас же, навпаки, польську знову ж таки через майже виключно проросійську орієнтацію, з чим далі миритися вже ніяк не гоже (Луканюк Богдан. Матеріали до бібліографії польської етномузикології XIX – XX ст. Львів 2006, с. 3).

Варто ще додати при тому, що часто термінопоняттям пісенного типу користуються більш-менш широко взагалі без будь-якого його визначення, неначе воно є загальновідомим та й загальноприйнятим (див., наприклад: Тампере Х. Эстонская народная песня, с. 125-136).

¹ Як хоча б ось таке: „Мелодичний тип – модель усієї музично-поетичної строфи, що враховує кількість і якість основних її структурних компонентів у їхньому взаємозв'язку, а тому визначає музичну типологію розглядуваних пісень у цілому, на рівні їхньої музичної композиції” /Земцовській І. 1975, с. 21/. При тому під основними структурними компонентами розуміються настільки ж неоднозначно окреслені поняття „інтонаційного поля”, ритмічної та ладової „формул”, які на практиці трактуються в подальшому вельми по-різному, контекстуально.

² Луканюк Б. Типологічна школа в українському етномузикознавстві. Представники інших напрямків в українському етномузикознавстві визначають дане поняття в руслі існуючих загальних тенденцій, як наприклад, ось так: „Мелодичний тип – це комплекс музично-стильових ознак, детермінованих мовно-функціональними уподобаннями середовища й реалізованих у конкретній формі” /Грица С. 1979, с. 34/. Звісно, керуючись такою дефініцією, практично неможливо однозначно типологізувати народні мелодії та встановлювати місце кожної з них в загальній системі їхнього розподілу на категорії, що й показують усі видання Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, здійснені без всякого внутрішнього порядкування в межах виділених на око „жанрово-тематичних” груп (Грица Софія, Дей Олексій. Принципи класифікації і наукового видання української словесно-музичної народної творчості на сучасному етапі: Доповідь радянської делегації на VI Міжнародному з'їзді славістів (Прага, серпень 1968). Київ 1968). Тож годі шукати в цих виданнях хоча б якісь музично-типологічні покажчики, задекларовані в щойно згаданій програмній праці, але не реалізовані в жодній публікації багатотомної серії „Українська народна творчість”.

Вузького розуміння мелотипу трималися К. Квітка та В. Гошовський, зводячи його сутність до *моделі* генетично пов'язаних, але мелодично різних „варіантів”, істотною, спільною ознакою яких виступає виключно *структура вірша* та *мелоритмічна форма*, незалежно від жанру, меліки (ладу, лінеарності) й поетичної тематики [Квітка К. 1971, с. 161, 194; Гошовський В. 1971, с. 20]. Натомість Ф. Колесса, мабуть, не мав остаточно вироблених поглядів на дану проблему: тільки при систематизації гаївкових мелодій він керувався вузьким трактуванням мелотипу [Роздольський Й. 1909], однак уже в лемківській збірці ним до уваги були взяті (вслід за І. Кроном і Б. Бартоком) разом з структурою віршів деякі особливості *меліки*, але без врахування мелоритмічних форм [Колесса Ф. 1929]. У цих своїх довголітніх пошуках істини вчений, здається, врешті-решт зневірився цілковито в можливості досягти бажаного результату, якщо в останніх опублікованих зібраннях [Колесса Ф. 1923; Колесса Ф. 1938a; Колесса Ф. 1995] він вдовольнявся систематизацією народних пісень лише виключно за їхніми віршовими структурами, через що вона по суті своїй переставала бути *музично-фольклористичною* (етномузикознавчою).

Та раніше за своїх наступників, бо ще на самому початку ХХ століття, С. Людкевич сформулював *широке* поняття типу, що визначається не тільки за віршовою структурою та мелоритмічною формою фольклорного твору, а й також за його *походженням* з того чи іншого народного *середовища*, що виокремлюється своєю етномузичною культурою, а також *обставинами, при яких він виконується* (тобто за його *функцією* в житті людей) [Роздольський Й. 1906, с. XI]. Власне С. Людкевич перший переконався, що меліку та поетичну тематику недоцільно вважати типологічно визначальними для української етномузики¹, хоча сам інколи використовував ці параметри при поряд-

¹ „Спершу при самім почині своєї роботи, – згадував науковець, – задумав я порядкувати пісні на основі мелодичного строю, починаючи з двотонних і до таких, яких звукоряд переходить кварту, квінту, октаву і т. д. <...>. Але невдовзі пересвідчився я серед роботи, що таке порядкування спрвадило би крайню сумішку форм пісенних, бо звукоряд тепер у поодиноких випадках являється часто чимось випадковим, а творення та перетворювання форм виступає далеко виразніше і наглядніше на тлі елементу ритмічного, ніж виключно в тональній структурі (розрядки автора цитати. – Б. Л.). Вибравши, отже, ритмічну будову головною основою поділу пісень, не міг я, очевидно, звертати рівночасно увагу на їх мелодичний стрій” [Роздольський Й. 1906, с. XII]. Пізніші дослідження народнопісенних звукорядів повністю підтвердили

куванні наспівів у межах певного мелотипу, вирізняючи в той спосіб притаманні йому *види та різновиди*¹.

Отож С. Людкевич виділив *три* основні, конститутивні й обов'язкові ознаки типу, які порядкують етномузичні твори на трьох нерозривно пов'язаних рівнях від ширшого до вужчого – *культурологічному* (за належністю до певного фольклорного середовища), *функціональному* (за обставинами, виконання, побутування) та, врешті, *структурному* (за віршовими і музичними ритмічними формами), схематично:

культура
(середовище)

⇕

функція
(обставина)

⇕

структура
(форма)²

Рис. 12.

Таке широке розуміння сутності мелотипу треба вважати найраціональнішим з огляду на його змістову повноту на відміну від вузького, значною мірою спрощеного, що часто виявляється не зовсім адекватним, оскільки твори з цілковито однаковою ритмічною

це спостереження С. Людкевича, встановивши, що всього-на-всього 3,15% з них можна назвати розповсюдженими, тоді як майже половину (48,35%) складають одиничні, тобто такі, що трапляються лиш один раз (Мадяр-Новак Віра. Частотний „словник” звукорядів. < Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. Львів 1990, с. 11-12. Докладніше див.: Мадяр Вера. Частотные указатели распространенности народно-песенных звукорядов Западного полигона: Дипломная работа. Львов 1986, машинопис). А втім під кінець науково-творчого життя С. Людкевич несподівано взявся за укладання „Хрестоматії українських народних пісень (мелодій), впорядкованих за ладотональною будовою” (тобто традиційно за звукорядами), та, здається, через фізичний стан уже не зміг викінчити задумане (крім посмертно опублікованої „Передмови” [Людкевич С. 2000, с. 237-242], в його архіві залишилася численна картотека народномузичних зразків, невідомо тільки чи впорядкована належним чином).

¹ Докладніше див. [Луканюк Б. 2007б].

² З урахуванням при потребі особливостей меліки та поетичної тематики.

формою (приміром, коломийковою) здатні бути приуроченими до абсолютно різних обставин (як обрядових, так і необрядових)¹ або й узагалі звільненими від них, і через те не можуть належати до того самого пісенного типу з музично-етнографічної точки зору. Не рахуватися з цим грішно, якщо серйозно дбати про чистоту й ефективність мелотипологічного дослідження².

Розглянемо докладніше кожен названий рівень зосібна.

§ 14. Етнографічні культури.

До культури в універсальному розумінні відноситься все те, що є поза *натурою*, тобто випродуковане *людиною* (людським суспільством) на відміну від сотвореного *природою* (чи, як хтось волить, Богом). Отже, культура невід'ємна від своїх творців та носіїв, і так само як вони ділиться за різноманітними критеріями на менші утворення – системи *субкультур* різного рангу. Для етнографії (народознавства), скажімо, важливий класифікаційний поділ всієї *побутової* (суб)культури на *матеріальну* та *духовну*, до цієї останньої зараховується *спосіб життя* в усіх його виявах і *фольклор* як (суб)культура усної традиції, яка своєю чергою включає низку ієрархічно організованих (суб)культур певних суспільних середовищ – географічних і соціодемографічних³.

Кожна з таких (суб)культур відзначається як власними відмітними особливостями, так і містить деякі риси, характерні для інших

¹ Зразки 17, 25*абв*, пор. 5*а* і 37, 20*б*, і 51*а*_{1,2}, а також весільні ладканки (Лекція 6, Тема 7, § 24), аналогічної будови з календарними і трудовими.

² Задля справедливості слід зазначити, що К. Квітка та В. Гошовський, хоч і декларували в *теорії* вузьке розуміння мелотипу, на *практиці* майже завжди враховували його функціональні та культурологічні, а також і мелічні властивості, доказом чого можуть служити такі їхні фундаментальні дослідження, як [Квітка К. 1926*а*; Квітка К. 1926*б*; Квітка К. 1927; Квітка К. 1971, с. 103-155, 191-212; Гошовський В. 1968, с. 451-457; Гошовський В. 1971, с. 55, 67, 88-89, 93-96, 147-150, 161, 163-167, 169-170, 175-177, 208-209, 226-239, 242-247, 253-259; МААФАТ 1977, с. 179-190, 193-196, 202-208]; Гошовский Владимир. Мелодические парадигмы словацко-украинского ареала. < Sbornik prací Filosofické Fakulty Brněnské Univerzity, č. 19/20. Brno 1984, s. 33-44 і т. ін.

³ Тут, можливо, варто зауважити, що поняття етнографічної *культури* є ширшим за поняття фольклорного *стилю*, який виступає лиш одним з її складових і стосується виключно сукупності способів використання засобів виразності. Етнографічна культура включає не тільки домінуючий для неї стиль, але й інші стилі, зокрема запозичені від побічних середовищ (про це нижче).

(суб)культур приблизно того ж рівня, очевидно, перейняті в процесі безпосереднього контактування, вельми прикметного для усного функціонування традиції. У зв'язку з цим за своїм *середовищним походженням* фольклор поділяється на *питомий* і *напливовий*. Питомий правдоподібно постав саме в даному осередку, притаманний йому чи бодай органічно ним засвоєний, а напливовий – це творчість, що зайшла зі сторони, запозичена з іншого середовища (можливо, також тією чи іншою мірою асимільована) або ж створена під виразним чужорідним впливом (приміром, пісні літературного походження або вельми популярні сьогодні комісні пісні тощо)¹.

Такими сторонніми середовищами найбільшого обсягу виступають *інонаціональні культури* – як *усні (фольклорні)*, так і *писемні, літературно-композиторські* (приміром, польські, чеські, молдовські чи російські народні або й авторські твори в українському фольклорі)². Часом подібні переймання засвоюються настільки органічно, що загально визнаються питомими, ба навіть національними музичними емблемами, як наприклад, грузинська пісня „Суліко”, насправді занесена на Кавказ італійськими моряками, або створена козаком Харківського полку С. Климовським десь на початку XVIII століття пісня „Їхав козак за дунай”, яка здобула собі велику славу в Європі: німці ще донедавна приймали її виключно за свою власну, національну („Schöne Minka, ich muß scheiden” у вільній переробці прусського поета Г. Тідге, 1808) і яку використали у своїх творах як визначні композитори – К.М. Вебер, Л. ван Бетовен³, Г. Доніцетті, А. Аляб'єв⁴, так і менш знані – Ф. Кауер, Ф. Лессель, Й. Гуммель та ін.

Інколи подібні запозичення цілком очевидні, тож з'ясовуються порівняно легко, без проблем (як словацька пісня „Червена ружа трояка” в українському та білоруському фольклорі [Гошовський В. 1971, с. 221/]), та не раз національна приналежність деяких творів є не до-

¹ Докладніше див.: Лекція 15, Тема 20, § 57-60.

² Зразки 6б, 12бв, 16, 25а-г, 27в, 45б, 52а, 53, 57аб, 58аб, 59а, 60а.

³ Обробка для голосу з супроводом фортепіанного тріо та Варіація для флейти і фортепіано (ор. 107 № 7).

⁴ Дивним чином його Варіації для скрипки з оркестром на тему української народної пісні „Їхав козак за дунай” лишилися не відзначеними у хрестоматії: Бачинская Нина. Народные песни в творчестве русских композиторов. Москва 1962 (до речі, ця навчальна хрестоматія була ініційована К. Квіткою, в Україні їй аналога немає, на жаль, хоч наша композиторська творчість значною мірою спирається на фольклор).

статньо виразною, спірною, і тоді навколо них розпалюються неабиякі патріотичні пристрасті. Так, російськими фольклористами досі неодмінно оспорюється встановлене К. Квіткою [Квітка К. 1924] українське походження мелодії т. зв. пісні про татарський полон¹, а словацькими етномузикологами – угорський родовід „кільцевої форми” [Гошовський В. 1968, с. 39-40; Квітка К. 1971, с. 45-47], а чи українськими – шляхи появи коломийки в пісенності в Угорщині [Гошовський В. 1971, с. 199-209] та російські корені веснянки „Вийди, вийди, Іванку” [Гошовський В. 1971, с. 222-226; Луканюк Б. 1980] тощо².

Напливовість, звичайно, не обмежується лише слідами міжнаціональних зносин, у рамках національного фольклору *відносно* (умовно) напливовими меншого обсягу треба вважати проникнення одних географічних (діалектних) стильових культур в інші – як сусідні (скажімо, лемківської в бойківську [Луканюк Б. 1996]), так і вельми віддалені, приміром, розповсюдження авторських галицьких стрілецьких пісень мало не в усій Східній Україні³ й навпаки – прищеплення деяких особливих виконавських прийомів лівобережного співу на заході, як то: значне розпросторення (ампліфікування) віршової структури⁴, заключні та серединні словообриви, багатоголосся з переходами на октавні закінчення і т. ін. [Мишанич М. 2017, № 461-462, 568, 644-645, 651, 705-706, 708-709, 719]. Те ж саме стосується взаємовпливів між *соціодемографічними* середовищами, що виявляються, як наприклад, у взаємних обмінах між професійною та аматорською культурами⁵ чи переходах творів дорослого фольклору в дитинний тощо.

¹ Шенталинская Татьяна. О мелодических параллелях напева баллады „Про татарский полон” . < Памяти К. Квитки: Сборник статей. Москва 1983, с. 121-129; Тихонова Юлия. Песня „Про татарский полон” в русском фольклоре и творчестве русских композиторов. < Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии: Материалы научной конференции. Москва 2009, с. 155-169; Мироненко Ярослав. О происхождении мелодии песни про татарский полон. < Проблемы этномузыкологии: Научно-методичний збірник, вип. 9. Київ 2013, с. 146-158.

² Про інонаціональну напливовість у фольклорі ще див. нижче: Лекція 15, Тема 20, § 57.

³ Зразки $1a_{1,2}\bar{b}$; Луканюк Богдан. З музичної історії визвольних пісень: Проблемні нариси. < Етномузика, число 18. Львів 2023, Нариси третій і п’ятий, частини четвертий.

⁴ Зразок $2a$, а також [Луканюк Б. 2016, с. 43-118].

⁵ Зразки $9ab$, $10a_{1,2}$.

Кожна окремішня етномузична культура відзначається власним *питомим* стилем (стилістикою), виконавством і також *репертуаром*, тобто певною сукупністю (набором) творів, що належать передовсім їй і для посвячених виступають її розпізнавальними символами, послуговуватися якими взагалі-то неможе представникам інших культур. Бо це може нівелювати їхню ідентичність, а навіть ганьбити в очах свого середовища, що переважно вважає все своє найкращим, вищим, ідеальним, а все чуже гіршим, ніяким, низькопробним, незалежно від його дійсної вартості.

Тому мелотип, охоплюючи ряд схожих творів чи їхніх відмін, неодмінно несе на собі печать певної культурної належності, яка, зі свого боку, становить його відмітну ознаку, до того ж найширшу за понятійним (змістовим) обсягом, а значить, відправну в його класифікаційних поділах. Не надавати значення цьому – помилка, що може мати, як переконує практика, далекосяжні негативні наслідки. Так, Ф. Колесса, публікуючи свою першу закарпатську збірку семиденних записів у трьох селах головно від дівчат і жінок [Колесса Ф. 1923], не міг у силу тодішніх своїх знань про музичну етнографію цього регіону розмежувати його питому та напливову творчість (хоча б у примітках або передмові) [Гошовський В. 1968, с. 67], тож подав без розбору призбирані матеріали як рівноцінні й однаковою мірою характерні, а Б. Барток, знайшовши серед них аж сорок відсотків творів угорського походження, зробив на цій підставі ірреальний висновок про надзвичайний вплив чи то всього угорського фольклору, чи тільки новоугорської пісні у цілій Галичині, зокрема, завдяки „деякій схильності, *духовній спорідненості* (курсив мій. – Б. Л.) між жителями угорських сіл, з одного боку, і з другої – словацьких і рутенських”¹ [Барток Б. 1935, с. 212]. Звісно, якби він, говорячи про Галичину, узяв до уваги добре відому йому збірку [Роздольський Й.

¹ У давнішій німецькомовній літературі західних українців називали *рутенцями* (від пізньолатинського *Ruthenia* – Русь) слідом за ватиканською традицією, згідно з якою до таких відносили всіх слов'янських греко-католиків (не тільки українських, але й білоруських також). В Австро-Угорській імперії це була *офіційна* назва корінних буковинців, галичан і закарпатців, та до середини ХХ століття вона затрималася головно на Закарпатті. Зневажливий зміст у цю назву завели *галицькі народовці*, передовсім І. Франко, і так він тлумачиться у нас досі (Словник української мови: У 11 т., т. 8. Київ 1977, с. 913), а от росіяни присвоїли її собі без докору сумління, коли німецькі вчені на московській службі І.В. Озанн

1906], то статистика була б не менш вражаюча – в ній С. Людкевич, відзначивши польські, московські та чесько-німецькі запозичення, угорських слідів не знайшов узагалі... Ну, а стосовно якоїсь спеціальної духовної спорідненості угорців, словаків та рутенців можна говорити винятково в тому ж сенсі, що й про колишню „нову історичну спільність – радянський народ”, навіки спочилу в Бозі, або й одвічне „братерство” чи „сестринство” російського й українського народів, що нині вже наочно тріщить по всіх швах, або цілковиту тотожність галицьких поляків та русинів в очах В. Залеского¹ та його однодумців у часах перед революцією 1848–1849 років – як видно, окупанти всюди однакові в своїй політичній зацікавленості видавати поневолений народ за власну другосортну подобу з кінцевою метою повного асимілятивного присвоєння собі його відмінних, переважно високих традиційних духовних надбань.

Для поправного відмежування питомого та напливового в національній культурі доконечні глибокі знання багатьох етномузик – прилеглих і віддалених, причому як давньотрадиційних, так і новітніх, а також писемної професійної та аматорської творчості, здатної знайти в усній. Оволодіти таким грандіозним обсягом необхідної інформації дано хіба лише винятково обдарованим одиницям, хоча приклад Б. Бартока, безумовно, геніального етномузиколога, спонукає сумніватися в реальності подібного мультикультурного енциклопедизму взагалі: як попереджував славнозвісний Козьма Прутков, „неможливо осягнути неосяжне”, а фольклор власне і є неосяжним. Звичайно, можна пробувати скористатися з існуючих досягнень національних етномузикологій, та всі ті досягнення, на жаль, бажають кращого, виявляючись раз у раз недостатніми для ефективної порівняльної роботи, а головне – *несумісними за своїми методологічними підходами*, через що отримані на їхніх основах типологічні дані мало коли стикаються на практиці. Щоби переконатися в цьому, достат-

і К. Клаус відкрили новий хімічний елемент і нарекли його „рутенієм” (Ru, Ruthenium, атомний номер 44).

¹ Залескі Вацлав Міхал (1799–1849), львівський поет, фольклорист і політик (цісарський намісник у Галичині), видав разом з скрипалем і композитором К. Ліпінським збірник „Пісні польські й руські люду галицького” (Wacław z Oleska. Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Lwów 1833), у передмові до якого пропонував поширену тоді ідеологему про галицько-руський говір як діалект польської мови та русинів як органічну складову польського народу.

ньо порівняти аналітику, стосовану в різних країнах¹, або навчальні посібники з музичного фольклору кількох слов'янських народів – польського, російського й українського², або й компаративістичні монографії визначних науковців³.

Все ж без вихідного розмежування питомого та напливового в кожній національній музичній культурі не обійтися ніяк, якщо посправжньому прагнути пізнати її корінні відмітні якості. Для досягнення цього конче потрібна самовіддана *колективна* праця над уніфікацією методологій та методик (способів та прийомів) типологічного розгляду й упорядкування (класифікації, систематизації чи каталогізації) фольклорних творів та їхнього порівняльного студіювання. Та наразі кожне національне етномузикознавство залишається при своєму, крокуючи власною дорогою, намагаючись відшліфувати заповідані засновниками теоретичні та практичні напрацювання. Не становить винятку в тому й львівська школа, яка продовжує розвиватися в наміченому С. Людкевичем напрямку, здобуваючи собі щораз то більше прихильників як вдома, так і закордоном, бодай частково.

§ 15. Система музичних жанрів.

З легкої руки В. Гошовського в етномузикознавстві утвердився погляд на побутову *функцію* фольклору в житті людей як основний критерій його *жанрової* класифікації [Гошовський В. 1968, с. 11-15].

¹ Methoden der Klassifikation von Volksmelodien. Bratislava 1969; Analyse und Klassifikation von Volksmelodien. Kraków 1973 (див. рецензії на дану публікацію: Hozowski Włodzimierz. Analyse und Klassifikation von Volksmelodien. < Muzyka. 1979 № 3, s. 101-107); Лобанов Михаил. Проблема систематизации народнопесенных напевов в зарубежной славянской музыкальной фольклористике 1970-х гг. < Поэтика русского фольклора. Ленинград 1981, с. 179-188 (Русский фольклор, вып. XXI).

² Woźniak Jolanta. Polski folklor muzyczny. Gdańsk 1981 (²1995), Sobieska Jadwiga. Polski folklor muzyczny. Warszawa 1982 (³2006) i Bobrowska Jadwiga. Polski folklor muzyczny. Katowice 1989; Попова Татьяна. Русское народное музыкальное творчество: В 3 вып. Москва 1955-1957 і Народное музыкальное творчество: Учебник. Санкт-Петербург 2005; [Колесса Ф. 1938б; Іваницький А. 2004] і даний курс лекцій.

³ [Барток Б. 1935; Гошовський В. 1971]; Елатов Виктор. Песни восточнославянской общности. Минск 1977; Правдюк О. Міжнародні зв'язки в музичному фольклорі; Рубцов Феодосій. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов: Опыт исследования. Ленинград 1962; Czekanowska Anna. Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich. Kraków 1972 тощо.

Однак таке загальне визначення, почасти правильне, та не зовсім докладне, хіба лише додатково заплутало й без того вельми проблематичний термін – і не тільки в фольклористиці та музикознавстві¹, але й у літературознавстві, де він зчаста підмінюється *тематикою* та, крім того, наряду з ним зовсім неправомірно застосовується окремо ще й поняття *роду* мистецтва, як певної сукупності жанрів, тобто підпорядкованих йому видів та різновидів².

Неправомірно, бо слово „жанр” – це калька французького слова „genre”, утвореного з латинського „genus”³, що в перекладі українською означає „рід”. Значить, жанр і рід – одне й те ж слово, тільки сказане раз по-іншомовному, а раз по-нашому, а тому поділ творів на роди і жанри (тобто фактично роди на роди), слід вважати позбавленою сенсу тавтологією, неприпустимою в справжній науковій термінології⁴. Стихійне вживання нібито терміну „жанр” зробило його цілком затертим, практично невизначеним, і щоби вяснити його,

¹ [Східнослов'янський фольклор 1993, с. 70-75; Українська фольклористика 2008, с. 127-130; Іваницький А. 1997, с. 173-175; Іваницький А. 2004, с. 13-15]; Українська музична енциклопедія, т. 2. Київ 2008, с. 67-77; Сохор Арнольд. Теорія музикальних жанров: Задачи и перспективы. < Теоретические проблемы музикальных форм и жанров: Сборник статей. Москва 1971, с. 292-309; Теорія літератури: Роди и жанры литературы. Москва 1964; Combe Dominique. Les genres littéraires. Paris 1992.

² Варто відзначити, що в Галичині дорадянських часів термін „жанр” не вживався ні в музикознавстві, ні в літературознавстві, замість нього застосовувався термін „форма” (Людкевич Станіслав. Загальні основи музики (теорія музики). Коломия 1921, с. 90-115; Домбровський Володимир. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. Дрогобич 2008 [перевидання публікації 1923 року], с. 256-262 і далі), що також грішить небажаною багатозначністю (полісемією).

³ Цей термін запроваджений у XVI столітті, потім з французької мови він перебрався в англійську (поряд з kind), російську та почасти німецьку, де використовується в значенні *характеру* музики (ліричної, салонної, побутової) на відміну від Gattung – певної музичної галузі та її різновидів (симфонія, опера – лірична, комічна, звідси – польський gatunek. В українській мові „гатунок” означає не тільки „сорт”, але й також вживається в переносному значенні *різновиду* взагалі (Словник української мови, т. 2, с. 41) і це дозволяло б поділяти жанри на гатунки і підгатунки (як роди – на види і різновиди), коли б була взята на озброєння власне така номенклатура.

⁴ Варто тут відзначити, що в біологічній типології *вид* французькою термінується як „espèce” (від лат. *species* – вид, різновид), однак цей термін чомусь не набув застосування в жодній мистецтвознавчій дисципліні.

вернути йому необхідну однозначність, найдоцільніше відновити його початковий, найпервісніший правдивий зміст.

Як відомо, першим в історії нерозривно пов'язани „мусическї” мистецтва поділив на три роди-жанри Арістотель у трактаті „Поетика” (225 рік до н. е.) в залежності від задіяного способу зображення, а саме на *епіку*, *лірику* та *драму*. Поминаючи їхні складні та неоднозначні визначення, наявні в літературі¹, можна якомога коротше сказати, що епіка – це оповідь *стороннього* про подію, *об'єктивний* погляд на неї з боку, лірика ж виражає почуття безпосереднього *учасника* події, його *суб'єктивний* кут зору ніби з її середини, а драма показує саму подію (найчистіша драма – *пантоміма*). Предметно це ілюструє хоч би ось такий жартівливий приклад. Стався жажливий випадок – автомобіль збив собаку, розбиратися викликали поліцію, яка почала слідство з опитування: покази свідків – то епіка, виправдування водія та звинувачення собачого господаря – то лірика, а от проведений врешті слідчий експеримент – то драма.

Схрещення трьох основних жанрів дає ще два їхні різновиди – *ліро-епіку* (коротку, малу, дрібну) та *ліро-драму*. Вся п'ятірка схематично представляється таким чином:

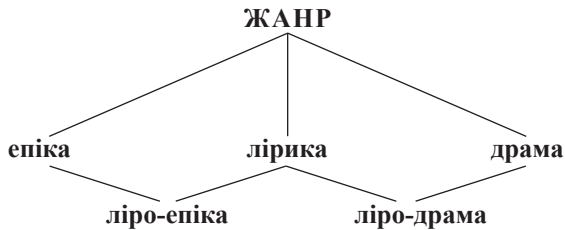


Рис. 13.

Ця структура має загальне значення, вона застосовна практично до *всіх* мистецтв, однак у кожному по-різному залежно від конкретно задіяваних засобів вираження – словесних, музичних, дійових (сценічних, танцювальних), пластичних і т. д. Зазвичай говориться лише про *літературні* жанри – великі епічні форми (скажімо, роман у прозі чи віршах), ліричні (відносно короткий вірш) і драматичні (п'єса, кіносценарій) – так, ніби вони не бувають поза словесністю². Насправді ж те

¹ Скажімо, за Г. Гегелем („Лекції з естетики”) епос відображає *зовнішнє* (об'єктивне), лірика – *внутрішнє* (суб'єктивне), а драма в певний спосіб синтезує те й інше.

² Див., наприклад: Домбровський В. Українська стилістика і ритміка, с. 238-418.

саме притаманне іншим видам творчості, зокрема існує також аналогічна своя, суто *музична жанрова система*, де епіка стійко асоціюється з *речитативністю* (декламаційністю), лірика – зі *співністю* (кантиленністю), драма – з *танцювальністю* (включно з *маршовістю*)¹. Є тут і власні змішані жанри – ліро-епічні та ліро-драматичні.

Так, в українському музичному фольклорі до епічних відносяться *думи*, *голосіння* та їм подібні², до ліричних – практично всі кантиленні *пісні*, до драматичних – *танці*, *танки* (*хороводи*), *марші* тощо³.

Як видно, музичні жанри різняться насамперед *ритмікою*: епічним речитативам властивий т. зв. *синтаксичний* тип ритму (без тактової організації), ліричним пісням – *часокількісний* (без періодичної акцентуації), а драматичним – *акцентно-динамічний* (загальнознаний „шкільний”)⁴. А втім вони відзначаються ще й іншими стильовими (стилістичними) особливостями передовсім в меліці (лінеарності), але й також у решті елементів музичної мови (темп, динаміка, а навіть тембр і способи виконання).

Схрещення цих ознак призводить до появи змішаних жанрів – *ліро-епічного* та *ліро-драматичного*. Перший – це найчастіше *строфічна пісня*, стало виконувана в манері *rubato parlando*, що нагадує речитативну⁵, натомість другий при тій же мелострофічній будові, кантилен-

¹ Коли Д. Кабалевській визначав „три начала музыки” – пісню, танець і марш (Кабалевский Дмитрий. Про трех китов и многое другое: Книжка о музыке. Москва 1972. = Кабалевський Дмитро. Про трьох китів та інші цікаві речі: Книжка про музику. Київ 1973), він точно забув, що принаймні в своїх операх йому таки доводилося час від часу використовувати речитативи (чи може, просто не вважав їх музикою?) і що деякі церемоніальні марші, зокрема військові (особливо в африканських країнах), практично не відрізняються від такого хоч би танцю, як польський *chodzony* („ходзони”, пізніше полонез), де танцівники рухаються парами статечним кроком. Тож численні адепти системи музичного виховання радянського композитора й педагога (<https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11623/>, <https://studfiles.net/preview/3347801/> (20.03.2017) тощо) мали би замислитися над достотністю її вихідної концепції.

² Лекції, приклади 1-8, 10а, 28а, 67, 70, 83-84; Зразки 6в, 13, 29, 39а, 40б (закінчення), 41а, 49, 50а, 53А. Сюди ж відносяться унікальні пародіювання церковних літургічних рецитацій (наприклад: Терещенко Олександр. Слідами мандрівних музикантів. Кіровоград, Київ 2013, с. 72-73 № 48-49).

³ Лекції, приклади 77, 78; Зразки 1а, 6а, 7, 8б, 15, 32в₁₋₂, 48бв, 52а, 54-55, 56С, 58а₁₋₂.

⁴ Про типи (етно)музичної ритміки докладніше йтиметься в наступній лекції.

⁵ Лекції, приклади 66, 71, 77; Зразки 3а, 6б₁ (початок), 9а₁₋₂, 10а₂, 11в (початок), 20б₁₋₂, 22а, 27а, 28б, 40а, 43, 50б₁, 51а₁, 53В, 56В.

ності, часокількісній ритміці відзначається *танцювальним характером* як головно хороводні, жартівливі й короткі пісні (*приспівки*)¹, такими ж спроможні бути й ліричні пісні з акцентно-динамічним ритмом². Потрібно при тому все ж відзначити, що часом музично-жанрова приналежність фольклорного твору може проступати не достатньо виразно, навіть неозначено (особливо у сольній виконавській інтерпретації, за якої лірична мелодія здатна набирати ліро-епічних рис, танцювальна – ліро-драматичних), тож в подібних випадках доводиться шукати правду порівняльним студіюванням мелотипу.

На спеціальну увагу заслуговують *контрастно-складені форми*, де зіставляються відмінні жанри або в різних частинах³, зокрема й у величальних творах, завершуваних речитативними віншівками⁴, або у межах однієї мелострофи переважно в т. зв. великих кільцевих формах⁵, або й у квазірапсодичний спосіб, коли зазвичай після ліро-епічного початку настає танцювальне закінчення⁶, як у такій вельми своєрідній пісні виразно дворацького походження [Мишанич М. 2017, № 745]:

15

f1 ≈ 76 *recitando*

1. Не ма_ю ми_ло_го, не ма_ю по_ті_хи,
З ким бу_ду зби_ра_ла во_се_ни о_рі_хи?

ritmico 68

Не_ма мо_го ми_ло_го, Ко_ха_ноч_ка мо_є_го.

¹ Зразки 24а_б, 32а, 35а_б, 36а_г, 38, 40б, 48а, 51б.

² Зразки 1а₁, 12в, 27в, 45б, 59а₁₋₂, 60а.

³ Зразки 53, 56.

⁴ Зразки 8б, 40б, а також [Роздольський Й. 1906, № 163].

⁵ Про цю форму див.: Лекція 9, Тема 12, § 36, а також с. 185-186, 192-193, 240, 264-267, 277, 284, 286, 293, 298, 400, 404.

⁶ Зразки 6б₁₋₂.

Система музичних жанрів по-різному поєднується з відповідними їй системами поетичних і дієвих жанрів (включно з іграми й обрядами). Порівняно рідко вони цілком збігаються і тоді можна встановити єдиний жанр твору в цілому – епічний, ліричний чи драматичний, та частіше між ними виявляються розбіжності, коли, скажімо, за музикою він є епічним, а за словами – ліричним (як у голо-сіннях), коли на весіллі одна й та ж ліро-епічна (рубатна) ладканка звучить під час різних за характером ритуалів або коли однакова ліро-драматична коломийкова мелодія без жодних змін лучиться з будь-якими словами, що змальовують лірично, драматично чи ліро-епічно всілякі життєві перипетії „від колиски до гробу”¹. У зв’язку з цим спільної, єдиної словесно-музичної чи музично-словесної жанрової класифікації фольклорних творів бути не може: кожна з них здатна існувати осібно, незалежно від інших, або штучно обиратися як провідна, основна, що підпорядковуватиме собі всі інші. Для етномузикознавства, зрозуміло, домінантною в подібних випадках завжди повинна бути саме музична жанровість.

§ 16. Жанрові цикли.

Отже, жанр (рід) загалом і зокрема в музичному фольклорі – це спосіб вираження, а не функція твору в житті народу, як вважав В. Гошовський. Функцією є Людкевичева *обставина*, при якій виконується та чи інша музика та яка визначає другий з ряду (див. рис. 12) *етнографічний* рівень класифікації мелотипів.

За даною ознакою фольклор поділяється на більш-менш закономірно *приурочений* до певних, ustalених звичаєм постійних подій у громадському бутті або в повсякденній діяльності людини², і *неприурочений* або, краще сказати (замінивши заперечний термін на ствердний), *вольний*, тобто позбавлений будь-яких подібних повинностей узагалі, виконуваний при першій-ліпшій нагоді (за народним окресленням, „абиколи”).

¹ Зразок 19 і Прилоги, Коментар 19.

² За спостереженнями К. Квітки, „в народі наразі не підмічено <...> терміна, узагальнюючого обрядові пісні. Селянка Воронізької області на питання про те, чи збереглися в її селі календарні пісні (звичайно, при тім були вжиті загальнозрозумілі слова для визначення цього поняття), повідомила: ‘У нас указаних пісень немає’. В цій відповіді малися на думці не пісні, вказані в питанні, а пісні, ‘вказані’ звичаєм” [Квітка К. 1971, с. 74].

Головними визначеними обставинами потрібно признати обумовлені *працею* та її антитезою – *дозвіллям*. Перше обслуговує *трудоий* фольклор з поділами відповідно до її видів (землеробський, скотарський, збиральницький, ремісницький тощо), друге ж охоплює твори, пов'язані з особливими суспільними звичаями, а саме *обрядові*, що розгалужуються на *родинні* (хрестильні, весільні, похоронні) та *календарні* згідно з основними народними *зимовими, весняними та літніми* святами¹, і ще також названі С. Людкевичем *звичайними*, котрі ніяк не поєднуються з якоюсь життєвою обставиною, виконуються будь-ким і будь-коли, за першої-ліпшої зручної нагоди.

Кожна з названих реальних обставин являє собою дійсність, яка всебічно може виражатися п'ятьма відомими способами – епічним, ліричним, драматичним, ліро-епічним та ліро-драматичним, що разом складають *цикл жанрів*² (зокрема й музичних), покликаний комплексно відображати відповідну життєву ситуацію³. Схематично це виглядає таким чином:



Рис. 14

¹ Осінні свята не знайшли свого відбиття в українському традиційному фольклорі, про що докладніше мова піде нижче (Лекція 8, тема 10, § 29).

² Під циклом (лат. *cyklos* – коло, від гр. *κύκλος* – окружність, круговерть) розуміється певна замкнута, вичерпно всебічна сукупність взаємозв'язаних явищ, у даному разі способів художнього вираження.

³ Якщо В. Гошовський вкладав у термін *жанр* значення, тотожне поняттю *жанрового циклу*, то такий підхід можна вважати хоч не точним, але загалом прийнятним, однак на ділі вчений, мабуть, трактував цей термін надто вже широко,

Малі за своїм обсягом фольклорні *культури* можуть ототожнюватися своєю *умовній обставині* та фактично збігатися з жанровим циклом, як наприклад, репертуар професіональних співців (кобзарів, лірників), що включає всі п'ять музичних жанрів – рецитації (думи, рідше псалми), пісні рубатні (псалми) і *giusto*'ві (пісні), приспівки, а також танці¹. Натомість найбільший селянський аматорський фольклор містить вісім основних жанрових циклів – *народинний* (або *хрестильний*), *весільний*, *похоронний*, *зимовий*, *весняний*, *літній*, *звичайний* і поза тим цілу низку *трудових*². При тому слід наголосити, що реально всі музичні жанри включає тільки один *звичайний* жанровий цикл, який посідає епічне голосіння (приміром, рекрутське), рубатні мелодії, величезне число всіляких ліричних (кантиленних) пісень, ліро-драматичні приспівки-пританцівки та драматичні танцювальні твори³. Інші жанрові цикли здебільшого є неповними, для всіх них обов'язковою є лишень одна пісенна лірика, а от рецитації, танці та змішані жанри можуть і не бути.

Так, у музиці *похоронного* жанрового циклу епічне голосіння займає центральне положення, виступаючи мало що не синонімом даного жанру⁴. Понадто є різні ліричні пісні, здебільшого співані невеличким гуртом, сидячи біля небіжчика через цілу ніч (на Гуцульщині поряд з ними або замість них награють спеціальні інструментальні мелодії, переважно подібні пісенним)⁵, але нігде немає танців, хоч

прикладуючи його мало не до всіх мислимих класифікаційних поділів музичної культури усної традиції, включно з поетичною тематикою, засобами вираження та формою (Гошовський В. 1968, с. 11-15, 429-430; МААФАТ 1977, с. 202-208)), з чим погодитися вже неможливо ніяк (Луканюк Богдан. Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: До постановки питання. < П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів 1994, с. 11).

¹ Зразки 49-52. Див. також: Лекція 13, тема 17, § 51.

² Лекції, приклади 1-8, 66-68; Зразки 2б_{1,2}, 6в, 39абв, 40аб, 53.

³ Лекції, приклади 13аб, 20в, 26, 69-72, 77-79; Зразки 2а_{1,2}, 3аб_{1,2}, 5аб, 9а, 10а_{1,2}, 11абв, 17в, 19аб₁, 20аб_{1,2}, 41-48.

⁴ У популярній, а почасти й у науковій літературі голосіння хибно трактується як виконване виключно на похороні (див., приміром: /Колесса Ф. 1938б, с. 74-80, 262-270), насправді це зовсім не так: голосити можуть з будь-якого трагічного, болісного приводу, навіть для себе, переживаючи нестерпну гіркоту самотності (так зчаста тяжко тужила, сидячи на сходах перед ганком, моя пристаріла безрідна сусідка-вдова). Див. також: Лекція 7, Тема 9, § 28 та Лекція 11, Тема 15, § 43.

⁵ Лекції, приклад 70; Зразки 13, 27аб, в, 28аб.

існують історичні відомості, що колись на похороні виконувалися особливі танки як біля мерця, так і йдучи дорогою на цвинтар. За радянських часів у моду ввійшли *похоронні марші* виключно писемного походження, грані духовими оркестрами.

У *весільному* жанровому циклі голосіння відсутнє, а втім у минулому, ймовірно, воно побутувало, якщо його аналоги збереглися в російському та почасти білоруському фольклорі („галашэння”) [Весілля 1990, с. 443-462]. Решта жанрів тут наявна, а саме переважно рубатні ладкання, спеціальні ритуальні пісні, приспівки, хороводи і танці¹. У *хрестильному* ж циклі музичних жанрів ще менше – лише пісні (величальні, застольні) та приспівки (жартівливі)².

Зимовий цикл має не тільки ліричні пісні (колядки та деякі щедрівки), але й ліро-епічні приспівки (жартівливі, пародійні) та навіть подекуди драматичні твори – танці („плес” і „круглек” на Гуцульщині) чи автентичні рецитації (на Буковині), а також цілі вистави („Коза”, „Маланка”, „Вертеп”)³. У *весняному* циклі домінують драматичні гри і хороводи (гаївки), хоча в окремих етнографічних областях культивуються також обрядові ліричні пісні (веснянки і ранцівки)⁴. Інакше в *літньому* жанровому циклі, де панує лірика, тоді як танки відомі лише на Лівобережжі⁵, а от у Галичині він увесь відсутній взагалі.

*

Отак у підсумку повинна би виглядати системно впорядкована культуро-жанрова типологія музичного фольклору, запропонована свого часу С. Людкевичем і почасти підхоплена його видатними сучасниками (К. Квіткою, Ф. Колесою)⁶. Схематично її можна представити ось таким чином (див. рис. 15 на сусідній сторінці).

Як видно, виходить вона з *глобальної музики*, що географічно поділяється найперше на свої окремішні *національні* та *регіональні* вияви, а далі – на *усну* (фольклорну) та *писемну* (композиторську), кожна з яких включає *професійну* й *аматорську*, ця ж остання своєю чергою – на *базисну* та *надбудовну* культури, хоча в Україні з історичних причин змогла сформуватися майже виключно *селянська*

¹ Лекції, приклади 14а, 41; Зразки 8а, 106₁₋₂, 17б, 21аб, 22абв, 23аб, 24аб₁.

² Лекції, приклад 42; Зразки 25а, 26аб.

³ Лекції, приклади 50, 53; Зразки 8б, 12абв, 17а, 18₁₋₆, 29аб, 30аб₁₋₅, 31аб, 32.

⁴ Лекції, приклади 12; Зразки 18в, 33аб.

⁵ Зразки 14, 37-38.

⁶ Лекція 11, тема 15, § 41, с. 301-306.

з більш або менш виразними подальшими внутрішніми розмежуваннями в ній кількох окремих соціодемографічних підрозділів – головно *дитячої* та *дорослої* (молодіжної, середнього та похилого віку), а в минулому *жіночої* та *чоловічої*.

Питомі музичні твори селянського репертуару відповідно до *обставин*, при яких вони виконуються (С. Людкевич), або, іншими словами, за їхньою побутовою *функцією* (В. Гошовський), об'єднуються в *жанрові цикли* – спершу *трудові* та *дозвільні*, а потім згідно з притаманними їм особливостями одні групуються за видами виконуваної праці (землеробські, скотарські, збиральницькі, ремісницькі з їхніми можливими подальшими внутрішніми поділами), інші – за приуроченням до свят *народного календаря* (зимовий, весняний, літній) та подій *родинного життя* (народинний, весільний, похоронний). Окремо в цьому ж ряду стоїть звільнений від прикріплення до конкретної обставини *звичайний жанровий цикл*.

Нарешті, всякий жанровий цикл (чи рівну йому за обсягом культуру) в принципі повинні вповнювати три основні та два змішані *жанри* – речитативна епіка, пісенна лірика, танцювальна драма, а також ліро-епічні твори та ліро-драматичні приспівки, проте з невияснених наразі причин (імовірно, історичних) майже кожен¹ виявляється тією чи іншою мірою частковим, неповним: в одних бракує епіки та ліро-епіки, а в інших – драматичних та ліро-драматичних творів. Багато що в цьому плані залежить либонь від особливостей мелогографії та мелогенези.

Утім це загалом не перешкоджає належно класифікувати і систематизувати увесь музичний фольклор, керуючись даною методикою при визначенні характеріологічних для нього культурологічних, функціональних і виражальних властивостей, зокрема структурних (формальних), виясненню яких буде присвячена чергова лекція.

¹ За винятком звичайного та професіонального, що хіба аж ніяк не випадково.

ЛЕКЦІЯ 5

Тема 5. ТИПОЛОГІЯ. ФОРМА

§ 17. Моделювання форм.

У межах того чи іншого жанру тип вирізняється за своєю ритмічною формою, яка виступає його крайньою, граничною та, безумовно, найосновнішою розпізнавальною ознакою. Властиво можна би сказати, що кількість типів у вузькому розумінні дорівнює кількості ритмічних форм, якби не той безперечний факт, що деякі з них зустрічаються в різних жанрових циклах, ба навіть культурах, як скажімо, серед колядок, весільних і звичайних¹ або ж весільних, жнивних, пастуших та весняних, як наприклад [Роздольський Й. 1906 № 1-11, 13-46; Роздольський Й., 1909, № 13; Квітка К. 1922, № 89, 95; Мишанич М. 1988, № 1023, 1034, 1063, 1226, 1299, 1312; Мишанич М. 2017, № 1-46, 199-206]; весільних, жнивних, весняних і купальських [Квітка К. 1917, № 33, 37, 55, 71, 76; Квітка К. 1922, № 634; також Луканюк Б. 2008]; весільних, хрестильних, щедрівкових, колодчаних і звичайних (співних і танцювальних) [Роздольський Й. № 220-226; Квітка К. 1917, № 51, 77, 81, 206; Квітка К. 1922, № 284, 411, 551, 654, 656-657; Мишанич М. 2017, № 465-468, 475] тощо (схожих прикладів можна би множити і множити)², що завжди вельми епатувало фольклористів та спонукало шукати в таких випадках генетичні зв'язки між окремими жанровими циклами, інколи не без успіху. Та це, може, справді питання вже генеалогії музичного фольклору, в прийнятій же типології всі такі тотожні форми при розбіжності жанрів, жанрових циклів і культур мусять належати до принципово *різних* мелотипів у їх *широкому розумінні* та знаходитися у відмінних класифікаційних групах, через те часом виникають зайві пошукові утруднення при порівняльному студіюванні тотожних структур.

Фольклорові притаманна безмежна кількість *конкретних* поетичних і музичних форм. Щоби якось розібратися в них, виробити собі про них належне поняття, їх треба відповідним чином упорядкувати – спершу *типізувати* (визначити й узагальнити їхні властивості), потім *класифікувати* (поділити на групи) і, врешті, *систематизувати* чи *каталогізувати* (розкласти в певному порядку). Якщо

¹ Зразки 17абв.

² Пор. ще Зразки 3б₂ та 18а₁, 5а та 37, 8б та 52а, 12а та 23а, 24б₁ і 35аб.

при цьому брати ритмічні форми фольклорних творів саме такими, якими вони виявляються в кожному окремо взятому варіабельному вираженні (виконанні), то їхня формальна (структурна) типологізація виявиться абсолютно немислимою. „Описування всіх індивідуальних форм не може бути завданням музично-фольклористичної морфології¹, – підкреслював К. Квітка, – систематизація зв’язується з установленням типових ознак” [Квітка К. 1923а, с. 17].

Кожна конкретна ритмічна форма містить як істотні, так і неістотні для неї ознаки (у термінах С. Людкевича – „принципальні” й „акцидентальні”² [Роздольський Й. 1908, с. III]), тож її типізація (інакше, *моделювання* типу) полягає у відділенні *структурно законних* для неї прикмет від всього привхідного, *факультативного*, зумовленого варіабельними (або й генетичними) відхиленнями від первинної *граматичної* норми у процесі побутування та поширення. Отже, *структурне етномузикознавство* займається не стільки реальними ритмічними формами (*оригіналами*), скільки їхніми *типовими моделями* – фактично спрощеними *знаковими схемами*, однаковими для ряду подібних творів.

Аби вдало можна було класифікувати, систематизувати і порівнювати мелотипи, їх моделювання не може виходити з суб’єктивних уявлень про їхні властивості, а повинно здійснюватися за певними, максимально об’єктивованими правилами (*алгоритмом*)³. Першим в історії до типізації мелоритмічних форм вдався С. Людкевич⁴, він же



¹ Тут термін „морфологія” застосований в загальному розумінні як наука про будову та форму.

² Від лат. *accidentia* – випадковість, за Арістотелем неістотна властивість речі, що протиставляється її сутності, субстанції (докладніше див. [Луканюк Б. 2007б, с. 145-148]).

³ Алгоритм (лат. *Algorithmi* за арабським ім’ям перського математика, основоположника алгебри аль-Хорезмі, ~ 780—850) це точний і зрозумілий опис послідовності суворо визначених дій над заданими об’єктами (явищами, предметами), що дозволяє одержати однозначний кінцевий результат.

⁴ В етномузикознавчій літературі з даного приводу існують різні думки: так, В. Гошовський стверджував, що пріоритет тут належить К. Квітці [Квітка К. 1971, с. 59-60], це категорично заперечила С. Грица, віддаючи в цьому ділі пальму першості Ф. Колессі, мало не епігоном якого виступив неначебто власне С. Людкевич, утіливши на практиці ідеї, закладені в трактаті [Колесса Ф. 1907] (Грица С. 1979, с. 108]; Грица Софія. С. Людкевич – фольклорист. < Творчість С. Людкевича: Збірник статей. Київ 1979, с. 171; див. також: Правдюк Олександр. Українська музична фольклористика. Київ 1978, с. 186). Однак обидва тверджен-

вказав на низку найхарактерніших виявів „акциденцій”, а саме [Роздольський Й. 1908, с. IV-V]:

(1) „синкопування”  замість рівномірних довгостей 
(№ 55, 651 і т. п.)¹;

(2) „надпрограмові павзи, викликані браком віддиху в співака (№ 53, 347 і т. п.)”;

(3) „очевидне невидержування (вкорочення. – Б. Л.) правильної довготи (кінцевих) тонів (наприклад, № 201, 207, 923 і т. п.)”;

(4) „нерівномірне та свобідне протягання закінчень у середніх колінах пісень (пор. відміни № 380-395, особливо № 391, 395)”;

(5) „те ж саме враз з нерівномірним протяганням початкових тонів у третьому періоді² (пор. відміни № 429-443, 536-539, 569-574)”;

(6) „дроблення ритміки на початку [побудов] (№ 14-16, 20-21, 26, 29, 35-36, 111, 129-139 і т. п.)”.

При тому вчений виразно зазначив, що „се ще не змінить ні в чім ритмічної суті пісні, коли нераціональні продовжування, наскільки вони цікаві і типові, зведемо до знаків фразуючих, як фермати, tenuto, щоби зиськати³ *раціональну ритмічну симетрію* (курсив мій. – Б. Л.)” [Роздольський Й. 1908, с. V], тобто правильне мелограматичне вираження.





А втім всі ці свої спостереження С. Людкевич не узагальнив у вигляді однозначно сформульованих правил і на практиці при встановленні типових мелоритмічних схем керувався власними відчуттями високообдарованого знавця етномузики, що, потрібно признати, все ж не раз підводили його, тож деякі вказані ним формули типів, на

ня елементарно не відповідають історичним фактам, особливо оте друге з них: свою концепцію С. Людкевич виробив 1902 року, а впорядковану збірку [Роздольський Й. 1906, 1908] віддав до друку 1904 року, коли Колессового трактату ще не було навіть у проекті. До того треба додати, що Ф. Колесса за винятком збірки гаївкових мелодій [Роздольський Й. 1909] ніде більше не практикував порядкування народних пісень саме за музичною ритмікою, тож моделювати її не мав жодної потреби (зрештою, так же само як і С. Грица в усіх своїх типологічних дослідженнях, включно з [Грица С. 1979], з чого можна здогадуватися, що в поняття моделювання ритмічних малюнків вона вклала якийсь інший, наскільки відомо, ніде не прописаний зміст).

¹ Ці й аналогічні подальші посилання на відповідні номери мелодій у збірці [Роздольський Й. 1906, 1908] належать С. Людкевичу.

² Тобто на початку третьої фрази у дворядковій мелострофі.

³ Отримати, здобути.

(так, усі без винятків трискладники завжди зведуться до R_4^2 , чотирискладники – до R_4^3 , п'ятискладники – до R_4^4 , шестискладники – до R_4^5 , а от семискладники залишаються без своєї моделі, оскільки їх за жодних умов не вдасться втиснути у розмір $\frac{3}{4}$). Це, зрозуміло, розминається не тільки з реальними процесами видозмінювання в фольклорі, але й узагалі з здоровим глуздом¹, може, тому сам В. Гошовський у власних дослідницьких працях нігде не користувався запропонованими правилами моделювання (наприклад, згідно з ними для отримання „чистих”, найпервісніших віршових структур належить вилучати в реальних поетичних текстах усі „зайві” повтори, проте свою класифікацію колядок вчений вибудував якраз за мелоритмічними особливостями нібито додаткових, надмірних три- і чотирискладових міжстрофових повторів – рефренів [Гошовський В. 1971, с. 88-93]). Що ж тут можна сказати: буває, деколи абстрактна теорія каже робити одне, а жива практика – зовсім інше.

Значить, на типізовану *пісенну* форму (*пісенний тип*) складаються два її нерозлучні інгредієнти – це *структура вірша* та *мелоритмічний малюнок*, узяті в формі *моделей* принаймні на рівнях схематизації за правилами К. Квітки. При тому поетична тематика (словесний зміст) і меліка (лад та лінеарність) або не беруться до уваги взагалі, або ж визнаються факультативними ознаками, які також можуть бути в окремих конкретних випадках характерологічними (особливо, коли йдеться про генезу конкретної народної пісні)². Мелотип визначається саме в такому порядку: спершу встановлюється, а при потребі базифікується структура вірша, потім – схематизується ритмічний

¹ Хоча б тому, що в абсолютній більшості фольклорних наспівів немає акцентно-динамічного ритму з його тактовими розмірами, а є часокількісний, цілком позбавлений закономірної пульсації сильних і слабих часток, на чому спеціально наголошували свого часу П. Сокальський, С. Людкевич, К. Квітка, Ф. Колесса та про що безумовно знав В. Гошовський, а проте знехтував їхніми застерегами (зрештою, не тільки він один).

² Докладніше див.: [Луканюк Б. 1980; Луканюк Б. 1996; Луканюк Б. 2008; Луканюк Б. 2012; Луканюк Б. 2014]. Тут треба нагадати, що мелотип, як правило, тісно пов'язаний ще (принаймні генетично) з певним фольклорним середовищем та ареалом свого поширення (Мироненко Ярослав. Про розселення хорватів, тиверців та уличів (за музично-фольклорними даними). < Третя конференція дослідників червононоруських (галицько-володимирських) земель. Львів 1992, с. 36).

малюнок мелодії головню згідно з Квітчиними засадами й іншими способами, про які мова піде нижче. Ясна річ, в інструментальних композиціях і вокалізах, що не мають текстів, а також у рецитаціях (думах, голосіннях), де використовується вільний вірш, типові для них ознаки визначаються лишень на підставі аналізу та синтезу їхніх *субто музичних* властивостей¹. Алгоритмічних вимог моделювання тут наразі не вироблено жодних, тож у типології такого роду творів з необхідності застосовуються загальноновживані методи розгляду композицій писемної творчості.

При групуванні (класифікації та систематизації) народних пісень структура вірша виступає своєрідним *гніздом* ряду їхніх типів, бо вона завжди виявляється об'ємнішою за мелоритмічну форму в тому сенсі, що з однією й тією ж віршовою структурою може лучитися декілька зовсім різних ритмічних малюнків, наприклад, шедрівки з V44 здатні поєднуватися з R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ :||, R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ :||, R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ :||, R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ :||, R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ :||, R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ :|| і їхніми різними комбінаціями². Більше того, віршові цифрові формули дозволяють розставляти їх у наростаючій черговості, завдяки чому вони отримують точно визначене для себе місце в упорядкованому викладі типів, які своєю чергою доволі легко віднаходяться в такому систематичному реєстрі в збірках (як наприклад, [Мишанич М. 2017, с. 309-334; Цехмістрок Ю. 2006, с. 355-362]) або мелотипологічних покажчиків (як наприклад, [Луканюк Б. 2005, с. 283-290; Мишанич М. 2017, т. 1, с. 311-334]) тощо.

Через те спершу варто розглянути докладніше властиве фольклорові віршування.

§ 18. Системи верифікації.

Вірш від прози різниться тим, що його текст є *ритмізованим* за допомогою сталої повторності певних своїх складових. Такій організації здатні підлягати різні елементи мови – це може бути закономірне співвідношення кількості складів (*силабічність*) або їх наголошуван-

¹ Тіц Михайло. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. Київ 1962; Якуб'як Ярема. Аналіз музичних творів (музичні форми), ч. 1. Тернопіль 1999; Бортник Анатолій, Музичук Ірина, Пастуханова Наталія, Чайковська Олена. Аналіз музичних творів: Навчальний посібник для мистецьких закладів I-II рівнів акредитації. Рівне 2011.

² Зразки 18абв.

ня та ненаголошування (*акцентність*), а також – певних співзвучностей (*фонація*) та, врешті, *паралелізм* синтаксичних будов.

Вважається, що літературна та фольклорна поезії мають різні системи віршування¹, однак це зовсім не так: жодного *спеціально фольклорного* віршування немає в природі – воно використовує такі ж можливості мови як літературне, тільки з деякими власними *стильовими* (видовими) особливостями. Тож залежно від можливих способів ритмічної організації мовних елементів існує *п'ять* типів (систем) віршування² – три основні та дві проміжні:

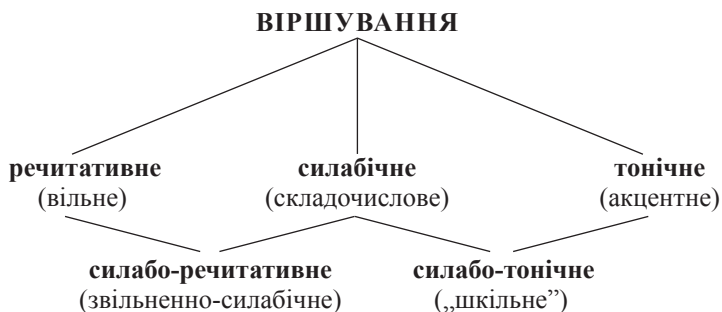


Рис. 16.

Речитативне (вільне) віршування – це властиво проза з деякими ознаками ритму, якими можуть виступати поділ на віршові рядки завдяки синтаксичному паралелізмові та схожості змістових єдностей,

¹ Див., наприклад: Лесин Василь, Пулинець Олександр. Словник літературознавчих термінів, вид. 3. Київ 1971, с. 262-263; Сидоренко Галина. Українське віршування: Від найдавніших часів до Шевченка. Київ 1972, с. 29-55; [Українська фольклористика 2008, с. 367-368; Східнослов'янський фольклор 1993, с. 339-340] тощо. Такий погляд склався либонь на підставі праць Ф. Колесси, який в українській фольклорній поезії добачав тільки дві системи віршування – речитативну та складочислову (силабічну), котрі нібито відсутні в літературних текстах, що не зовсім відповідає дійсності, як буде показано далі на конкретних прикладах.

² Ще одним типом вважається античне метричне віршування, засноване начебто на чергуванні коротких і довгих за часом виголошення складів, однак така система в дійсності не існувала ніде і ніколи, дарма що про неї пишуть усі без винятків наявні літературознавчі праці та довідники. Насправді це були правила підкладання слів під часокількісну ритміку вокальної музики, поза якою в античні часи поезія не творилася сама по собі, так же само як і здебільшого в усьому фольклорі (докладніше див. [Луканюк Б. 2017, розділ IX]).

а також суміжному римуванню. При тому немає ані регулярних наголосів, ані стабільно витриманої кількості складів. Форма переважно не строфічна, а подільна на т. зв. *уступи* з перемінною кількістю рядків, подібно як проза на абзаци. Речитативне віршування присутнє головнo в думках і голосіннях, але й також у деяких пастуших переспівуваннях, жебранках, замовляннях, апокрифічних молитвах, весільних промовах, віншуваннях, „гейканнях” тощо¹. Окремі рядки в уступах (як і, зрештою, самі уступи) не завжди збігаються з структурним членуванням відповідної їм музики, тож достеменно українські речитативні вірші вдається ділити не стільки за їх змістовими надфразними єдностями, скільки властиво за більш-менш витримуваними *суміжними римуваннями* (у наступному прикладі підкреслені та виділені курсивами)²:

16

1. Ой од поля Килиїмського³ їде козак нетяга, рукою махає,
Ні о чим не дбає.
Ой у його сермяжина
По коліна,
На нім постоли бобровії,
Онучі бавелняні,
Напотім пишцаль семип'ядная за плечима.
2. <...>.

Літературознавство такий вірш називає *вільним* або *верлібром* і відмінність його від фольклорного речитативного зводиться головнo до відсутності римування та поділів на уступи, хоча аж ніяк необов'язково⁴.

У *тонічному* (*акцентному*) *віршуванні* ритмотвірне значення має *постійне число акцентів та їх місцезнаходження у вірші*, натомість кількість складів є *хисткою*, може бути більшою чи меншою. Форма

¹ Лекції, приклади 1-10а, 70; 83-84; Зразки 13, 29а, 39а, 41а^б, 49, 50а, 53А. Див. також [Колесса Ф. 1927].

² Докладніше ще див.: Лекція 13, тема 17, § 52, а також [Луканюк Б. 2013^б, § 2] (пор. [Грица С. 1979, с. 193-226]).

³ Килиїмське поле – місцевість біля міста Стара Кілія в гирлі Дунаю (див. мапу б в Додатках, с. 442), українською його, як видно, потрібно би називати хіба Килия (від гр. Αχιλλεία – Ахіллея, за легендою названого так його засновником Олександром Македонським у IV столітті до н. е.). З того видно, що героєм цієї думи був наддунайський козак, очевидно, за часів Золотої Орди (перед кінцем XV століття).

⁴ Сидоренко Галина. Від класичних нормативів до верлібру. Київ 1980.

переважно *тирадна*¹, причому охоплює увесь вірш, який не ділиться на окремі строфи, хоча в середині тиради рядки зазвичай поєднуються *попарно* суміжною римою, структурним, синтаксичним і семантичним *паралелізмами*. А втім тонічними бувають і деякі строфічні твори, передовсім приспівки і хороводи. Як відомо, у писемній поезії класичні взірці тонічного вірша належать В. Маяковському², доко-

¹ До тирад або строфоїдів (тобто „подібних на строфу”) зараховуються структурні одиниці, що містять більше, ніж чотири віршові рядки (у ладканках – винятково понад три [Роздольський Й. 1906, № 10, 47; Мишанич М. 2017, № 19, 22]). Див. також: Лекції, приклади 19, 33-36, 40-42, 44-46, 48, 68, 70, 81-82, 85, 87-95; Зразки 10б₁, 13, 21а_б, 24, 29а, 31, 34, 36, 38, 40б, 41а_б, 49, 50а_б_{1,2}, 55.

² Наприклад, такий його вірш з чотириакцентними рядками (авторський суцільний ступінчатий виклад т. зв. „драбинкою” не так для економії місця, як для увиразнення поетичної форми тут переведений у приховані за ним звичайні каттрени з перехресним римунням; цифри напроти віршових рядків указують на кількість складів у кожному з них):

17	
Мы знáем, кúрит ли, пьёт ли Чáплин;	10
Мы знáем Итáлии безрúкие руúны;	14
Мы знáем, как Дúгласа гáлстух крúплен...	11
А чтó мы знáем о лицé Украúны?	12
Знáний гру́з у ру́сского то́щ –	8
Тём, кто ря́дом, почéта ма́ло.	9
Знáют вóт украúнский бо́рщ,	8
Знáют вóт украúнское са́ло.	10
И́ с культу́ры поснимáли пéнку:	10
Крóме двúх прославлénных Тарáсов –	10
Бу́льбы и́ извéстного Шевчénко, –	10
Ничегó не вы́жмешь, скóлько ни старáйся.	12
А ёсли прижму́т – зарде́ется рóзой	11
И́ вы́двинет аргúмент „но́вый”:	9
Возьме́т и расска́жет па́ру курьёзов –	11
Анекдо́тов украúнской мо́вы.	10
Говору́ себе́: товáрищ москáль,	10
На́ Украúну шу́ток не ска́ль.	9
<...>.	

В українській літературі тонічний вірш з’явився в кінці XIX століття, але не дочекався бодай скількись значного застосування (Український тонічний вірш: Дк, Тк, Акц, В.в. Тактовик: типологія форм: Збірник наукових праць. Київ 2017),

нечний цей вірш і для т. зв. *кричалок* в усьому світі (під час мітингів, маніфестацій, на стадіоні, як наприклад: „Шахтар – чемпіон!“). У фольклорі тонік властивий головно дитячим пісенькам (забавлянкам, дражнилкам, лічилкам і т. д. і т. п.) [Квітка К. 1917, № 215-220], деяким щедрівкам, мовленим віншуванням [Квітка К. 1922, № 137-138, 149, 150, 187, 191, 679, 682, 687, 699] і трудовим вигукам („Гей-уп! Разом – цуп!“), дещо менше – жартівливим пісням і танцювальним приспівкам¹.

Здебільшого в українському фольклорі тонічні віршові рядки налічують *чотири* акценти², з яких *непарні* (перший і третій) виступають *акцентованішими*, а котрийсь з них (переважно *третій*) акцентується ще більше, максимально, стаючи *генеральним* (панівним, кульмінаційним) притиском, що зв’язує увесь рядок як ритмосинтаксичну одиницю віршованої мови в єдину цілісність. Системи ієрархічних градацій тонічних акцентів можна представити таким чином, позначивши їх динамічну силу відповідним числом знаків наголосу:

а) !!! ! !!! !

б) !!! ! !! !

По суті це є наочне відображення *ритму* тонічного вірша, його мисленої, уявної канви, яка матеріалізується у послідовностях попарно злучених наголошених і ненаголошених словесних силаб, що вкупі творять тонічні двоскладові „хореїчні“ *стопи*³: / \sphericalangle – / . Як правило, граматичні наголоси слів та початки стоп збігаються з ритмічними

тому й повсюдно цитується його чи не єдиний, до того ж не надто яскравий взірець з жартівливої „Казки про Дурила” В. Симоненка (також чотириакцентний):

Отó ж вóно й почóлося з тóго,	10
Щó одружívся дурнїй Петрó –	9
Тїльки до хáти привів небóгу,	10
Зрáзу ж топїтись пішóв у Дніпрó.	9

¹ Лекції, приклади 18аб-19, 41 (2-3 такти), 48, 73, 76, 78₁₋₄, 85, 87-95; Зразки 24б₁₋₂, 31аб, 32ав, 40б, 51б, 55, а також [Колесса І. 1901, с. 197 № 5].

² Украй рідко тонічні рядки мають три стопи або шість (отже, є відповідно три- або шестистопними), трапляються вони головно в танцювальних піснях (див. Зразки 24б₁₋₂, 31а, 32а) і споріднених з ними, як наприклад, „Джурило” [Мерчинські С. 1965, № 20] або знаменита білоруська „Лявоніха” [Ярмола В. 2014, № 90], а також [Мишанич М. 2017, № 232].

³ Інші можливі види стоп, наскільки відомо, не зустрічаються в українському фольклорному тонічному віршуванні.

акцентами (фактично ненаголошені склади в таких місцях приймаються за умовно наголошені, особливо в довших словах, котрі охоплюють декілька стоп), тому тонічні вірші даного виду є чотиристопними, а максимальна кількість складів у них дорівнює восьми:

ритм а) **!!** / **!** / **!!!** / **!** // ~ б) **!!!** / **!** / **!!** / **!** //
малюнок / **˘** – / **˘** – / **˘** – / **˘** – // ~ / **˘** – / **˘** – / **˘** – / **˘** – //

У реальності вони присутні далеко не завжди, причому пропускати-ся можуть не тільки найменш обов'язкові ненаголошені склади, а й наголошені та часом навіть акцентовані, і тоді наявних силаб у рядку виявляється менше – сім, шість, п'ять, чотири, три, два чи взагалі тільки одна¹:

18

- а)
 На І/вана, / на Пет/ра // – 4 акценти, 7 складів
 Маги / хліба / напек/ла, // – 4 акценти, 7 складів
 А в се/реду / прода/вала, // – 4 акценти, 8 складів
 Сім ко/пійок / зароб/ляла.¶ – 4 акценти, 8 складів
- б)
 Дзінь, / бом-/бом! / ÷ // – 3 акценти з 4, 3 склади
 Сав/ка / вмер. / ÷ // – 3 акценти з 4, 3 склади
 Поло/жили / Сав/ку // – 4 акценти з 4, 6 складів
 На бі/люю / лав/ку. // – 4 акценти з 4, 6 складів
 Лав/ка тря/сеть/ся – // – 4 акценти з 4, 5 складів
 Сав/ка смі/еть/ся. // – 4 акценти з 4, 5 складів
 При/йшов / піп, / ÷ // – 3 акценти з 4, 3 склади
 Сав/ка / втік. / ÷ // – 3 акценти з 4, 3 склади
 При/йшла по/па/дя, // – 3 акценти з 4, 5 складів
 Сав/ки не/ма / ÷ /¶. – 3 акценти з 4, 4 склади
- в)
 І / ÷ /ван- / ÷ // – 2 акценти з 4, 2 склади
 Ба/ра/бан! / ÷ // – 3 акценти з 4, 3 складів
 Пате/ри/ці ру/бав, // – 4 акценти з 4, 6 складів
 Жи/дам / прода/вав. // – 4 акценти з 4, 5 складів
 Жи/ди / не схо/тіли, // – 4 акценти з 4, 6 складів
 Шку/ру / облупи/ли¶. – 4 акценти з 4, 6 складів

¹ Закінчення стопи вказує скісна риска (/), віршового рядка – подвійна скісна (//), тиради – знак абзацу ¶ (пояснення позначень віршових цезур див. „Символи” у Додатках, с. 466). Порожні стопи без складів й акценту, що не тільки доміслюються, але й при скандуванні павзуються, відмічаються символом „÷”.

Сутність тонічного вірша найлегше збагнути музикантові, якщо співвідношення акцентів і складів зобразити схематично нотами, а стопи ототожнити з *частками* тактів у розмірі на $\frac{2}{4}$ (власне тому тонічний вірш часом називають ще також *тактовиком* або й *дольником*¹, а через часово витримувані пропуски складів й акцентів – *павзником*)², помістивши на третьому шаблі своєрідної парадигми³ ритмічний малюнок з *чотирьох чверток*, прийнятий за основоположний, вихідний (з огляду на його повну збіжність з віршовою акцентуацією)⁴, видозмінюваний „догори” попарними *стягненнями* основних довгостей у більші за браку слабших акцентів або „донизу” – *дробленнями* на дві менші в зв’язку з появою ненаголошених складів (наведені щойно вірші в прикладі 18 відповідають нотним схемам *в, е, г, б, в*)⁵:

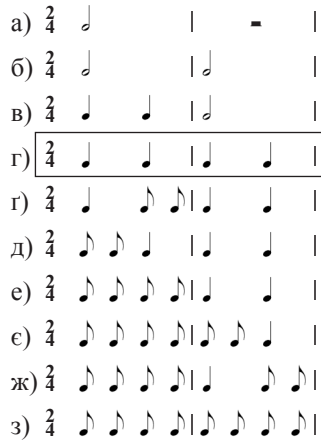


Рис. 17.

¹ Цей другий, вживаний в українському віршознавстві термін – чиста калька з російської, абсолютно чужа духові нашої мови, а тому його слід замінити, можливо, на похідний від рідного музикознавчого поняття „частка” або радше відмовитися від нього як позбавленого предметного сенсу (вірші не мають часток).

² Коли тонічні вірші декламуються навіть без музики, їхні стопи зазвичай залишаються рівномірними за часом свого тривання.

³ Гр. *παράδειγμα* – сукупність (система) видозмін певної форми, що на письмі зазвичай викладаються в стовпчик (як відмінювання слів у граматиці).

⁴ Задля наочності він узятий у рамку.

⁵ Щоб отримати павзники, потрібно взяти за основу останній ритмічний малюнок: з) $R\frac{2}{4}$ ♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪, а в інших замінити всі більші довгості на вісімки з

Цей десяток малюнків можна вважати найчастіше вживаним, інші застосовуються рідше (приміром, футбольна кричалка та трудовий вигук, наведені вище, ритмізуються таким чином: R₄ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||)¹. Використання тих чи інших з них значною мірою залежить від розміщення граматичних наголосів у тексті й узгодження їх з віршовими акцентами в рядку. А втім інколи граматичні наголоси вступають у деяке протиріччя з віршовими, припадаючи на місце неакцентованого складу, й у той спосіб постає особливе *тонічне синкопування*, покликане збагачувати, освіжати подібними зміщеннями (збиваннями) штаповану ритмічну регулярність. Зумисне його використання з виразовою метою показує народина пісня, в якій обіграна відмінність наголосів у словах „к^ум” і „кума́”, що припадають на слабії, безакцентні частки стоп (Кум^{а́} / к^ума, / кум^{а́} / к^ума / часту́/є, // А к^ум / кум^і / та́ляр / бі́тий / готу́/є.¶) [Квітка К. 1917, № 83]. Коли цьому обіграванню нав’язати сталі віршові акценти, як це зазвичай роблять профани, ефект його пропаде цілковито, до того затратиться дійсний зміст слів („К^ума, к^ума” замість „Кум^{а́}=вона, к^ума=його”); коли ж наперекір вимогам ритміки виділяти природні мовні наголоси, виникає цікаве, вишукане художнє суперництво між його *внутрішньою організацією* (власне пульсацією ритму) та *зовнішнім*, матеріальним *втіленням* (реальним словесним текстом, його ритмічним малюнком з своїми акцентами).

Аналогічним прикладом може слугувати поетичний текст знаменитого „Дударика” М. Леонтовича, де граматичні наголоси не завжди збігаються з віршовими акцентами. Якщо сліпо триматися цих акцентів, а саме так звичайно поступають виконавці твору (Д^уду́ мій, ду́дар^ику, Т^и ж, бу́ло, се́лом і́деш, Те́пер те́бе не́має́ і т. д.), то вірш стає не тільки неоковирним, ба навіть карикатурним (ду́дар^ику; се́лом і́деш; те́пер те́бе), але й одноманітним, прісним, нецікавим і вже на третьому проведенні теми (а їх тут п’ять) досить-таки надокучливим. Усе зовсім інакше звучить, якщо суворо дотримуватися природних граматичних наголосів, що тут мусять превалювати над віршовими (і так само Лекції, приклад 41):

потрібним числом павз після неї (на місці пропущених складів), як наприклад: ж) R₄ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ||, е) R₄ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ || чи в) R₄ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ || тощо.

¹ Чи можливо: R₄ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||.

$\frac{2}{4}$ $\overset{>}{\text{Ді}}$ _ ду $\overset{>}{\text{мій}}$, ду_ $\overset{>}{\text{да}}$ _ ри_ ку,
 $\overset{>}{\text{Ті}}$ _ ж, бу_ $\overset{>}{\text{ло́}}$, се_ $\overset{>}{\text{лом}}$ і_ $\overset{>}{\text{деш}}$,
 $\overset{>}{\text{Ті}}$ _ ж, бу_ $\overset{>}{\text{ло́}}$, в ду_ $\overset{>}{\text{ду́}}$ $\overset{>}{\text{гра}}$ _ еш...
 $\overset{>}{\text{Те}}$ _ $\overset{>}{\text{пер}}$ те_ $\overset{>}{\text{бе́}}$ не_ $\overset{>}{\text{ма}}$ _ є,
 $\overset{>}{\text{Ду}}$ _ $\overset{>}{\text{да́}}$ тво_ $\overset{>}{\text{я}}$ гу_ $\overset{>}{\text{ля}}$ _ є
 $\overset{>}{\text{І}}$ пі_ $\overset{>}{\text{щи}}$ _ ки зо_ $\overset{>}{\text{ста}}$ _ ли_ ся,
 $\overset{>}{\text{Ка}}$ _ $\overset{>}{\text{зна́}}$ ко_ $\overset{>}{\text{му́}}$ до_ $\overset{>}{\text{ста}}$ _ ли_ ся!

Такі, неначе в І. Стравінського¹, переміни акцентів у четвертому, кульмінаційному проведенні фольклорної теми надають особливої гостроти і сили її скандуванню цілим хором та ще й при невпинному крещендо з виходом на кульмінаційний крик². (Правда, наші хоровики все ще не знають цього проведення, тож почути наживо повноцінного „Дударика” виключно в його авторській версії ніхто не має змоги, принаймні наразі...).

¹ Подібні тонічні синкопування в своїй музиці (що відзначається сильним впливом танцювального фольклору, передовсім *російського*, де тонічний вірш є *панівним*) І. Стравінській не знайшов нічого кращого, як позначати за допомогою перемінності тактів, сильні частки яких фактично ототожнюються зміщуваним (синкопованим) акцентам у мелоритмічному малюнку.

² Леонтович Микола. Хорові твори на народнопісенні теми: З неопублікованого. Київ 1987. = http://ukrnotes.in.ua/leontovych_noty_horovi.php – Дударик (25.03.2017). Див. також [Луканюк Б. 1978].

§ 19. Силабічне та змішані віршування.

Силабічний вірш в українському традиційному фольклорі – основний, він охоплює практично більше третини усіх пісенних творів як обрядових, так і необрядових, а ще теж широко представлений в українській класичній літературі (передовсім у „співаній поезії” Т. Шевченка, І. Франка, С. Руданського й ін.)¹, де цілковито панував до часу появи змішаної силабо-тонічної системи віршування (в кінці XVIII століття), а тому вимагає особливої уваги.

У силабіці акценти не мають ритмізуючого значення, вони ніяк не впорядковані за своїм місцеположенням і стало виступають лишень укінці рядка там, де знаходяться суміжні *рими* (неримованої поезії в усьому українському фольклорі немає, якщо десь рима відсутня – це помилка виконання). Такі незмінні заключні акценти називаються *клаузульними*² і можуть припадати на останній склад (*чоловіча* клаузула), передостанній (*жіноча*), значно рідше на третій з кінця (*дактилічна*) та четвертий (*гіпердактилічна*).

Головне в силабічному віршуванні полягає в постійному числі складів у строфах та їхніх складових частин, у зв'язку з чим його іменують *складочисловим*. Відповідно такі вірші повинні виголошуватися без найменшого нав'язування регулярної акцентуації, а лише з неодмінним дотриманням природних граматичних наголосів, місцеположення яких здебільшого бувають змінними, фактично ніби прозою, роблячи при тому короткі ритмічні павзи (*цезури*) між складовими рядків, дещо довші після силового виділення клаузул і довільні в самому кінці кожної з строф. Приміром, читати на силаботонічний манір „хореями” наступний вірш, для чого перекривлюючи деякі слова (*гóри кáм'яної; рóзкошо́ньки; лі́та мо́лодії; мо́ї; до́ мене́ й ін.*), означає порочно карикатурити його до невпізнання:

20а

1. Ой з-за гóри кáм'яної гóлубі літáють...
Не зазна́ла рóзкошо́ньки – вже лі́та ми́нáють.

¹ Людкевич Станіслав. Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка. < Молода Україна. 1901 № 5-6, с. 166-175; № 8-9, с. 305-316; 1902 № 4, с. 124-128; Людкевич Станіслав. Про композиції до поезій Шевченка. < Молода Україна. 1902 № 5, с. 171-176; Колесса Філарет. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка. Львів 1939; Колесса Ф. Народнопісенна ритміка в поезіях Ів. Франка, с. 29-46.

² Клаузула, лат. clausula – замкнення.

позаяк він повинен звучати натурально та невимушено тільки отак – згідно з мовними наголосами¹ (при тому ніхто не скаже, що це не вірш):

206

1. Ой з-за горі кам'яної голуби літають...
Не зазнала розкошоньки – вже літа минають.
2. Запрягайте ко́ні в шóри, ко́ні ворони!
Та й поїдем здоганяти літа́ молоди!
3. Догонили літа́ мої на клено́вім мості:
– Ой верниться, літа́ мої, до ме́не хоч в гості!
4. – Не вернемо́сь, не вернемо́сь, не ма́ем до кого:
Не вміла нас шанувати, як здоров'я свого.
5. – Ой верниться, ой верниться, літа́ молоди!
Буду я вас шанувати, літа́ золоти!

У силабічному вірші розрізняються два аспекти – власне *ритмічна* та *тематична* (семантична) форми.

Ритмічну визначає його поділ на складові одиниці різного структурного рівня та кількість у них складів. Найперше увесь вірш членується на *строфи* або *тиради* – вони зазвичай дорівнюють своїм обсягом повторюваній мелодії і це не раз служить головним показником при їх виділенні. Народнопоетичні тексти без своєї музики, ще й викладені суцільно, буває важко, а то й неможливо почленувати, спираючись лише на сам зміст і римування², через те публікації „голих” пісенних слів зчаста виявляються ні до чого при (етно)філологічному студіюванні версифікаційних структур.

Строфи розкладаються на віршові рядки (*верси*), як правило, на два (V¹AB), коли на три, то завдяки повтору одного із них (V¹ABB ~ V¹AAAB)³, бо дійсні *терцини* (V¹ABB) майже ніколи не трапляють-

¹ Див. також: Лекції, приклад 95.

² Див. Лекції, приклади 60б, 99, а також, скажімо, [Мишанич С. 1981, № 23, 29 тощо].

³ Лекції, приклади 13, 79; Зразки 3б₁₋₂, 22абв, 47а. Точні чи з деякими малозначними варіативними змінами (зокрема з різними вольтами) безпосередні повторення водночас у наспіві та вірші (Лекції, приклади 15, 26, 781,4, 96; Зразки 1а₁₋₂б, 2а₁₋₂, 9б₁₋₂, 10б₁, 11в, 15-16, 18б, 19б, 20б₁в₁₋₂ і т. д. і т. п.) вважаються не структурними, а орнаментальними, факультативними оздобами, зчаста раз наявними, а раз відсутніми не тільки в різних виконаннях одного й того ж твору, але й навіть у тому самому творі (Зразки 2а₁₋₂, 9аб₁₋₂, 23а, 25б, 44₁₋₂; 51а₁₋₂, 57а₁₋₂), тож вони при типологічному аналізі музично-поетичної форми не беруться до уваги. Інакше, коли повторюється певна частина мелодії з зовсім відмінним словесним текстом (Лекції, приклади 14б, 79; Зразки 6б₂, 20аб₂ і т. д. і т. п.) або той же текст

ся в традиційному фольклорі¹. Повторення кожного з обох версів ($V^TAAAB \sim V^TABAB$) чи потроєння одного з них ($V^TAAAAB \sim V^TABBB$) дає такі ж *несправжні* чотирирядковості². Правдиві чотирирядкові строфи з постійно змінюваним (неповторюваним) словесним матеріалом (V^TABBG) виступають зрідка серед питомих пісень³, зазвичай же виявляються вірною прикметою їх *напливовості* з літературних, дворяцьких чи інонаціональних джерел⁴. Та було б хибно вважати, що багаторядковість взагалі чужа українському фольклорові, декотрі її вияви є вельми питомими для нього, як тирадні ладканки чи жартівливі пісні⁵. Інколи, навпаки, ціла мелодія може виглядати *однорядковою*, проте при ближчому розгляді виявляється, що її нібито одиничний верс лучиться з наступним стабільною суміжною римою, а значить, фактично складає з ним одноцілну дворядкову строфу (V^TAB), якій просто відповідає наспів повторної будови (M^TAA), тож у кінці його нотної транскрипції має стояти знак повторення (двокрапка)⁶ /Роздольський Й. 1906, № 92, 114, 150, 172-174, 181, 203-204, 235-237; Квітка К. 1922, № 33-34, 57-58, 61, 73, 135, 621; Мишанич М. 2017, № 305-307, 192, 195, 314-324, 477]. Правдиві ж однорядковості подибуються дуже рідко, головним чином серед колядок і гаївок⁷ /Квітка К. 1917, № 42; Квітка К. 1922, № 6, 21, 147, 156, 159, 165, 185, 188, 684, 698; Гошовський В. 1968, № 1-4; Мишанич М. 2017, № 150-151/.

з іншою музикою цілком, або принаймні значною мірою (Лекції, приклади 13, 79; Зразки 3а, 10б₁, 12а, 19б₂ і т. д. і т. п.), тоді такі співвідношення обох пісенних інгредієнтів, що зазвичай зберігаються завжди, враховуються нарівні з контрастними побудовами.

¹ Таким унікальним зразком є, зокрема, пісня „Над річкою беріжком”, спопуляризована М. Леонтовичем (Леонтович М. Музичні твори, зб. 3, № 4). Здебільшого трирядковими виявляються строфи з рефренами: $V^TABP \sim V^TAPC \sim V^TPCA \sim V^TPAB \sim V^TPAC$ (Лекції, приклади 14б, 55, 59, 61; Зразок 38) або також комбіновані мелотипи, наприклад, серед весільних: $\bullet V43_2;446 \Leftarrow V53_2;557$ (Луканюк Б. 2004, с. 103-104 № 16-17).

² Лекції, приклад 98; Зразки 3б_{1,2}.

³ Лекції, приклади 18а, 27; Зразки 20б₂, 43.

⁴ Лекції, приклад 15; Зразки 1аб, 6б₂, 57а, 59а₂.

⁵ Лекції, приклади 9, 33-35, 40, 73а (2 строфа), 73б (2 строфа), 76; Зразки 21аб, 51б.

⁶ Див. нижче: Лекції, приклади 29-30.

⁷ Лекції, приклади 47, 50, 52аб, 53; Зразок 31а, а також див.: Лекція 8, тема 11, § 32.

Обсяги версів нормально встановлюються завдяки римам, структурній сталості, а також закінченості висловленої в них думки. Прийом перенесення (*енжамбеман*), коли смислово цілісний вираз (слово-сполучення, фраза, речення), початий в одному рядку та продовжуваний в наступному, не застосовується в фольклорному силабічному вірші. Часом якоюсь мірою може дезорієнтувати т. зв. *внутрішня рима* – співзвучність слів у середині верса, що здебільшого виступає тільки у деяких строфах, тому її випадковість швидко виявляється, не знаходячи собі підтвердження в подальшому¹:

21

1. Як не женився, то й не журився,
Як оженився, то й зажурився.
2. Та й узяв жінку не до любови,
Не до любови, не до розмови.
3. Не до любови, не до розмови,
Не до *файности*, до *звичайности*.
4. – Як поїду ж я у Китайгород², <...>.

Силабічний верс у традиційному пісенному фольклорі може мати від *семи* (рідко *шість* і винятково *п'ять*) до *сімнадцяти* складів³ й бути *неподільним*, *цільним* (*п'яти-*, *шести-* і *семискладовим*) або ділитися на менші частини – на два *піввірші* (*субверси*), а ті своєю чергою ще на дві *силабічні групи*, коли довгий верс є *три-* або *чотириділним*. Усіх їх розмежують *цезури*⁴ – структурні павзи, що завжди знаходяться на одному й тому ж місці в кожній строфі, неодмінно збігаються з *словоподілом* і різняться своєю *глибиною* (відносною тривалістю): найдовші вони між строфами, коротші між версами, ще коротші між піввіршами та найкоротші, ледь помітні між силабічними групами. Ці останні далі вже не членуються, становлячи собою мінімальні одиниці силабічної версифікації, відмінні за кількістю складів⁵: *най-*

¹ Лекції, приклади 29 (весна – красна), 50 (сосна – ресна), 60*аб*, 61, 65, 95; Зразок 20*б*₁ (пор. Зразок 20*в*).

² Назва низки населених пунктів на межі лісостепової та степової зон у Вінницькій, Дніпропетровській, Кропивницькій та Хмельницькій областях, очевидно, тюркського походження (китай – стіна).

³ У розпросторених віршах (про них мовитиметься нижче), а також деяких дворацьких піснях кількість складів буває більшою.

⁴ По-нашому – *роздільники*.

⁵ Силабічне віршування тюркською називається *бармак*, що в перекладі означає „палець”. Фольклористи, коли визначають кількість складів у силабічних

менша силабічна група містить *три* склади¹, а *найбільша* неподільна – *сім* (винятково *вісім* або й *дев'ять*, коли замість двох нормальних чотирискладових силабічних груп виступає одноразово єдина неподільна (див. Лекції, приклад 11а; початок, належно поправлений у своїй фольклоризованій версії – там же само, приклад 11б)².

Якщо строфи або тиради всього вірша мають верси однакової внутрішньої будови, то вони називаються *ізоритмічними*³, якщо ці ж верси включають піввірші (субверси) або силабічні групи тільки з тожодною кількістю складів, то – *ізосилабічними*⁴:

22

- | | |
|----------------------------|--------------------------------|
| 1. Мала мати одну дочку | 4 і 4 склади, всього 8 складів |
| Та й купала у медочку. ¶ | 4 і 4 склади, всього 8 складів |

якщо ж з різною, то – *гетеросилабічними*⁵:

23

- | | |
|--------------------------------|------------------------------------|
| 1. Ой на горі солома горіла, | = 4 і 6 складів, всього 10 складів |
| Там дівчина вечерю варила. ¶ | = 4 і 6 складів, всього 10 складів |

Будову силабічного вірша прийнято виражати відповідною цифровою формулою, для прикладу 22 вона буде V44₂ (читається „віршова структура строфи з двох ізоритмічних версів по чотири склади у кожній ізосилабічній групі” або скорочено *сленгом* „вірш: чотиричотири двічі”), для наступного прикладу V46₂ („віршова структура строфи з двох ізоритмічних версів по чотири і шість складів у гете-

групах часто допомагають собі, відмічаючи почергово пальцями кожен склад (загинаючи їх або злегка вдаряючи ними об щось, приміром, об стіл або коліно, долоню іншої руки тощо). Очевидно, так же само поступають тюрки і звідси логічно виводиться їхній термін.

¹ Тут слід зазначити, що в тематичних повторах (про них йтиметься нижче) вона може бути меншою – дво- та навіть односкладовою (Лекції, приклад 30).

² Див. також Зразок 3в (строфи 7, 11, 16).

³ У літературі вони зазвичай називаються *ізометричними*, однак класики нашого етномузикознавства П. Сокальський і К. Квітка категорично заперечували проти прикладання античного терміну „метр” до віршів як фольклорних, так і писемних нового часу [Квітка К. 1973, с. 40-42], і безумовно мали рацію [Луканюк Б. 2017, § 6], через те цей термін і всі йому подібні тут не використовуються та замінюються на первісний і точніший *ритм* з усіма його дериватами (похідними словами).

⁴ Див. також: Лекції, приклади 13, 21, 56, 69 і т. д.

⁵ Див. також: Лекції, приклади 11аб, 14аб, 20б, 24, 26б, 29, 31 і т. д.

росилабічних групах” або ж „вірш: чотири-шість двічі”). Сказане стосується строф не тільки з дво-, але й також три- і чотиридільними версами з виразними глибшими цезурами між своїми піввіршами (субверсами) – *медіанами* (чи, по-нашому, *середниками*), при потребі позначуваними в структурних формулах *комою*, як приміром, V44,6₂ („вірш: чотири-чотири-кома-шість двічі”)¹ або V44,43₂ („вірш: чотири-чотири-кома-чотири-три двічі”):

24

1. Ой зоройко | вечірняя, |ʹ чого ж ти так | мінішся? ||
Ой куда ж ти, | мій миленький, |ʹ та так вельми | спішишся?||

Двадцятку найуживаніших версів фольклорної силабіки показує ось яка синоптична таблиця²:

Верси	Ізосилабічні			Гетеросилабічні		
	2-дільні	3-дільні	4-дільні	2-дільні	3-дільні	4-дільні
7-складові				34		
				43		
8-складові	44			53		
9-складові				54		
10-складові	55			46	43,3	
11-складові				(47)	44,3	
12-складові	66	44,4		57		
13-складові					44,5	
14-складові	(77)				44,6	
15-складові					(44,7)	44,43
16-складові			44,44			
17-складові					55,7	

Рис. 18.

Коли в строфах зіставляються верси різної внутрішньої будови, тоді їх відносять до *гетероритмічних*, навіть при однаковій кількості складів у всіх субверсах і силабічних групах (приміром, V44;44,4):

¹ Див. вище: Лекції, приклад 20.

² Добірку відповідних взірців див. [Колесса Ф. 1907, с. 120-198].

1. Там під дубом, | під дубочком || = 4 і 4, всього 8 складів
 Колихала | дівчинонька | дитиночку. ¶ = 4, 4 і 4, всього 12 складів

Гетероритмічних строф є дуже багато, та вони здебільшого одиничні, одноразові, як у цьому переконую показчик таких віршових структур у збірнику [Гошовський В. 1968, с. 446-448]. До часто використовуваних належать головним чином *кільцеві* форми, де в *дистиху* сполучуються *дводільний ізосилабічний* і *трідільний гетеросилабічний* верси, яких крайні (перший та останній) субверси виявляються неодмінно тотожними (тобто в строфі кінець має збігатися з початком, творячи нібито замкнуте коло, як у прикладі 25, а також в аналогічних структурах: V55;445. ~ V66;446. ~ V77;557., рідше V77;447.)¹.

При тому треба відрізнити основні (*базові*) віршові структури від *розпросторених (ампліфікованих)*, які при ближчому розгляді виявляються еволюційно похідними від первісніших шляхом *варіаційного* вставлення в текст додаткових складів, слів, повторів та навіть цілих виразів. Їх послідовне вилучення (моделювання – *базифікація*) ні в чому не змінює змісту, а часом – якраз навпаки – увиразнює його². Так, дійсна V66,44;46,44 в такій пісні (зайвини в ній виділені курсивами) [Лисенко М. 1887, № 13]:

26a

mf **Largo**

Гей у сте_ пу, сте_ пу, сте_ пу кри_ ни_ чень_ ка,
 гей там во_ да при_ бу_ ва_ є;
 Гей там чу_ мак, чу_ мак мо_ ло_ день_ кий
 сі_ рі во_ ли на_ пу_ ва_ є.

¹ Див. Лекції, приклади 15, 60a, 95; Зразки 2б, 46аb.

² Докладніше див. [Луканюк Б. 2016, розділи II-IV].

явно розрослася в процесі свого тривалого розвитку (можливо, через проміжну V44,6₂) з первісного (базового) дводільного ізоритмічного архетипу (°V66₂)¹:

26б

Гей у сте_ пу, сте_ пу, сте_ пу кри_ ни_ чень_ ка <...>

У сте_ пу кри_ ни_ ця -

во_ да при_ бу_ ва_ є <...>

- {1. У степу криниця – вода прибуває,
Чумак молоденький воли напуває. |2
2. Воли води не п'ють – в Крим дорогу чують:
– На мою чи свою голову звищують? |2
3. Заслаб чумак, заслаб та й на перевозі –
Везуть молодого в мальованім возі. |2
4. <...>.

Цього не враховував Ф. Колесса (на відміну від П. Сокальського, П. Бажанського, С. Людкевича та К. Квітки) в своєму огляді найпоширеніших структур фольклорних силабічних віршів, зробленому в трактаті [Колесса Ф. 1907], через те чимало похідних, вторинних форм трактуються там нарівні з первинними, базовими (як приміром, V44,7; V45,7; V46,6; V46,7; V56,7; V66,7; V66,8 ← °V44,6)², що потрібно мати на увазі та при його читанні вносити, де належить, необхідні корективи.

Термінопоняття *семантичної форми* запровадив В. Гошовський (/МАНФАН 1975, с. 56, 195) для аналітичного опису співвідношення структурних складових строфи (версів, субверсів або силабічних груп) за їхнім *змістом*³ з огляду на його *постійну* змінність або по-

¹ Пор. Зразок 46а. Див. також Зразки 2а, 5б, 10а, 11бв, 44.

² Винятково Ф. Колесса вказав на похідний характер V555₂ від °V445₂ та V456₂ від °V446₂ [Колесса Ф. 1907, с. 153-154].

³ Семантичний від гр. σμμαντικός – означальний, у лінгвістиці – значеннєвий, змістовий.

вторність. Однак цей аспект вірша точніше називати *тематичною* формою, бо він бодай почасти може бути фактично й беззмістовним, *асемантичним* – простим набором мовлених звуків, позбавлених всякого значення, а то й мало не цілковитою тарабарщиною¹:

27

1. Ой у Слуцку, | на риночку ||
П'ють гусаре | гарілочку. ||
Траді радра, | траді, раді, раді, ||
Траді, раді, раді, | раді, райра. ¶

За *норму* тематичного розвитку приймається *наскрізне* оновлення змісту (як у всіх вище наведених прикладах цієї лекції) чи то на рівні версів ($V^T AB \sim V^T ABB \sim V^T ABVG$ і т. п.), чи то субверсів і силабічних груп ($V^T аб; вг \sim V^T абв; гд \sim V^T абвг; где$ тощо), і такі форми зазвичай спеціально не вирізняються власне через їхню ординарність. Інакше – найрізноманітніші *повтори* (*ітерації*)², що виступають характерними особливостями віршів, без чого вони затрачують свою ідентичність, перестають бути самі собою. Тож застосування класиками нашого етномузикознавства при моделюванні чистих структур механічного вилучення будь-яких повторень як нібито зайвин, привнесених пізніше в процесі еволюції, абсолютно неправомірне, бо ті зайвини часто бувають первородними (скажімо, рефрени в колядках), до того ж разом з відкинутими текстовими елементами треба би пропускати відповідні їм частини мелодії, що абсурдно, адже інший раз вони можуть виступати зі словами, в яких уже немає жодних ітерацій³.

Тематичні повтори бувають троякими: 1) міжстрофовими; 2) середстрофовими та 3) ланцюговими.

Міжстрофовий повтор або *рефрен*⁴ – це буквально відтворення тих самих слів на одному й тому ж місці в кожній черговій строфі,

¹ Згідно з поясненням збирача – це вокальна імітація інструментальної гри [Колесса Ф. 1995, с. 179]. Асемантичні вирази слід відрізняти від чужомовних слів чи їх покручів (Лекції, приклад 90; [Барток Б. 1935, с. 23]).

² Лат. *iteratio* – повторення.

³ Зразки $18a_{1,2}$ та $18a_{3,4}$, $24b$ та 35 .

⁴ Поряд з терміном французького походження *рефрен* у фольклористиці вживається його український еквівалент *приспів*, що часом призводить до плутаниці, оскільки в музиці цей останній виступає в парі з *заспівом* і не завжди має однакові слова в кожній строфі. Відповідною антитезою рефрену потрібно

що здатні виступати не тільки в кінці рядків або строф, але й на початку чи навіть у середині ($V43;4\underline{55}3=V^T\underline{ab};\underline{vpcr}$)¹:

28

1. Заграйте ми | потряску, ||

Бо-м згубила, | червена ружа, | дробна фіялка, | запаску.¶

Рефрени можуть мати різний обсяг – бути одно- чи кількаскладовими, до того ж структурно цілком самостійними (приміром, як нижче у прикладі 30) або виступати в межах силабічної групи (субверса), охоплювати цілий субверс, низку силабічних груп у рамках верса, цілий верс, а то й відразу декілька версів. Деяким фольклорним пісням притаманна форма майже повного міжстрофового повтору (*трафаретки*), коли раз викладена строфа чи тирада відтворюється вся лишень з заміною одного чи кількох ключових слів або виразів, які власне визначають розвиток сюжету. Зустрічається вона переважно в хороводах, а також в колядках, дещо рідше в інших жанрах (включно із звичайними)², зокрема, жартівлива „Ой устану я в понеділок” (далі змінюються дні тижня: у *вівторок – середу – четвер* і т. д.) або лірична „Праду, сокочу” (вставляються персонажі: *свекор – свекруха – милий*) [Квітка К. 1917, № 118, 172], широко відомі в хорових опрацюваннях М. Леонтовича³.

Середстрофовий повтор або *репетиція*⁴ – закономірне повторення тексту в рамках строфи або тиради, однак у кожній наступній

вважати інше французьке запозичення *куплет* у значенні тієї частини строфи, в якій стало змінюються слова, тобто як у давньофранцузькому рондо (пізніше в цій формі куплет стали називати *епізодом*). Так, у прикладі 27 з Лекції 5 чи Зразку 1а₂ перші два віршові рядки творять куплет ($V^T\underline{AB}\dots$), а два наступні – рефрен ($V^T\dots\underline{PC}$). В сучасному музикознавстві куплет зазвичай ототожнюється зі строфою (а відповідно строфічна форма – з куплетною), однак подібне ототоження, зрештою, як і будь-яка термінологічна синонімія в науці, не приносить нічого доброго, тільки самі непорозуміння. Щоби уникнути їх у подальшому, пари термінів *застів–присів* стосуватимуться музичного виконавства, а *рефрен–куплет* особливостей тематичних форм у віршуванні.

¹ Лекції, приклади 27, 30, 42, 47, 50, 54-55, 59, 61; Зразки 1а_{1,2}б, 10б₁, 12а, 17а, 18а_{3,4}вг, 20в, 23б, 24б₁, 26вг, 30аб₁₋₅.

² Зразки 17, 18а_{2,4}б, 19б, 21а, 25а, 26б, 30аб_{2,3}, 34.

³ Леонтович Микола. Народні пісні: В 5 десятках, десяток 5. Київ 1921, № 9; Леонтович Микола. Українські народні пісні для мішаного хору. Київ, Ляйпціг б. р., с. 7-8 № 5.

⁴ Лат. *repetitio* – повторення.

чи тирад, коли кожна з них неодмінно розпочинається тими або майже тими самими словами, якими закінчилася попередня¹:

31

1. Ой до коньца, | женчики, | до коньца, ||
Да поїдемо | додомоньку | за соньца. ¶ }
2. Да поїдемо | додомоньку | за соньца, || }
Да наварим | варенічков | повкорца². ¶ }
3. Да наварим | варенічков | повкорца, || }
Да повезем | продавати | до Корца. ¶ }
4. Да повезем | продавати | до Корца, || }
Да наберем | червончиков | повгарца. § ¶ }

І нарешті, щодо двох проміжних типів (систем) віршування – *силабо-тонічного* та *звільнено-силабічного* (див. рис. 16), то перший набув поширення в літературній поезії, починаючи з кінця XVIII століття, і звідти завдяки шкільному вихованню прищепився в традиційному фольклорі [Квітка К. 1922, № 592], зокрема, став панівним серед тепер найпопулярніших комісних (кічових) новотворів³ [Мишанич М. 2017, № 772-817]. Дана віршувальна система по суті є *найорганізованішою*: вона мусить мати в усіх строфах і їхніх версах завжди однакову кількість як складів, так і акцентів, постійних за своїм місцезнаходженням і чергуванням з *одним* або *двома* неакцентованими складами у п'ятьох *стопах* – „хореїчних” та „ямбічних”⁴ (двоскладових з акцентом відповідно на першому чи другому складах, тобто⁵: / ˘ – / ~ / – ˘ /), „дактилічних”, „амфібрахічних” та „анapestичних” (трискладових з акцентом на початковому, середньому чи останньому складах: / ˘ – – / ~ / – ˘ – / ~ / – – ˘ /), що укладаються *без огляду на словоподіли*⁶. Інакше можна сказати, що це – тонічний вірш з упорядкованою кількістю складів або, навпаки, силабічний з

¹ Лекції, приклад 65; Зразок 11б.

² Півкірця (міра).

³ Докладніше див.: Лекція 15, Тема 20, § 59.

⁴ Ці терміни взяті в лапки через їхнє умовне використання супроти первісних античних, пов'язаних з принципово відмінною системою віршування, хибно званою „метричною” (див. вище, с. 125, виноска 2).

⁵ Не раз наголошені та ненаголошені склади позначають символами: — ∪, що знову ж таки недоречно, бо так записують умовно довгі та короткі склади в схемах античного віршування та фактично відображають пульсацію відповідного музичного ритму.

⁶ Зразки 27в, 59а, 60.

упорядкованими акцентами. Фольклорний силабо-тонік відрізняється від літературного своєю строфічною *дворядковістю*, де верси виходять *удвічі довшими*, як у такому восьмистопному „анapestі” (замість звичного чотиристопного) з внутрішньою двоскладовою ($\underline{\underline{VV}}$) та заключною трискладовою на цілу стопу ($\underline{\underline{VVV}}$) *каталектиками*¹, що *павзними* пропусками в середині півстоп та в кінці цілих стоп максимально посилюють цезури між субверсами і версами²:

32

В не_бі си_нім, во_сі_нній за_гра_ві жу_ра_влі, жу_ра_влі, жу_ра_влі, Мо_же бу_ти, як_раз во_ни ся_дуть у мо_є му да_ле_кім се_лі?

1. В небі *си/нім*, в осін/ній *загра/ві* $\underline{\underline{VV}}/^\circ$ журавлі, / журавлі, / журавлі, / $\underline{\underline{VVV}} //$ Може *бу/ти*, якраз / вони *ся/дуть* $\underline{\underline{VV}}/^\circ$ у моє/му дале/кім селі? / $\underline{\underline{VVV}} \uparrow 2$
2. – Журавлі, / друзі *ми/лі*, хоро/ші, $\underline{\underline{VV}}/^\circ$ якщо *бу/дете* в *рід/нім* краю, / $\underline{\underline{VVV}} //$ То не в *служ/бу*, а в *друж/бу* попро/шу: $\underline{\underline{VV}}/^\circ$
3. Розшукай/те дівчи/ну³ мою! / $\underline{\underline{VVV}} \uparrow | 2$
Розшукай/те дівчи/ну хоро/шу $\underline{\underline{VV}}/^\circ$ і скажі/те дівчи/ні моїй, / $\underline{\underline{VVV}} //$
Хай вона / ще мене / почекає, $\underline{\underline{VV}}/^\circ$ скоро я / поверну/ся в її дім⁴. § | 2

¹ Гр. *κατάληκτος* – усічений, вкорочений. При декламуванні віршів з каталектиками пропущені склади заступаються відповідно витриманими павзами.

² [Мишанич М. 2017, № 787]. Див. також: Лекції, приклад 98.

³ У цьому місці м’яка невідповідність граматичного наголосу ритмічному акцентові („дівчи/ну” замість нормального „дівчину”, зрештою, часто вживана не тільки в народній поезії, але й побутовій мові деяких діалектів) постала либонь варіантно в зв’язку з явно пізнішою підміною первісного слова „дружину”, в дім якої (чи за іншою версією просто додому) обіцяє швидко повернутися ліричний герой пісні.

⁴ Або: домів (=додому).

Записувачі такі вірші зазвичай намагаються викладати літературними катренами, тобто ділити на строфи з чотирьох рядків, однак в усіх подібних випадках (як і в коломийках) між першими і третіми надуманими псевдоверсами практично ніколи не буває постійно витриманого перехресного римування (за схемою *абаб*), надто вже чужого фольклорній поезії, яке б однозначно вказувало на правдиву чотирирядковість.

Інша проміжна система віршування, вживана правдоподібно лише у пісенному фольклорі, це – *силабо-речитативна* (чи *звільнено-силабічна*), в якій кількість складів й акцентів невпорядкована, подібно як у рецитації, але *час* виголошення кожного верса в строфі (тирадї) суворо регламентується постійними обсягами співвідносних *мелодичних побудов*, подібно як у тонічних віршах¹. А тому кількість складів та корелятивних їм основних ритмічних довгостей тут практично завжди дається звести до *прототипного мінімуму* з усіма правильними типологічними рисами *силабіки* і первісного малюнку *часокількісного* мелоритму, який власне піддається варіюванню, не раз дуже значному (як Зразок 22в), де цільні верси мають шість та сім, а подільні дев'ять (V45) і десять (V55 ~ V46) складів та щораз укладаються у відповідні їм музичні побудови на шість одиниць числення з такими ритмічними малюнками (на початку прототипним, а далі варіаційно похідними):

$$\begin{aligned}
 & \bullet V6/R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ || } \Leftrightarrow \\
 \Leftrightarrow & V7/R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ || } \Leftrightarrow \\
 \Leftrightarrow & V45 \setminus R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ || } \Leftrightarrow \\
 \Leftrightarrow & V46 \setminus R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ || } \sim \\
 & \sim V55 \setminus R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ || }
 \end{aligned}$$

Зустрічається це віршування виключно в обрядовості, головним чином у ладканках, рідко коли у весільних піснях [Квітка К. 1922, № 665] і в деяких гаївках, хоча в цих останніх воно не раз виявляється позірним, несправжнім, зумовленим еволюційними змінами своїх первісніших форм [Луканюк Б. 1980; Возняк О. 2016].

§ 20. Мелоритмічна форма.

В музичних навчальних закладах (школах, училищах та академіях) вивчається лиш один-єдиний тип музичного ритму – *акцентно-*

¹ Див. також Зразки 8а, 21аб.

динамічний, якому притаманне постійне чергування акцентованих та неакцентованих часток (*стон*) такту¹. Однак насправді в музиці (до речі, не тільки усній, але й писемній теж), як то віддавна встановили класики нашого етномузикознавства (П. Сокальський, П. Бажанський, С. Людкевич, Ф. Колесса, К.Квітка), застосовуються ще й принципово інші вияви ритму (аналогічно як існують різні системи віршування), що або замовчуються „шкільними” теоретиками музики, або ж не усвідомлюються та силувано підганяються під звичні канони акцентності². Щоби збагнути, в чому власне полягає ота „іншість”, потрібно глянути дещо по-новому на саме поняття музичного ритму взагалі³.

Ритм у загальноприйнятому розумінні – це „рівномірне чергування впорядкованих елементів (звукових, мовних, зображальних і т. ін.), циклів, фаз, тих чи інших процесів і явищ”⁴. В музиці до таких елементів відносяться: (1) *довгість*, (2) *стона*, (3) *акцент*, (4) *цезура* та (5) *синтаксис*. Кожен з них може брати участь у творенні ритму чи бути вільним від цієї повинності, від чого залежить ступінь його організованості.

¹ У теорії музики в цьому значенні застосовується хибний термін *доля*, сліпо скалькований з російської в середині ХХ століття, дарма що українською дане слово має зовсім інший зміст (синонімічний лексемі „талан”), російська ж „доля” правильно перекладається як „частка” (Словник музичної термінології: Проект. Харків, Київ 1930, с. 17, 133. Матеріали до української термінології та номенклатури, т. 20. Українська академія наук, Інститут української наукової мови).

² Це явно демонструють здебільшого хибно потактовані мензуральні записи середньовічної вокальної музики при переведенні їх на сучасний нотопис (особливо, коли „ямбічні” ритмічні малюнки на кшталт ♪ ♪ ♪ ♪ викладаються з затакту, не зважаючи на те, що в тій музиці геть відсутній поділ на сильні та слабкі частки, тож затакт у ній просто неможливий [Луканюк Б. 2017, Розділ VII]).

³ Спрощене поняття мелоритму та його типології, що подавалося в цьому курсі лекцій, обумовлювалося передовсім прикладними потребами *диференціального тактування* українських етномузичних творів [Луканюк Б. 1994], і хоча з точки зору *загальної теорії ритмології* подібний підхід неточний, що стало зрозуміло згодом [Луканюк Б. 2017], він вимушено залишений тут майже без змін, аби не порушувати практиковану тоді систему поглядів, яка пізнішими студіями в даній галузі не відміняється в корені, а лишень уточнюється, виправляється та деталізується тільки з дещо інших вихідних позицій. При бажанні зацікавлений читач без найменших труднощів згодом може перейти з викладеної тут спрощеної системи на точнішу, оскільки це практично лише дві відмінні точки зору по суті на одне й те ж саме.

⁴ Словник української мови: У 11 т., т. 8. Київ 1977, с. 542.

Так, найорганізованішим виступає *акцентно-динамічний* ритм, бо в його утворенні задіяні всі головні елементи, до того ж скоординовані таким чином, що встановлювані ними одиниці пульсують з наростанням, як правило, у геометричній прогресії: довгості, *кратні* найменшій з них, групуються у рівновеликі *дво-* або *тридільні* стопи, з яких періодично акцентовані (*сильні*) встановлюють межі *дво-* чи *тристопних* тактів, а ці одночасно виступають найменшими (мінімальними) складовими мелосинтаксичної форми – *мотивами*, що здебільшого на засадах квадратності об'єднуються у побудови щораз вищих рангів – *фрази, речення, періоди*, відділені властивими їм цезурами різної глибини¹. В українській етномузиці акцентно-динамічний ритм властивий насамперед драматичним жанрам, дитячим приспівкам і комісним пісням, серед інших жанрів він зустрічається лише спорадично².

Полюсною протилежністю акцентно-динамічному ритмові через свою найменшу організованість виступає *речитативний* ритм, у якому немає регулярності акцентів, цезури знаходяться на різних часових відстанях, довгості не групуються в стопи та не підлягають принципів кратності, оскільки виконуються *рубато* (приміром, вісімки на письмі є в реальному звучанні не конче вдвоє коротшими за чвертки, співвідносячись з ними подекуди також ірраціонально як 1,2:2 і 1:1,6 тощо)³. Єдиний тут засіб ритмізації зводиться до *паралелізму* однотипних мелосинтаксичних форм, званих *ўступами*, що справляють враження цілковитої імпровізації, однак насправді спираються на певну *структурну формулу*, яка, повторюючись, щоразу отримує більш-менш видозмінене мелодичне вираження⁴.

¹ Варто хіба тут нагадати, що акцентні та цезурні такти у даному ритмі дорівнюють собі масштабами, але не завжди збігаються своїми межами, унаслідок чого постають *затакти (анакрузи)*, котрі є в цезурних тактах (мотивах), проте відсутні в акцентних, початок яких завжди визначає регулярне наголошування, а на письмі – тактова риска, тобто мотив починається швидше, ніж такт. В інших типах мелоритму, періодичної акцентуації немає взагалі, то й затакти у них немислимі.

² Лекції, приклади 19, 41, 77, 78, 80, 98; Зразки 1а, 6бв, 7, 8б, 12в, 14, 27в, 31б, 32вг, 34аб (середні побудови), 45б, 48бв, 51б, 52а, 53С, 54, 55, 56С, 58аб, 59а, 60аб.

³ [Квітка К. 1956, с. 165-172; Квітка К. 1985, с. 19]; Kamieński Lucjan. Zum „Tempo rubato”. < Archiv für Musikwissenschaft. 1918/1919, S. 108-126; Szachowski Tomasz. Próba zastosowania metody pomiarowej do studiów nad manierą tempa rubato. < Muzyka. 1974 Nr 3, s. 63-75.

⁴ Лекція 13, тема 17, § 52 і приклади 1-8, 10а, 67, 70, 83-84; Зразки 13, 28, 29а, 39а, 41, 49, 50а.

Середнє положення за ступенем своєї організованості займає *часокількісний* ритм, у якому акцентуація є неперіодичною та переважно слідує за граматичними наголосами тексту, а довгості якщо й групуються в стопи, то не завжди виразно, однозначно. Його носіями рівномірності виступають *сталі відстані між музичними цезурами і незмінна кількість одиниць числення у мелосинтаксичних побудовах при довгостях засадничо кратних собі*. У класичних виявах часокількісний ритм найбільше використовується передовсім в обрядовій творчості (колядках, ладканках тощо).

Мелоритм, звільнений від акцентної періодичності та постійно цезурований, але з виразним поділом на стопи, в яких довгості також наскрізь кратні, можна так і назвати *стопним*. Поширений він головню в необрядовому (звичайному) фольклорі. Коли ж у строфічних творах, виконуваних у манері близькій до речитативної, довгості ніяк не підпорядковуються принципу кратності (подібно як у синтаксичному мелоритмі), то це Б. Барток, а вслід за ним і К. Квітка віднесли до виявів *рубатності*¹ [Барток Б. 1935, с. 195-196, 199, 203, 214-215, 217; Квітка К. 1956, с. 161-162]. В усьому іншому стопний і рубатний мелоритми тотожні часокількісному, різновидами якого їх потрібно вважати в принципі².

Загалом з *практичної* точки зору типологія мелоритму в українському фольклорі схематично виглядає таким чином:





Рис. 19.

¹ Лекції, приклади 66, 77; Зразки 3а_б, 9а_б, 10а_{2б}, 11в (solo), 20бв, 22а, 27а, 28б, 40, 43, 50б, 51а, 53А.

² Акцентно-динамічний мелоритм також має свій рубатний різновид, але трапляється він набагато рідше, ніж у часокількісному, і то зазвичай тільки в танцювальних і споріднених жанрах (Лекції, приклад 77).

$\ast V446_2/R^6$  $\ast V446_2/R^6$  $\ast V446_2/R^6$ 

Інакше мається справа з четвертим правилом К. Квітки, спрямованим на усунення *вільноагогічної варіантності*, при якій певні довгості свobodно *ферматуються* або, навпаки, *стриктуруються* за бажанням виконавців, і це порушує первинну величину мінімальних мелосинтаксичних побудов, їхню принципову рівномірність, здебільшого переводячи раціональні такти (4-, 6- та 9-стопні) в різноманітні ірраціональні. Щоби відшукати такі ферматування чи структурування та відмінити їх, найкраще накласти мінімальні мелосинтаксичні побудови одні на одних і місця відхилень у них переважно стають очевидними, у складніших випадках, звісно, потрібно вдаватися до порівняння з іншими записами даної мелодії. Скажімо, пісня „Чайка”¹ в транскрипції А. Конощенка (Грабенка) в перших двох тактах має ірраціональні розміри на п’ять чверток явно через пропущення павзових вкорочень заключних півнот, наявних у записі М. Лисенка, де, зі свого боку, в кінці третьої побудови, безумовно, дві первісні шістнадцятки розспіву (як то є в А. Конощенка) переведені виконавцем довільно на вісімки, хоча в попередній їм чвертці можна добачати і кульмінаційне ферматування. Пунктовану групу в заключенні запису А. Конощенка (в М. Лисенка – ферматування, виписане реальними довгостями – півнотою з заліговоною вісімкою) після вирівнювання треба доповнити пропущеною павзою, яку потому належиться додати до попередньої довгості ($\langle \dots \rangle$  $\llbracket \{ \dots + \} \rrbracket \llbracket \langle \dots \rangle$  \rrbracket). У результаті формосхема (модель) цього пісенного типу повинна виглядати отак:

$\ast V66;446_2/R^6$  $\ast V66;446_2/R^6$ 

Складніше буває належно змоделювати вільноагогічну варіантність більш-менш докладно транскрибованого рубато, в чому деколи виручає наявність дещо простішої відміни мелодії, а то й лише знання остаточно встановленої фольклорної мелотипології. Так, у пісні „Ой крикну я, гукну”³ завдяки сольному виконанню можна впевни-

¹ Зразки 46б₁₋₂.

² Перше правило К. Квітки (див. вище, с. 122).

³ Зразки 2б₁₋₂.

тися, що за всіма викрутасами багатоголосся криється формосхема, цілковито тотожна щойно наведеній.

Для достеменного розуміння синтаксису фольклорного наспіву з часокількісним ритмом істотне значення має правильне, *природне* його *членування* на мінімальні, далі вже неподільні побудови¹. За прийнятими в нашому класичному етномузикознавстві засадами він повинен членуватися в суворій відповідності з структурними цезурами супутнього вірша [Колесса Ф. 1907, с. 77; Квітка К. 1923б, с. 17; Гошовський В. 1971, с. 24], проте подібна механістичність не раз суперечить здоровим слуховим відчуттям достатньо досвідченого музиканта, який справедливо не завжди знаходить таку повну відповідність форм мелодії та вірша. Так власне є в щойно згадуваній пісні „Чайка”, де в середині її третьої музичної побудови з усією очевидністю немає внутрішньої цезури, аналогічної віршовій між чотирискладовими силабічними групами (¥44...), тому там у нотній транскрипції має стояти не суцільна тактова риска, а пунктирна. Це неодмінно треба враховувати при аналізі народнопісенних форм, в яких кінець верса, як правило (винятки – одиничні), корелюється з музичною цезурою, зате вже в його середині вона може бути, збігаючись з наявним у тексті поділом на субверси або силабічні групи, а може й не бути зовсім, і тоді одній мінімальній музичній побудові відповідатиме нараз кілька силабічних груп (поділюваний піввірш) як у „Чайці”², а то й цілий вірш³. Украй рідко й кінець верса може не збігатися з завершенням мелодичної побудови і тоді при диференціальному тактуванні ставиться пунктирна тонка двориска (див., при-міром, Лекції, приклад 79).

Важливо також, що в абсолютній більшості випадків мінімальні музичні побудови у народній пісні є *принципово пропорційними* та, як уже мовилося (однак не зашкодить наголосити зайвий раз), у своїх типових формах мають лише три тактові розміри на 4, 6 і 9 оди-

¹ Треба мати на увазі, що в часокількісному ритмі немає самостійних *motives* – в ньому за мінімальну, далі вже неподільну синтаксичну одиницю править побудова, рівна *фразі*; якщо вони все ж мають місце (Лекції, приклади 13аб; Зразки 25абв, 27аб₁, 37), то це фактично *субфрази*, постали внаслідок складної інволюції наспіву (Прилоги, Коментарі 25 і 27; [Луканюк Б. 2017, с. 168-171, 208-209]).

² Див. також: Лекції, приклади 26а, 57, 66, 86.

³ Лекції, приклади 13аб, 15, 68; Зразки 3б₁₋₂, 42, 47а.

ниць числення¹, що здатні модифікуватися не тільки у зв'язку з вільноагогічною варіантністю ритмічного малюнка, але й також його *трансформацією* – додаванням чи, навпаки, вилученням окремих довгостей, їхніх груп, а навіть цілих мелосинтаксичних побудов². Про настільки радикальний спосіб видозміни фольклорної мелодики, рівний за своїм значенням *розробковому* принципіві тематичного розвитку в артифіціальній (композиторській) музиці, донедавна нічого не говорилося в літературі взагалі, бо його вважали занадто складним для народного мислення, та він нерідко використовується в інволюційних перетвореннях первісних пісенних типів у вторинні, похідні, причому на різних їхніх структурних рівнях, включно з синтаксичним, ба навіть композиційним [Луканюк Б. 2010].

Коли ближче приглянутися до звуковисотної лінії вище промодельованого наспіву „Ой з-за гори кам'яної”, то легко зауважити, що перманентне повторення теми з двох фраз ($M^T\alpha\beta_\infty$) у ньому цілком штучно розривається введенням *доданих кадансуювань* (κ) у кінці кожного верса: $\langle \dots \rangle \Leftarrow \{M^T\alpha\beta\alpha\downarrow\kappa; \beta\alpha\beta\downarrow\kappa\} \Leftarrow \bullet M^T\alpha\beta; \alpha\beta; \alpha\beta\}$ ³, як то зримо показує нотний запис т. зв. *ранжиром* (тобто виклавши мелодично схожі побудови одну під одною стовпчиками для наочної демонстрації їх тематичних збігів у музичній формі, місця та ролі в процесі її становлення)⁴:

¹ А також у спеціальних випадках – кратні їм на 8, 12 і 18 одиниць числення (Лекції, приклади 20в, 79; Зразки 5а, 9аб, 10б_{1,2}, 20абв, 21аб, 22а, 28б, 37, 39в, 51а), що постають у результаті переведення двох окремих *одинарних* фраз в одну зливу *подвійну* шляхом метаморфози другої з них у невіддільне від попередньої кадансове закінчення ($M^T\alpha\beta\gamma\kappa = \{\alpha\beta\gamma+\kappa\} = \alpha\beta\gamma$, докладніше див. [Луканюк Б. 2017, § 18]) або, навпаки, зменшені до 2 чи 3 (Лекції, приклад 6б; Зразки 25абв, 36а, 40).

² Прикладом довільного додавання та віднімання окремих мелоритмічних довгостей можуть служити три нотні записи тієї ж самої мелодії (Задор Дезидерій, Костьо Юрій, Милославський Петро. Народні пісні подкарпатських русинів. Унгар (Ужгород) 1944, № 18), з яких третій є нормативним ($R^9 \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \parallel \langle \dots \rangle$), другий – з вилученою довгістю в кожній побудові на самому початку ($R^8 \uparrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \parallel \langle \dots \rangle$), а перший – з доданою, ймовірно, третьою з ряду ($R^{10} \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \parallel \langle \dots \rangle$).

³ Цікаво, що саме в такому перебудованому (реструктуризованому) вигляді ця мелодія пішла світом [Роздольський Й. 1906, № 681-686].

⁴ Леонтович Микола. Народні пісні: У 5 десятках, десяток 3. Київ 1921, № 6.

20в

Poco andante

1. Ой з-за го_ри ка_м'я_но_ї
 го_лу_би лі_та_ють...
 Не за_зна_ла
 роз_ко_шонь_ки – вже лі_та ми_на_ють...

І навпаки, у наведених прикладах 13аб наявне очевидне усічення кінця третьої з ряду мелодичної побудови задля подолання атакою цезури, відповідної завершенню другого верса (вона зазначена в нотах подвійною пунктирною тактовою рисою), в чому цілком упевнюють їхні наступні вже поправні повторення¹.

Як видно, для виявлення *генези* (походження) фольклорного наспіву інколи його меліка (звуквисотність) буває важливішою за ритмічну форму, бо ця остання здатна модифікуватися значною мірою аж до невпізнання, і тоді лишень одна лінійність при всій своїй схильності до видозмінювання спроможна вказати на первіснішу форму, як наприклад, у наспівах, де мелічно зовсім тотожні фрази (M¹aaββ) йдуть у парі, скажімо, з V44,6₂ чи V55,7₂, і тоді перші з них поєднуються з двома силабічними групами (V44 або V55), а другі з одноцільними (V6 або V7), з чого стає очевидна вторинність таких наспівів, посталих шляхом перетекстування своїх внутрішньо несуперечливих вихідних праформ (Лекції, приклад 26)². Цим доказывается той, здавалося б, очевидний факт, що *мелотипологічна подібність* далеко не завжди означає *мелогенетичну спорідненість*, а тому типологічна та генетична класифікації музичного фольклору – це зовсім різні речі, які вимагають відмінних методологічних підходів для свого вирішення: один з них уже близький до остаточного розв'язання, інший же фактично стоїть лише на порозі своїх величних звершень.

¹ Докладніше про подібні генетичні модифікації див.: Лекція 12, Тема 16, § 48.

² Див. також Зразки 20аб_{1,2}вг та Прилоги, Коментар 20.

Розділ другий



ПРИУРОЧЕНИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР

ЗМІСТ

ЛЕКЦІЯ 6.

Тема 6. Обрядові цикли

- § 21. *Приуроченість і її циклізація*..... 155

Тема 7. ВЕСІЛЛЯ

- § 22. *Сценарій*..... 159
§ 23. *Тематика весільних творів* 168
§ 24. *Весільна музика* 172

ЛЕКЦІЯ 7.

Тема 8. НАРОДИНИ

- § 25. *Родильні обряди* 187
§ 26. *Музика народин*..... 191

Тема 9. ПОХОРОН

- § 27. *Похоронні обряди*..... 195
§ 28. *Похоронний жанровий цикл*..... 202

ЛЕКЦІЯ 8.

Тема 10. КАЛЕНДАРНІ ЦИКЛИ

- § 29. *Календарність* 212

Тема 11. ЗИМОВИЙ ЖАНРОВИЙ ЦИКЛ

- § 30. *Зимові свята. Коляди, щедри і Вертеп*..... 216
§ 31. *Колядки і щедрівки. Маланка, Коза та Колодка*..... 221
§ 32. *Мелотипологія* 231

ЛЕКЦІЯ 9.

Тема 12. ВЕСНЯНИЙ ЖАНРОВИЙ ЦИКЛ

- § 33. *Весняні свята. Постові пісні*..... 242
§ 34. *Складові весняного жанрового циклу.*
Веснянки та ранцівки..... 246
§ 35. *Гаївки: рухи і тематика* 252
§ 36. *Гаївки: мелотипологія* 258

ЛЕКЦІЯ 10.

Тема 13. ЛІТНІЙ КАЛЕНДАРНИЙ ЦИКЛ

- § 37. *Літні свята. Юрійівські та русальні обряди*..... 269
§ 38. *Купало та Петрівка* 278
§ 39. *Типи купальсько-петрівчаних пісень*..... 281

Тема 14. ТРУДОВИЙ ФОЛЬКЛОР

- § 40. *Поняття трудового фольклору та його основні вияви*..... 287

ЛЕКЦІЯ 6

Тема 6. Обрядові цикли

§ 21. Приуроченість і її циклізація.

Виконання фольклорних творів, як уже сказано, може бути прикріпленим до певних подій (обставин), узвичаєних традицією, або відбуватися в будь-який час, при першій-ліпшій нагоді, за бажанням, тобто без наперед визначеної необхідності, хоча й подібне невимушене оказіональне музикування потребує деяких стимулів, як-от застілля, танці (гуляння), наявність слухачів, легка домашня робота, самота, відповідний настрій тощо [Гошовський В. 1968, с. 11-12].

Приурочений твір, як правило, не повинен звучати поза відповідними обставинами, він служить їхнім пізнавальним знаком (символом), значною мірою *магічним*, а тому підпадає під *табу* – категоричну заборону будь-яких дій за межами неписаних правил суспільної поведінки, порушення яких карається якщо не громадою, її провідниками, то вищими силами¹. Скажімо, не можна співати колядок влітку, бо може випасти сніг, або коли хтось заколядував не під час різдвяних свят, значить, він з'їхав з глузду. Через те колись народні виконавці вперто відмовлялися співати фольклористам зимових пісень влітку², а весняних і купальських – навпаки, зимою, або заголосити без похорону і т. д. Власне реальне функціонування табу передусім спричинилося до тривалого збереження традицій та прив'язаної до них творчості. Сьогодні це перевелось нінащо й збирачі вже не стикаються з подібними труднощами, зате інформанти часом плутаються у звичаєвій належності тих чи інших творів...

Поточно говориться, що приурочені й обрядові фольклорні твори – це синонімічні поняття, практично одне й те ж саме. На ділі приуроченість – термін ширший за своїм змістом, ніж обрядовість, оскільки існують пісні приурочені, але не обрядові, як деякі трудові

¹ Це термінопоняття етнографи, а за ними і соціологи, запозичили від полінезійських племен, у мові яких воно означало котрусь виключну належність чогось до священного, надзвичайного та недоторканого (на противагу „*ноа*” – загальному, звичайному та доступному).

² Якось у ході літньої експедиції жінка після довгих вмовлянь врешті-решт погодилася продемонструвати місцеві різдвяні співи, але перед тим вдалася до звукоізоляції – закрила вікно грубим коцом, мовляв, „аби сусіди, боронь Боже, не зачули та й не подумали, що баба здуріла”.

(полілляницькі, косарські), що не передбачають проведення жодних спеціальних ритуалів на відміну від інших (жнива, закопки). Обрядові твори Ф. Колесса не без рації протиставляв „*світським*” [Колесса Ф. 1938а, с. 70], виходячи хіба з історичного факту: немає сумніву, що більшість перших напевно постала ще в далеку дохристиянську добу й обслуговувала відповідні язичницькі культури, яких музика певною мірою дійшла до наших днів, наскільки це можливо в усному переказі (чого не можна сказати, на жаль, про самі церемоніали в їхній можливій повноті). Після введення християнства, місцями доволі насильницького, вони лишень почасти збереглися в народних (позацерковних) звичаях, адаптувавшись до нових умов. Тож коло (набір) питомих для певного етносу ритуальних обставин залежить від його історії. Невипадково ж у Галичині зовсім немає літньої обрядової музики, в Карпатах – весняної, а практично майже по всій Україні – народинної. В російському православ’ї по-старому не співають церковних коляд як це прийнято в українських храмах під виразним західним (католицьким, протестантським та уніатським) впливом. Те ж стосується й етномузичної географії: один пісенний тип, опинившись у різних місцевостях, може набути відмінної приуроченості (як приміром, деякі купальські, співані в Галичині на великодні свята [Роздольський Й. 1909, № 3-4, 20-21]).

Внутрішній поділ обрядових творів на *календарні* та *родинні* треба вважати певною мірою *умовним*, позаяк основні ознаки одних виступають також вторинними в інших. Календарними в прямому значенні є лише ті, що прив’язані до *датованих* свят – Різдва, Великодня та Купала чи Петра. Насправді й вони охоплюють більший проміжок часу, перетворюючись фактично в сезонні, бо зимові обряди тривають від Різдва до початку Великого посту, весняні – від Стрітєння до Зелених свят, а далі вже літні аж до святого Іллі. Водночас дійсно *сезонні* приурочення позбавлені якихось чільних, визначальних, а тим більше *святкових* дат в офіційному календарі. Властиво всі сільсько-господарські роботи (збиральні, землеробські, скотарські), включно з *жнивнами*, які хибно прийнято відносити до календарних (осінніх) [Колесса Ф. 1938б; Східнослов’янський фольклор 1993, с. 200-204; Українська фольклористика 2008, с. 132-133], є суто сезонними, тісно пов’язаними лише з природними порами і погодними умовами, найвідповіднішими для виконання потрібних чинностей (збирання ягід і грибів; засівання, поліття, жниввання злаків; косіння та згрібання трав; вигін худоби на пасовиська, стриження овець і т. д. і т. п.). Ціл-

ковито незалежним від часовості, звісно, є народина та похорони, зате весілля також мають свої два сезони – головний *осінній*, після закінчення польових робіт від Спасівки до Покрови¹ та додатковий *зимовий*, орієнтовно від кінця Різдвяних свят до Великого посту (під час говіння, а особливо весною та влітку весіль, як правило, не робили, аби не віддавати з свого дому цінні робочі руки у найвідповідальніший період інтенсивних сільськогосподарських праць)².

Родинні обряди, з одного боку, радше виявляються такими ж *суспільними заходами*, як і календарні, в яких обов'язково бере участь мало що не вся громада „від малого до старого”, а не тільки поєднані роди (чи навіть безпосередньо дотичні сім'ї), з іншого ж – вони присвячуються властиво певній, окремій *особі*, що за народними уявленнями „буває тричі дивною на віку – коли народжується, одружується та помирає”, тобто стає незвичайною та удостоюється *честі*, безпосередньо вираженої в загальних піднесених обрядодіях, виступаючи в них щораз центральною, хоч і цілком пасивною ще й до того мовчазною фігурою (розуміється, на власному весіллі).

Серед родинних обрядів *весільний*, безумовно, найрозвиненіший і найпоказовіший, тож хіба саме з нього варто почати розгляд жанрових циклів приуроченого фольклору.

Тема 7. ВЕСІЛЛЯ

§ 22. Сценарій.

Традиційне народне весілля – це своєрідна метаморфоза індивіда, його ніби *смерті* в одній іпостасі (дівчини, парубка) та *відродження* в іншій (молодиці, чоловіка), що інколи зображається як символічний перехід через загадковий „калиновий (кленовий, камінний, золотий) міст” в інакший світ, з якого вже немає ворот-

¹ Від 1 серпня до 1 жовтня за новим (григоріанським) стилем або від 14 серпня до 14 жовтня за старим (юліанським). Можливо, саме через це М. Лисенко в своїй класифікації обрядів навіть відносив весілля до суто календарних *осінніх* нарівні з зимовими, весняними та літніми (Лисенко Николай. Обрядовые малорусские песни. < Черниговские губернские ведомости, часть неофициальная. 1895, 29 августа, № 548).

² Зрештою, спарювання в „примітивних” народів, де жінки і чоловіки на постійно проживають в окремих оселях („жіночих” і „чоловічих” домах), мають виключно сезонний характер, подібно як і в тваринному світі.

тя¹. У старовіцькому суспільстві людина обов'язково мусила пройти всі три головні віхи на своєму земному шляху включно з одруженням, через те коли помер нежонатий парубок або незаміжня дівчина, то справляли скорочений весільний обряд і при тому хтось з живих виконував вельми почесну роль молоді умерлого чи молодого умерлої.

Через весілля оженені здобували черговий суспільний статус, не просто змінюючи вільний молодіжний стан на зобов'язаний дорослий, а закладаючи нову сім'ю, готову взяти на себе відповідальність за майбутнє роду та господарства. Можливо, етнографи справедливо добачають в тому подібність до ритуалів *ініціації*² в первісних народів. Допоки весілля серйозно трактувалося таким чином, сам ритуал мав поважне магічне значення – він повинен був наворожити прийдешню долю, на ньому гадалося, якою їй судилося бути – доброю, коли все відбувалося належно, чи лихою, коли щось пішло не так, як повинно би. З якогось часу ця його висока місія почала затрачуватися та врешті-решт звелася нині до більш-менш традиційно окрашеної костюмованої забави.

Вважається, що сім'я постає в період розкладу первіснообщинного (родового) ладу, що припадає на кінець III – I тисячоліття до н. е. Відтоді поступово мав би формуватися та постійно еволюціонувати весільний обряд, врешті досягнувши розвинутих кшталтів, певною мірою відомих сьогодні. Що в слов'ян він дозрів ще в дохристиянські часи, не може бути найменших сумнівів. Вище вже наводилися деякі дані про існування знаних досі весільних обрядових пісень на Берестейщині орієнтовно від самого початку нашої ери³, та беручи до уваги той факт, що їхні наспіви позначені явними мелограматичними модифікаціями, утвердження слов'янської весільної традиції треба би відсунути бодай ще на кілька віків назад, маючи на оці ймовірно чималу тривалість процесу її розвитку.

У кожному разі, вже на самому початку свого розселення слов'яни-венеди⁴ в цьому плані напевно відрізнялися не тільки від сусі-

¹ Див., наприклад, [Весільні пісні 1982-1, № 321-322]. Може, первісно це був „поміст” для спалювання мерців, тож і вираз „на кленовім мості” в пісні „Ой з-за гори кам'яної” (Лекція, приклад 20б, строфа 3) хіба треба розуміти: „на вмерлим помості”.

² Лат. *initiare* – посвячувати.

³ Лекція 3, Тема 3, § 12, с. 90-91.

⁴ Навколо назви *венеди* точаться наукові суперечки: одні вчені вважають її ім'ям третього слов'янського народу (поряд з антами і склавінами), інші – означенням

дів-чужинців (германців, балтів, іранців, траків та кельтів), а й між собою, між своїми внутрішніми племінними угрупованнями. Коли під сам кінець IV століття на галицькі землі, спустошеній гунами, зайшло одне з таких доволі багатолюдних угруповань (звідки саме – наразі достеменно невідомо)¹ та заснувало тут т. зв. *празьку археологічну культуру* [Чмихов М. 1992, с. 313], то воно без сумніву принесло з собою вже *готовий* весільний обряд і його музику. Це засвідчують *передлаканки* – своєрідні культові емблеми², треба гадати, належні окремим племенам, яких налічувалося десь біля півтора десятка та які компактно розмістилися кожне на привласнених територіях, звідки практично відразу, в наступному ж столітті вирушили далі на північ (до р. Прип'ять) і схід (ген аж до Вороніжчини)³, закладаючи по дорозі розрізнені поселення (головно вздовж річок, що служили тоді єдиними транспортними артеріями) й успішно експортуючи свій культ, його обрядність і ритуальні співи мало не на всю лісову та лісостепову Україну, в чому переконують пробні картографування зареєстрованих дотепер передладканкових зразків [Сливинський Ю. 1991; Луканюк Б. 1992]. Натомість, приміром, слов'яни, які прийшли з Вісленського регіону на озеро Ільмень теж у V–VI століттях, вже тоді відзначалися цілком відмінною весільною обрядністю⁴.

В історії фольклорного весілля треба розрізняти щонайменше дві великі історичні ери: 1) *язичницьку*, коли всім обрядом керував

усіх слов'ян. Це останнє хіба ближче до істини, оскільки власне так навіть у середньовічні часи іменували своїх сусідів германці (нім. Wenden – „ті, що за рубежем“; понині так зветься полабські слов'яни, що проживають на території Німеччини). Самоназва слов'ян правдоподібно виводиться таки від „слова“, яким вони володіли, на противагу позбавленим такої здатності *німців* (німих). Отже, венеди і слов'яни – це напевно одне й те ж, тільки різними мовами.

¹ Правдоподібно, це були північні сусіди східних кельтів, які мали значний вплив на культуру південних венедів-слов'ян-склавівів (Казакевич Геннадій. Східні кельти: Культури, ідентичності, історіографічні конструкції. Київ, Вінниця 2015). Носії передладканок, мабуть, переселилися повністю, не залишивши по собі жодних фольклорних слідів на теренах свого ймовірного попереднього проживання, тому й виявити його нема як.

² Докладніше див. нижче, а також [Сливинський Ю. 1991; Луканюк Б. 1992].

³ Христова Галина. Музыкальный язык свадьбы украинцев воронежского Подонья. < От конгресса к конгрессу: Материалы Второго всероссийского конгресса фольклористов: Сборник докладов, т. 1. Москва 2010, с. 355, 357.

⁴ Свадебные песни Новгородской области. Собрали и записали А. Банин, А. Вадакария, В. Жекулина. Новгород 1974.

жрець (волхв, шаман) зі своїм почтом, і 2) *християнську*, як такого культового керівника не стало, а священник його не заступив, обмежившись тільки одним шлюбом у церкві. Перша мала би протривати щонайменше тисячоліття, зазнаючи тих чи інших, проте хіба несуттєвих змін під впливом тодішніх етнічних рухів у центрально-східній Європі, друга ж з моменту заведення християнства (в Галичині вже від 875 року за почином великоморавського князя Святополка I, ≈840–894), місцями вельми жорстокими насильницькими способами¹, принесла докорінний злам у весільний обряд: в ньому цілковито мусила зникнути ключова роль і трохи не вся музична партія жерця-волхва, якого певною мірою могли підмінити його колишні супровідники (свашки, бояри, світилки, старости й ін.) у *пісенній* галузі, проте аж ніяк не в *речитативній* і *танцювальній*, що назавжди канули в Лету². Якись корективи були внесені і в ритуали, у поетичні тексти увійшли християнські мотиви, але на вцілілому обрядовому мелосі всі оті пертурбації позначилися хіба не занадто: відомі на сьогодні традиційні весільні наспіви, без сумніву, залишилися в основному такими, як і раніше – справжніми реліктами на міру археологічних пам'яток, безцінних для історичної науки як етномузичної, так і – що надзвичайно важливо – загальної.

Завершення другої ери відбувається на наших очах: максимально спрощується та скорочується сценарій обряду – з багатоденного зводиться до практично добового, а притаманний йому магізм стає зовсім незрозумілим загалу, оскільки змінюється його суспільний статус передусім під нівелювальним впливом уподобань міста, що особливо помітно в порівнянні з даними етнографічної літератури минулих століть. Разом з тим рушиться і традиційна весільна музика – не тільки танцювальна, але й також обрядові співи перестають виконуватися майже повсюдно [Мишанич М. 2017, с. 16] (а часом навіть і зневажаються: як висловився один зухвалець, „не хочу, щоби мені тутка вили баби!“). Це явище історично закономірне, адже західні люди вже давно розпрощалися зі своїм середньовічним минулим, за

¹ Власне примусовою великоморавською християнізацією може пояснюватися поява передладканкової пустки в Галичині, що загалом збігається з наявністю тільки строфічних і повною відсутністю тирадних шестискладових ладканок (про них трохи нижче, § 24).

² До нас дійшли тільки їхні виняткові релікти (Лекція 6, тема 7, § 24, с. 184-186, приклад 41; Зразки 24а_б).

яким, однак, щімко тужать на різних фольклорних фестивалях, смакуючи кожнісіньку відновлювану деталь... Те ж чекає нас, от тільки би збереглося якнайбільше тих безцінних деталей.

Традиційне народне весілля – це комплекс дій, куди входять звичаєві ритуали, гри, танці, співи, промови тощо, це особливе, *багатоденне* синтетичне дійство, що має свій твердо усталений сценарій, порядок мізансцен, розподіл ролей та свою атрибутику – спеціальний весільний одяг, визначений набір страв і послідовність їх подачі, коровай, декороване деревце, дарунки, вінки для молодих, їхнього почту і гостей, плата кухарці тощо (до речі, убрання молодих, а в молоді і зачіска, суттєво відрізнявся не тільки від побутового, щоденного, але й ношеного до та після одруження), а також, розуміється, виключно власну музику. Водночас це такий музично-драматичний спектакль – мрія драматургів-модерністів, де немає поділу на лицедіїв та глядачів (хіба що за винятком непрошених чужаків, жартівливо прозиваних „запорожцями”, тобто допущених не далі хатніх порогів): тут практично всі присутні у визначеній для себе мірі беруть участь у масовому, загальногромадському заході – театрі без сцени.

Загалом в українському весіллі розрізняються три основні групи дійових осіб:

I. Головні: 1) *молодий і молода* („князь” і „княгиня”, рідше „король” і „королева”); 2) їхня *сім'я*. Всі вони, хоча й основні, визначальні, а проте відіграють *пасивну* роль, мовчать практично протягом усього весілля, обмежуючись пантомімічними рухами, дарма що завжди знаходяться в центрі кожного ритуалу. За них все висловлюють і роблять другорядні за статусом, але на ділі провідні дійові особи, в чому виявляється домінуюча значимість племені, роду та громади над індивідуалізмом.

II. Другорядні: 1) *свахи* – гурт напівпрофесіональних співачок, котрі виконують усі найважливіші обрядові твори та виступають як найактивнішими учасниками кожної церемонії, провадячи усе весілля та пильнуючи за належним його ходом; 2) *дружки і дружки, бояри та світилки* – молодіжні гурти, що мають свої партії в деяких обрядах, час від часу змагаються між собою в співах, іграх і танцях; 3) *професіональні музики*, які приграють до співів не тільки ритуальних, а й також звичайних (застольних), або виконують інструментальні твори як суто обрядового значення, так і позаобрядового репертуару (марші, танці, рідше для слухання); 4-5) *сват*, який виконує

найголовнішу роль під час сватання, а також *староста* і *старостина*, що заправляють господарством весілля та спілкуються з гостями від імені господарів; в окремих обрядах староста має виступати з спеціальними церемоніальними промовами (рідко коли імпровізованими, частіше завченими декламаціями) [Чубинський П. 1872, с. 581-582; Шухевич В. 1902, с. 18-22, 67; Колесса Ф. 1927, с. 62; Весілля 1970-2, с. 221 № 19] тощо.

III. Гости. Їхня роль – перемінна: в обрядових актах вони залишаються пасивними статистами, спостерігаючи й оцінюючи хід дійства, зате в необрядових, так би мовити, дивертисментах виходять на перший план – активно „набуваються” та своїми співами за столом, забавами, жартами і танцями надають всій імпрезі святкового статусу.

Переважно весілля починається окремо (паралельно) в домах молодого та молодої, а потім завершується в молодого (рідше в молодої тоді, якщо молодий іде в прийми). Проходить воно за сталим *сценарієм*, відмінним здебільшого тільки деякими деталями, залежно від прийнятих в тій чи іншій місцевості звичаїв, які з часом і з різних причин, навіть досить банальних, можуть мінятися більш-менш суттєво (приміром, в одному селі дев’яностолітня жінка докладно оповідала про своє весілля, геть чисто відмінне за своїм ходом від сучасного, прийнятого під впливом міста; в іншому селі традиційний час проведення всього весілля довелося змістити, оскільки у віддавна практикований день церковного шлюбу не міг бути новий священник, який планово тільки по неділях доїжджав з райцентру до всієї околиці для служіння).

У традиційному народному весіллі звичайно вирізняються *три головні складові*:

1) „*пролог*” – змовини обох родів, батьків та молодих, що ще не вважаються власне весіллям і могли проходити в кілька етапів, бути доволі віддаленими від його дати або й узагалі закінчитися нічим;

2) *основна обрядодія* – може тривати *коротко* два-три дні або *довго* до двох тижнів;

3) „*епілог*” – додаткові учти, застілля, забави фактично вже також поза весіллям, які відбуваються відразу після нього або за якийсь час (переважно через тиждень).

Загальну схему весільного сценарію можна представити наступним чином.

Пролог включав такі моменти (здебільшого без обрядового музичного супроводу, хоча подекуди ладкали вже тут, як наприклад, див. [Шухевич В. 1902, с. 18]):

1) *запити* – попередня згода батьків дівчини та парубка на сватання;

2) *оглядини* – знайомство родин (батьків) майбутніх наречених;

3) *сватання, заручини* – остаточна згода на одруження, домовленості стосовно проведення весілля, витрат на нього, посагу молодої та місця подальшого проживання молодят;

4) *заповіді* – повідомлення в церкві про грядущий шлюб (щоби ті, котрі мають якісь претензії до когось з молодих, могли заявити про це вчасно).

I дія (за день-два до церковного шлюбу):

1) *вінкоплетини* та декорування *деревця (гільця)*¹;

2) *запросини* на весілля (молода та молодий з почтами обходять практично всі хати в селі, обминання якоїсь з них мусило мати поважні причини, інакше сприймалося як дуже велика образа); коли вертаються додому, то зустрічають баьки, молода сідає на *посад*² і всі гостяться;

3) *випікання короваю* (запрошення обраних коровайниць з числа шанованіших молодниць – замішування тіста – закладання до печі – виймання з печі – пригощування – розходження);

4) прощальна молодіжна вечірка (у молодій *дівич-вечір*).

II дія (ранкове приготування до шлюбу):

1) *убирання* (з ритуалом *заплітанням коси*) молодої;

2) *благословення* батьків;

3) *приїзд молодого* (може не бути, якщо прийнято зустрічатися молодим під церквою);

4) *виїзд* до шлюбу.

III дія (денне святкування шлюбу):

1) *шлюб* (в церкві, за радянських часів – також або тільки реєстрація в сільраді чи т. зв. загсі);

2) *повернення* додому після шлюбу;

¹ Таке деревце зображене на картині, вміщеній на заставці Розділу другого цієї книги (с. 155).

² Посад – почесне місце за весільним столом для наречених. Звичайно на посад молоду веде брат або хтось з близьких родичів: спершу двічі обходять стіл за сонцем, а за третім разом уже сідають на лавки. Таких посадів за весілля буває стільки, скільки сідають за столи молоді.

3) *зустріч* молодих батьками молодої перед входом до хати (молодий також повертається з почтом до себе додому, де і його подібно зустрічають батьки);

4) посад та обідня *учта* з перервами на танці.

IV дія (*вечірній приїзд молодого до молодої*):

1) *зустріч* поїзду молодого в молодої;

2) *перейми* і *викуп* молодої;

3) *посад*, *покривання* молодої (розплітання коси¹, вбирання чепця, зав'язування хустки);

4) *перепій* – ділення короваю та обдаровування.

V дія (*переїзд молодої до молодого*):

1) *процання* молодої з батьками, родом і друзками;

2) *виїзд* з дому;

3) *зустріч* молодої у домі молодого;

4) *комора* (шлюбна ніч).

Епілог (*ранок наступного дня*):

1) приїзд *перезви* від молодої;

2) *пропій* – повесільна *учта* з іграми, хороводами і танцями.

Така найзагальніша, орієнтовна схема весільного сценарію, насправді вона в різних місцевостях реалізується доволі по-всякому, так що навіть сусідні села в цьому плані часом можуть відрізнитися між собою – і то значно². Найчастіше обрядодії гуртуються навколо неділі, хоч у неділю можуть і закінчуватися, почавшись у четвер або п'ятницю, про що йдеться в ось такій ладканці (з початковою передладканкою):

33

Ой з калиноньки – дві квіточки.

А в п'ятницю – починальниця, |2

А субота – коровайниця.

А неділя – розмай косу,

В понеділок – втрачай красу.

А в вівторок напиваймося,

А в середу роз'їжджаймося.

¹ Косу носили тільки дівчата, на весіллі її розплітали востаннє та відтинали або закручували особливим способом, як це були прийнято вже виключно для заміжніх жінок, і покривали хусткою (молодиця на відміну від дівчини не мала права появлятися на людях простоволосою).

² Докладніше див.: [Весілля 1970; Весільні пісні 1982]; Борисенко Валентина. Весільні обряди та звичаї на Україні: Історико-етнографічне дослідження. Київ 1988, а також таблицю: Лекції, Додаток 3. Сценарій весілля на Вороняках, с. 460-464.

А на Надсянні все починалося щойно недільного вечора з плетення вінків та випікання короваю, тоді ж пізно ввечері або й таки посеред ночі засилати спеціальних „післанців” від імені молодої з подарунками сім’ї молодого, йому ж – пошиту власноруч сорочку, в якій він повинен іти до шлюбу¹. Прийняті дари означали остаточну згоду на завтрашній шлюб, відправлені назад – відмову, що в даному разі зовсім міняє традиційні ролі: тут нібито не молодий, а молода виступає ініціатором подружжя, можливо, нав’язуючи до тих історичних суспільств, де лідерство в усьому цілковито належало властиво жінкам (*матріархат*)...

Молодий міг заїжджати по молоду, щоби разом іти до шлюбу, або молоді могли з’їжджатися окремо під церкву (причому з власними капелами, які залишалися надворі та влаштували між собою *музичні змагання*), а після шлюбу знову роз’їжджатися по своїх домах, і лише за якийсь час молодий вибирався остаточно по молоду (можливо, тому що шлюб у церкві, як і розписка в сільраді чи клубі – це історично обряди новітні, отже, вставні, пристосовані до давньотрадиційних).

На весіллі дуже багато співали та грали як під час обрядових дій, так і поза ними (застілля, танці), через те потрібно чітко розрізняти: 1) обов’язкові для нього мелодії – приурочені, власне *обрядові*, табуїзовані, які не прийнято виконувати поза весіллям, і 2) необов’язкові, принагідні, фактично *звичайні*, що переважно звучать будь-коли та весільними не вважаються в жодному разі; 3) обрядові тексти з звичайними наспівами, переважно приспівковими. Цей поділ колись напевно був жорстким і дотримувався суворо з огляду на сакральне значення перших, але з часом він ставав все відноснішим, бо одні почали звільнюватися від своєї приуроченості, переходити в другі та навпаки – обрядові дозволяли собі співати поза весіллям (головно величальні пісні), а звичайні й навіть напливові прикріплювати виключно до нього передовсім завдяки відповідній тематиці (як наприклад, вальсова словацька мелодія „Горіла липка, горіла” з формою R¹ABBA [Мишанич М. 2017, № 761-763]²; у сусідній східній Польщі музиканти під час прощання молодої з рідним домом грають „Пісню

¹ Докладний опис даного звичаю див.: Лозинський Йосип. Українське весілля. Київ 1992, с. 85-93.

² [Квітка К. 1923a; Луканюк Б. 2012].

про рушник” П. Майбороди, свято вважаючи її суто питомою – „обрядовою та дуже-дуже давньою”).

Без обрядової музики традиційне фольклорне весілля перестає бути саме собою навіть за наявності декотрої обрядовості й атрибутики, перетворюючись у банальне застілля з випивкою та закускою, перервами на „перекури”, танці й ігрові забави.

§ 23. Тематика весільних творів.

Обрядових весільних мелодій буває кілька типів, рідше кільканадцять, і практично всі вони, будучи *груповими*, лучаться з величезною кількістю віршів, здатною сягати більше *тисячі* строф. Усіх їх учасники весільних гуртів (свашки, бояри, світилки й інші) мусили знати досить докладно, принаймні проводирі („передниці”, „початухи” або й просто старші за віком свашки), котрим у процесі співу належалося нагадувати решті наступні початкові слова.

Обрядові весільні тексти оспівують такі найважливіші поетично-тематичні мотиви:

1) *ритуальні* (оповіщення певної церемонії та трактування її ходу; підказування, що та як треба робити в той чи інший момент)¹:

34

Ой благослови, Боже, |2
Та й ти, Божая Мати,
Весілля зачинати.

2) *заклинальні* (магічні загадування майбутнього, намагання вплинути на нього, побажання здоров’я, щастя, багатства й ін.):

35

Місяць доріженьку освітив,
Братік сестрицю випровадив:
– Оце тобі, сестрице, дорога,
Йди до свекрухи здорова
Та бувай здорова, як вода,
Та бувай багата, як земля,
Та бувай хороша, як рожа.

3) *величальні* (прославлення всіх учасників весілля, самого весілля та деяких його важливих атрибутів – вінків, короваю, деревця, дарів, посаду, окремих страв)²;

¹ Див. також Зразок 22б.

² Див. також Зразок 8а.

1. А наш молодий красен, |2
Як той зелений ясен.
2. Він польом іде – поле ліліє ой від самого його. |2

4) *любовні* (а втім пристрасність у них ніколи не сягає рівня календарних пісень, особливо літніх, до того ж подібних сюжетів тут вкрай мало, а то й на деяких весіллях їх немає взагалі, що видається вельми симптоматичним з огляду не стільки на строгі морально-громадські норми, скільки у зв'язку з давнішим звичаєм парування молодих батьками переважно з господарських міркувань)¹:

37

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Ой літає чорна галочка по полю,
А черкає крилечками по йому. 2 2. – Ой полинь, полинь, мій соколоньку,
від мене,
Може, ти знайдеш чорнішу галку
за мене. 2 3. – А вже бо я з чотири сади
облітав,
А чорнішої за тебе галки
не видав. 2 4. А в п'ятому, яблуневому,
ночував,
Ой там я тебе, чорну галоньку,
сподобав. 2 | <ol style="list-style-type: none"> 5. Ой ходила дівка Ганнуса по двору,
А черкала сукенкою по йому. 2 6. – Ой поїдь, поїдь, мій миленький,
од мене.
Може, ти знайдеш кращу дівоньку
за мене. 2 7. – А вже ж бо я з чотири міста
об'їхав,
А кращої од тебе дівки
не видав. 2 8. А в п'ятому, у Миропілля,
ночував,
Ой там я тебе, красну дівоньку,
сподобав. 2 |
|--|---|

5) *тужливі* (жаль за дівочтвом, страх перед майбутнім, прощання з батьківським домом і рідними, нарікання на них за те, що віддають у чужину)²:

38

1. Не раз, не два, ньенько моя, та й заплачеш,
Поки мене в своїй хаті та й не побачиш.
2. Не раз, не два, ньенько моя, та й загужиш,
Поки мене через люди не почувеш.
3. Не жаль тобі, ньенько моя, мене буде,
Ой як мене в твоїй хаті та й не буде.
4. І не будуть подружечки забігати,
І не будуть віконечка одчиняти.
5. І не будуть віконечка одчиняти,
І не будуть на вулицю викликати.

¹ Див. Зразки 20г (1-2 строфи), 40а (строфи 12, 30, 38).

² Пор. Зразки 22а, 23б.

б) особливі *сирітські* (коли молода чи молодий не має когось з батьків, тоді можуть виконуватися спеціальні твори протягом майже всього весілля):

39

1. Крикнули ангели на небі,
Збудили матінку у гробі.
2. – Вставай, матінко, із гробу,
Йде твоє дитя до(~від) шлюбу.
3. – Ой рада б встати, порядок дати своєму дитяткові. |2
4. Сирая земля ручки прилягла, очееньки заслонила. |2
5. Є у тебе, моя донно, рідна тітка,
Нехай тебе порадить, як матінка.

7) *гумористичні*, сатиричні також проходять мало не через усе весілля, виступаючи практично після кожної окремої обрядодії (головно насмішки над старостою, дружбою, кухаркою, пародіювання переважно у вигляді діалогічного суперництва – відповідей жартом на жарт; сатиричність, пародійність збільшуються в міру наближення до кінця весілля; часто поважна обрядова, величальна тематика відразу змінюється сатиричною, пародійною):

40

Наші коровайниці п'яні
Та короваю не вбгали,
Бо в пазуху тісто забрали.
– Чогось мені тісно та тісно –
Висходило в пазусі тісто.
А пазуха прорвалася,
А я сорому набралася.

На жаль, досі ще не створено більш-менш повного реєстру весільних обрядових сюжетів (хоч би на зразок казкових і баладних), щоби можна було відділити властиво окремі мотиви від їхніх відмін і бодай приблизно отаксувати їх чисельність, а також їхню постійну чи змінну прив'язку до певних дійств. Для цього найосновніші матеріали либонь вже зведені до купи [Весільні пісні 1982], тож справа за виробленням належної методики визначення окремих сюжетних одиниць, їх класифікації та систематизації.

На окрему увагу заслуговують *передладканки*, які виступають лишень один раз на початку кожного обрядового (ладканкового) тексту¹

¹ Як у наведеному вище прикладі 33 (Лекції, с. 166), див. також: Зразок 21.

протягом усього весілля чи тільки з другої його половини, або й в окремих, найважливіших моментах (можливо, в зв'язку з його інволюцією чи неповним перейманням у далекому минулому). Таких коротеньких словесних формул на сьогодні зареєстровано біля півтора десятка, з яких одні є досить поширеними, причому майже суцільно в Галичині та розпорошено виключно на всій українській етнічній території (їх зовсім немає ні в корінній Польщі, ні в Білорусі, ні в Росії)¹, інші – буквально одиничними, непідтвердженими бодай ще одним записом². Символіка більшості з них, безумовно, суто сакрального значення залишається наразі нерозгаданою. Передладканкам притаманний єдиний архетипний ⁰V44, еволюційно розпросторюваний на один-два склади в кожній своїй силабічній групі (як наприклад: „*А з руточки – дві квіточки*” ← „*Ой а з руточки – дві-три квіточки*”), наслідком чого постають похідні V45, V46, V54, V55, V56, V65 і V66. Їхня мова в масі своїй ідентична нинішній українській, і вона ледве чи радикально змінювалася ще з тих далеких часів, коли слов'яни принесли її сповна виробленою зі своєї прабатьківщини на Подністров'я в V столітті, й очевидно, це стосується також більшості решти обрядових весільних текстів. Тож з історично-фольклористичного погляду гріш ціна усім тим лінгвістичним спекуляціям про формування української мови чи у VII чи протягом XI–XIII століть³:

¹ А саме: 1) „*З калиноньки (малиноньки, рутоньки) дві квітоньки (ягодоньки)*”, 2) „*Куди нам лежить здавна стежечка*”, 3) „*Лежали берви бервіноквіє*”, 4) „*Наша молода як калиночка*”, 5) „*Од терема до терема*”, 6) „*Ой несе вино барзо зелено*”, 7) „*Ой ти, душенько, наша (ім'я)*”, 8) „*Перша квітонька – молода (ім'я), друга квітонька – молодий (ім'я)*”, 9) „*По бервах ішла (ім'я дівчини) тишина, За не в гуляше (ім'я хлопця) пляше*”, 10) „*У тій чайейці – солодок медок*”, 11) „*Хто кого любив – Бог йому судив*”.

² А саме: 12) „*Летів горностав та через став*”, 13) „*На поду зіля – в хаті весіля*”, 14) „*Напроти його (ім'я дівчини) його*”, 15) „*Ой садом, садом ще й виноградом*”, 16) „*Стелится барвін з тонкого тису*”, 17) „*Усі голуби сіли на дуби*”.

³ При чому або напряму з якоїсь праслов'янської, або разом з білоруською та російською після розпаду видуманої давньоруської, яка насправді, будучи суто літературною (писемною) за своїм походженням з південнослов'янських джерел, прийшла на київську землю після запровадження християнства, а потім звідти – на Московщину, де насильно спущена в масі стала панівним „язиком”, а отже, не належить до корінних східнослов'янських мов, що з'явилися на нинішніх своїх теренах декількома століттями раніше (від V-VI почавши) й відтоді функціонують зі змінним успіхом дотепер (цілковито зникла тільки мова ільменських словенів – мігрантів з Вісленського краю). Це означає, що та давня Русь з центром

вона вже мусила постати принаймні на тисячоліття раніше, ще задовго до переселення її носіїв над Дністрянщину.

І врешті варто нагадати, що обрядові співи на весіллі доповнював різноманітний необрядовий репертуар – передовсім величезна кількість *приспівок*, зокрема й з суворо приуроченими текстами, однак у поєднанні із звичайними наспівами (місцями існувала традиція після мало що не кожної ладканки переходити без перерви, *атакою* на таку танцювальну мелодію, часто ще з супровідним плесканням у долоні, і тоді поставала контрастна, своєрідна рапсодична двочастинність з різножанрових музичних творів – повільного, кантиленного та швидкого, скочного). Також зчаста звучали *ліричні пісні* переважно на теми кохання, сімейного життя, баладного моралізування і т. ін., або й просто щось відоме більшості весільних гостей, щоби можна було наспіватися від душі гуртом.

§ 24. *Весільна музика.*

На українському традиційному весіллі звучала всяка можлива музика – вокальна й інструментальна, а також вокально-інструментальна, коли музики підігравали співам.

Давно *інструментальної* музики на весіллі було дуже багато; як засвідчують описи Й. Лозинського, зроблені на початку XIX століття, грати доводилося часто, практично при кожній черговій обрядодії, не тільки в хаті, а й на повітрі, сидячи, стоячи, на ходу – і так від початку до самого кінця¹. Робота не із легких і надзвичайно відповідальна: за жодних обставин кількадедне святкування ніяк не могло залишитися десь посередині без музик – то була б повна катастрофа (хоч усяке бувало, особливо, як хтось дозволяв собі зловживати алкоголем, переважно в останні часи...). Подумати лишень, що отакий тягар несли професіонали, кар'єра яких починалася пересічно в чотирнадцять років, а в бубністів – іще раніше.

у Києві принаймні з IX століття була *двомовною*: верхи услід за духовенством послуговувалися новоприбулим ученим *язичієм* (перед тим руські завойовники напевно спілкувалися якимсь-то рідним скандинавським, нормано-германським діалектом), а низи – кожен своєю племінною простонародною говіркою, подекуди до сих пір уцілілою тією чи іншою мірою, складаючи діалектологію української та білоруської мов. Усе те ж сповна стосується фольклору й етнографії.

¹ Про частку інструментальної музики на весіллі також можна судити з його музично-етнографічного запису, здійсненого самим народним музикантом /Весілля 1970-2, с. 126-128/.

Платили гойно, як правило, грошима, крім того за додаткові музичні послуги була ще приплата від бояр у складчину та персонально від гостей. Проте розбагатіти нікому з музикантів не вдавалося, аби який мали попит, тож жили переважно перебиваючись з копійки на копійку, і йшли в професію радше за покликам душі, ніж задля заробітку.

Обов'язком музикантів було від початку села (якщо вони були з іншої місцевості) відразу витинати увесь час дорогою, даючи таким чином знати, що вони вже є й усім потрібно готуватися до весілля. Прибувши на місце, грали спершу перед воротами, під вікнами і, врешті, в самій хагі, після чого там трохи гостилися. Подекуди належалося йти так же само привітати вдома молоду (молодого), головну дружку (дружбу), сваху, старостів й ін.

Коли починали сходитися гості, кожен зокрема вшановувався зустрічним *маршем* (за їхню окрему плату), здебільшого популярною, в тому числі й авторською мелодією в похідному темпі, як наприклад, „Дай же, Боже, добрий час” Ю. Добриловського¹. Щось подібне виконували також, коли йшли до та від шлюбу, при діленні короваю або сідали за столи [Ярмола В. 2014, с. 47]. Під час деяких обрядодій грали ще й спеціальні *прославляння* (т. зв. „туш” або просто робили різноманітні звукошумові ефекти), а де-не-де було прийнято музикою *оповіщати про подавання певних страв, акомпанувати співам* при обрядах² і за столами (при тому цінувалося вміння відразу супроводжувати невідому музикантам пісню, яку затягнули, скажімо, заїжджі гості).

Та найбільше доводилося грати до *танців* як обрядових, так і звичайних. Судячи з вельми докладних нотаток згадуваного вже Й. Лозинського, колись танцювалося мало не при кожній обрядодії, в ході відправлення або принаймні на завершення. Нині вже того майже немає, залишилися тільки загальні, більш-менш тривалі *гуляння*, коли двічі встають з-за столів, а потому звичайно аж до самого ранку, поки всі не порозходяться на відпочинок. Щодо самих танцювальних тво-

¹ [Яремко Б. 2014, № 22-23 (також № 24-26)] (пор.: /Пісні літпоходження 1978, с. 75-76]; Zaleski Waclaw (Waclaw z Oleska). Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego: W 2 cz., cz. 1. Lwów 1833, s. 90-91; *ibid.*, cz. 2: Z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego, s. 19-20 № 20). Див. також [Інструментальна музика 1972, с. 357-372; Хай М. 2002, с. 221 № 4, с. 238 № 24-25; Хай М. 2011, № 43-44, 47, 49].

² Зразок 8а.

рів, то це були насамперед традиційні сільські (коломийки, козачки, гопакі, тропакі, польки тощо), часто з загально знаною місцевою мелодією (чи її локальною відміною)¹. Допоки є на них попит, доти й існують традиційні капели. Після Першої світової війни у фольклорне середовище інтенсивно стали проникати модні міські танці (вальси, танго, фокстроти й ін.). Нині вже мало хто зуміє затанцювати кроком „по-старовіцьки”, і це треба вміти поцінувати як рідкісний релікт.

Величина капели могла залежати від розмаху весілля та заможності господарів: для них престижно було прикликати якомога більше музикантів („музиків звиклі тільки мівають на сила їх² стати”)³, до того ж якнайпопулярніших, а втім зазвичай обходилися традиційними двоїстими або троїстими музиками⁴. Тепер весільні ансамблі розрослися до надцяти і більше осіб, до старих інструментів додалися всякі нові, зокрема духові й електричні. Цікаво, що на Поділлі (Вінниччині) на весіллі віртуозно грали цілі духові оркестри, які ще в довоєнні радянські часи витіснили традиційну троїсту музику. Там же, а також і в Галичині вельми популярним був неповторний містечковий фольклор *жидівських клезмерів*⁵.

¹ Зразки 6в, 7, 52аб, 54.

² Тобто: господарів.

³ Лозинський Й. Ibid., с. 52.

⁴ Двоїсті музики зображають художні картини з XIX століття, відтворені на заставках Розділу другого Лекцій (с. 155) в складі скрипаля та бубніста (решітко з колотушкою), а скрипаля та басиста – Розділу третього Зразків (с. 211).

⁵ Гусак Раїса. Традиції клезмерів Поділля. Вінниця 2014; Луканюк Богдан. Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині. < Родовід. 1995 № 11, с. 15-19; Береговский Моисей. Еврейская народная инструментальная музыка. Москва 1987; Kolberg Oskar. Ruś Czerwona, t. I. Wrocław, Poznań 1976, s. 433-434 № 662. = Dziela wszystkie Oskara Kolberga, t. 56. Див. також поштову листівку „Многая літа” з-під пензля Я. Пстрака, де зображені два старі клезмери – скрипаль і духовик (Ковтун Валерій, Полегенький Сергій). Ярослав Пстрак у старій листівці, вид. 2. Івано-Франківськ 2018, с. 24 № 3).

До речі, етнонім *жид* і всі його похідні (*жидок*, *жидик*, *жидунь*, *жидівочка*, *жидинятко* та навіть *жидолобець*) ніяк не можна вважати лайливо-образливим на нинішній грубо простацький московський лад (Словник української мови: В 11 т., т. 2. Київ 1971, с. 528; Словарь русского языка, изд. 2: В 4 т., т. 1. Москва 1981, с. 483), бо в українській мові, як і зрештою, в усіх європейських, це власне єдине слово, яким позначаються *іудеї*, що беззаперечно засвідчує найавторитетніший словник Б. Грінченка (Грінченко Борис. Словарь української мови: У 4 т., т. 1. Київ 1907, с. 483), де *взагалі немає* такого слова, як „*єврей*”, бо немає його в усій

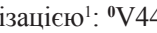


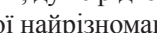
Вокальна обрядова весільна музика включає чотири основні жанри: 1) ліро-епічні ладканки¹ (місцями виконувані *giusto*); 2) ліричні пісні; 3) ліро-драматичні приспівки і 4) драматичні танці, танки-хороводи й ігри. Весільних голосінь в Україні, як сказано, не зареєстровано етнографами ніде.









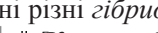


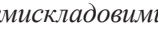
Ладканки – це особливі групові мелодії, на які протягом всього весілля співаються головні ритуальні тексти, через що ці мелодії називають своєрідними „лейтмотивами” весілля [Гошовський В. 1968, с. 20]. У Галичині вони виконуються гуртом свашок в рубатній манері з хисткою ритмікою (напівречитативом) і з характерною повнозвучною тембровою окраскою, натомість в решті країв – у більш-менш рівному часокількісному ритмі, навіть подекуди виразно наближеному до танкового (хороводного).



Справжні, першорядні ладканки попереджуються передладканкою, без якої вони йдуть лишень у тих місцевостях, куди вона не проникла, правдоподібно, через те, що весільний обряд там переймався

українській класичній літературі (згадаймо хоч би Шевченкове: „А жид старий Ніби теє знає, Дочку свою однуку В хаті замикає”) та й в усьому традиційному українському фольклорі, зате є виключно слово *жид* (Лекції, приклад 90; Зразок 43, строфа 26; [Квітка К. 1917, № 114; Колесса Ф. 1995, с. 185 № 9 – див. репліку скрипаля]), так же само як і в руських старожитніх літописах (*Жидівська брама* в Києві, 1146 і 1155 роки). Ще в ранній діяльності Всеукраїнської академії наук воно вживалося цілком офіційно та почало зникати щойно десь у кінці двадцятих років минулого століття під жорстким пресом совітської русифікації, дарма що в суто українському побуті *вульгаризм* „еврей”, належить підкреслити, усе мав негативне, лайливе значення (тобто з точністю до навпаки, ніж на Московщині, де, до речі, давніше також нормально так говорилося, як у „Баладі” М. Лермонтова: „Куда так проворно, жидовка младая <...>”, що датується 1835 роком, і тільки потім, під більшовицьким тиском у побут врешті увійшла новація, яка свого часу породила такий актуальний політичний анекдот: – Что это вы так долго стоите на остановке? – Да вот уже битый час подевреваю трамвай!). У зв’язку з сказаним тут і далі етнінім *жид* з дериватами вживається лишень у своєму первісному українському позитивному розумінні (с. 129, 219, 220, 227, 229, 386, 391, 401).

¹ Цей народний термін поширений головню в Галичині, його перейняли західноукраїнські фольклористи (М. Шашкевич, Я. Головацький, Ф. Колесса, В. Гошовський) для означення власне такого роду творів, „що поширені по цілій українській етнографічній території” [Колесса Ф. 1934, с. 33]. Етимологія слова залишається неясною, одні вважають його похідним від „ладний” (гарний), інші – від імені язичницької богині весни, краси, любові та шлюбу *Лади* (яку О. Потебня не без рації називав „плодом кабінетної міфології”, тобто цілковитою вигадкою, псевдонауковою фікцією).

вже поза його сакральною підосновою та без партії служителя культу просто як чудесне дійство, тож прорікання якоїсь словесної формули, позбавленої ясного смислу, видавалося при тому безглуздим. Існують два мелоритмічні *архетипи* передладканок, а саме – *первісний з трійковою* внутрішньою організацією¹: ${}^0V44/R^6$  \parallel , і *похідний з двійковою*: ${}^0V44/R^4$  \parallel [Квітка К. 1917, № 57²; Верховинець В. 1914, с. 2, 24-29, № 1-5, 7-9, 12-18 і т. д.; Присяжнюк Н. 1976, с. 197; Весільні пісні 1982-1, № 77, 94, 494, 565]. З них первісніші локалізуються на західних землях, а похідні – на східних (межа проходить орієнтовно поріччями Серета, Ікви і Тернави)³, коли ж одні опинилися в зоні інших, це означає, що їх туди принесли з собою *переселенці*⁴. З розпросторенням найпервісніших чотирискладових силабічних груп, про яке йшлося вище, архетипні мелоритмічні малюнки піддаються варіюванню: трійкові майже виключно стають $V55/R^6$  \parallel , дуже рідко $V55/R^6$  \parallel , а двійкові переходять у свої найрізноманітніші підвиди:

$V45/R^4$  $\parallel \sim R^4$  \parallel ,
 $V46/R^4$  \parallel ,
 $V54/R^4$  $\parallel \sim R^4$  \parallel ,
 $V55/R^4$  $\parallel \sim R^4$  \parallel ,
 $V56/R^4$  $\parallel \sim R^4$  \parallel ,
 $V65/R^4$  $\parallel \sim R^4$  \parallel ,
 $V66/R^4$  \parallel ,

Часом трапляються їхні різні *гібридні* комбінації, як наприклад: $V55/R^4$  \parallel $V66/R^4$  \parallel [Колесса Ф. 1938a, № 9].

Самі ж правдиві, першорядні ладканки належать до двох *класів* – з визначальними *шести-* і *семискладовими* віршами. Перший, аналогічно як і передладканки, за своєю внутрішньою мелоритмічною організацією може бути *первісним трійковим* мелотипом і *похідним двійко-*

¹ Зразок 22a, а також [Роздольський Й. 1906, № 111, 113; Гошовський В. 1968, № 6-8, 141, 198; Задор Д. 1944, № 17; Мишанич М. 2017, № 72].

² Тут – треба мати на увазі – зіплені докупи тексти двох різних передладканок та й мелодія, абсолютно нехарактерна, схожа на перероблену з № 63, 70 і 74 (очевидно, Леся Українка десь почула їх, а проте не запам'ятала достоту).

³ Луканюк Б. Передладканка вздовж Ікви.

⁴ Власне такою була частина поселян містечка Борисполя з-під Києва, які зайшли сюди в XVI столітті звідкись з галицького Поділля та співали М. Лисенкові свої трійкові ладканки з передладканкою про „дві квіточки” (Зразок 21a).

вим, а далі вже ділитися за формою (композицією) на багаторядковий *тирадний* (${}^0V6_n=AAВВГ\dots$) і трирядковий *строфічний* (${}^0V6_3=AAБ$) *види*¹. Повторення в них початкового верса обумовлене давнім антифонним способом виконання, при якому перший раз слова співаються *сольно* („початуха”, а колись – волхв?), а вдруге – *гуртом* [Квітка К. 1922 № 123]. Нині такий поділ партій на сольний *заспів* та гуртовий *приспів* трапляється дуже рідко, зазвичай все від початку до кінця виконує увесь гурт². Заспів відділяється від решти виразним кадансуванням – якщо не мелічним на стійкому тоні ладу, то очевидною ритмічною зупинкою, не раз підкресленою наступним віддиховим павзуванням. Такий же ритмічний малюнок завжди має остання побудова, в результаті чого витворюється *репризне обрамлення* середини, яку в тирадах формує багатократне повторення коротшої на три лічильні одиниці *фрази*, тобто: $R^TAb_{(\infty)}A$ (у строфічних же вона виступає, звісно, лиш один раз). Отож моделі трійкових ладканкових прототипів виглядають так³ [Роздольський Й. 1906, № 13-15, 18-40, 42-46, 49-52; Квітка К. 1917, № 58, 67; Квітка К. 1922, № 95; Гошовський В. 1968, № 6, 8 (строфи 14-15)⁴, 64, 141, 198; Мишанич М. 2017, № 26-46, 70]:

$$\begin{array}{l}
 (\bullet V44/R^6 \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ||}) \\
 V6_{3-н}/R^{12} \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ . ♪ . ||} \\
 R||(\circ)^9 \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ :(\circ)||} \\
 R^{12} \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ . ♪ . ||}
 \end{array}$$

й аналогічно – двійкових, без найменшого сумніву, генетично похідних від первісніших трійкових [Роздольський Й. 1906, № 16; Квітка К. 1917, № 59; Квітка К. 1922, № 123; Мишанич М. 2017, № 23-25]:

¹ Ці строфічні види ймовірно є похідними від тирадних, цілком заступаючи їх в зоні передладканкової пустки орієнтовно від західної межі української етнографічної території до Волині на півночі, Пониззя на сході та Покуття на півдні.

² Інколи заспів може випускатися

$$V^T<..>ABВГ\dots/R<...> ||^9 \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ :||^{12} \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ . ♪ . ||}$$

[Роздольський Й. № 47-48, 53; Квітка К. 1917, № 60-61; Мишанич М. 2017, № 71], що потрібно вважати або наслідком інволюційних процесів, або простою помилкою виконання (відтворенням тільки гуртової частини або ж демонстрацією для запису „за скороченою програмою”, пропускаючи нібито зайві повторення).

³ Варто тут нагадати, що в заокруглені дужки беруться всі факультативності (те, що може бути, а може й не бути), зокрема й передладканки.

⁴ У цьому записі одна чотирирядкова тирада ($V^TAAББ$) помилково розділена на дві строфи, на що виразно вказує форма мелодії.

№ 47-54], або багаторядковою тирадною (*V43_g) [Роздольський Й. 1906, № 84, 86-89; Квітка К. 1917, № 55, 76, 79; Квітка К. 1922, № 109-110, 117, 122, 124, 622; Мишанич М. 2017, № 76-80], що лучаться з однаковим засадничим (прототипним) мелоритмічним малюнком¹: *R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ :||. У такій *гетероритмічній* іпостасі своїх музичних речень, складених з побудов принципово відмінних розмірів, цей *мелограматично аномальний* тип поширений практично повсюдно², та він напевно мусив модифікуватися з свого первіснішого *ізоритмічного* прототипу *R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ :||, знаного тільки серед вельми раритетних *звичайних* пісень [Квітка К. 1922, № 321, 423, 458, 467, 733; Квітка К. 1985, с. 90-91] і деяких комбінованих ладканок (про них мова вестиметься трохи згодом), і – головне – вийти з якоїсь *однієї місцевості*, де сталася б подібна *варіантна* модифікація, бо виникнути спонтанно в різних місцях вона не могла ніяк. Радше за все відбулося це десь на півночі поза межами теперішньої України, адже хіба не випадково власне даний тип є найпершим, домінантним у Білорусії [Весілля 1990, с. 15-17]. *Негалицька* його генеза підтверджується передовсім ще й тим, що він видозмінюється майже виключно *варіаційним* шляхом (як двійкові типи першорядних ладканок та їхніх передладканок), витворюючи ось які похідні мелоритмічні малюнки:

♯5\R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ||
 ♯6\R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ || ~ R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ||
 ♯7~34~43\R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (:) ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ || ~ R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (:) ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ || ~ R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (:) ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ||
 ♯44\R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ || ~ R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ||
 ♯45\R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ||
 ♯46\R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ . ♪ || ⇔ R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ||

Так же само заключні основні трискладники, що завжди відокремлюються виразною цезурою від попередніх п'ятискладників та їхніх варіацій, дробляться (хоч і набагато рідше) в поєднанні з набутими чотири-, п'яти- й іноді шестискладниками таким робом: ♯4/R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ || ⇒ ♯5\R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ || ~ R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ || ⇒ ♯6\R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ || ~ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ||.

¹ Зразки 8а.

² Гончаренко Олена, Клименко Ірина. Географія ритмічних трансформацій весільної структури 53₂ (алгоритм дольності). < Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів 1996, с. 35.

тим більше, що практично всі мелотипи весільних ладканок не раз здатні зовсім вільно змішуватися в рамках одного розбудованого твору, як то показують хоч би наведені вище словесні приклади 36 (V7₃, V557₂) і 39 (V53₂, V557₂, V53₂), а також такі музичні [Роздольський Й. 1906, № 112, 124-128; Гошовський В. 1968, № 7-8; Мишанич М. 2017, № 81-86].

Таким чином, обрядові ладканки, що становлять сіль народного весілля, безперечно треба вважати пам'ятками сивої старовини, все ж дійшли вони до наших днів у доволі змінених мелограматичних версіях і цей факт аж ніяк не повинен пройти повз увагу дослідників історії української музичної культури усної традиції, бо він може вказувати не тільки на зародження, але й значну еволюцію чи навіть інволюцію вже першорядних з них ще на своїй венедській прабатьківщині, тобто ще до моменту переселення слов'ян над верхній Дністер, засвідчуючи переймання даних форм, можливо, не зовсім точне, з чужосторонньої культури (чи не сусідньої кельтської?).

Поряд з ладканками на традиційному весіллі звучать також виключно приурочені до нього обрядові *пісні*, які звичайно виконуються під час певних ритуалів лише кілька, а то й узагалі один раз. До найуживаніших серед них відносяться:

1) оригінальний „переставлений козачок”, у трійковій формі поширений головно на Берестейщині¹:

•V34₂=V^TAA~AB/R⁶ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ :||

а в двійковій – на схід від Берестейщини та мало що не всією Україною² (як наприклад, [Сенчик Я. 1916, № 6-7; Цехмістрок Ю. 2006, № 69/127; Весілля 1990, № 169-177, 630-643, 645-646; Традиційная мастацкая культура беларусаў: Брэсцкае Палессе, кн. 1, № 132, 173]), мігрувавши і в інші жанрові цикли (пор. з гайвкою весільної тематики [Квітка К. 1917, № 15]):

•V34₂=V^TAA~AB/R⁴ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ :||

за винятком корінної Галичини, де такого мелотипу немає, і це треба вважати вельми значущим з етногенетичного погляду, позаяк засвід-

¹ Лекції, приклад 14а на с. 91; Зразок 14 і Коментар до нього в Прилогах (див. також [Сливинський Ю. 1982, № 84-86; Весілля 1990 № 644]; Традиційная мастацкая культура беларусаў, № 83, 92, 100, 116, 160).

² А навіть зайшов до Росії: Стахович Михаил. Собрание русских народных песен: В 4 тетр., тетр. 3. Москва 1854, № 7; Римский-Корсаков Николай. Сборник русских народных песен: В 2 ч., ч. 2. Санкт-Петербург 1877, № 90.

чує той історичний факт, що сюди не зайшли його носії в процесі своєї міграції;

2) *одинадцятискладові* переважно в трійковій „ямбічній” формі¹ (схожий на таку ж колядку)² [Роздольський Й. 1906, № 114-123; Квітка К. 1917, № 68-69; Мишанич М. 2017, № 92]:

$$\bullet V443_2 = V^T AA \sim AB/R^6 \quad \text{♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪} \quad \text{||}$$

або рідше в похідній двійковій „пірихічній”³:

$$\bullet V443_2 = V^T AA \sim AB/R^4 \quad \text{♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪} \quad \text{||}$$

3) *дванадцятискладові з рефренами* в кінці повторюваних версій ($M^T a b p_2$), з яких перший має трійковий мелоритмічний малюнок „висхідного іоніка”, нехарактерного для всього весільного жанрового циклу, а на початку другого мелорядка неодмінно з’являється нібито двійкове „стиснення” з відновленням у кінці трійкового рефрену⁴ [Роздольський Й. 1906, № 133; Квітка К. 1917, № 64, 72; Квітка К. 1922, № 96, 103]:

$$\bullet V444_2 = V^T AA' / R^6 \quad \text{♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪} \quad \text{||}$$
$$\text{||}^4 \text{♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |}^6 \text{♪ ♪ ♪ ♪} \quad \text{||}$$

4) *десятискладові* двох мелотипів – з „коляшковими” мелоритмічними малюнками (тобто з більшою кінцевою довгістю в кожній побудові) [Квітка К. 1922, № 98, 651-652, 665]:

$$V55_2 = V^T AA \sim AB/R^6 \quad \text{♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪} \quad \text{||}$$

або ж „вальсовими” (з більшою передостанньою довгістю) [Квітка К. 1917 № 77, 81; Квітка К. 1922, № 654]:

$$V55_2 = V^T AA \sim AB/R^6 \quad \text{♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪} \quad \text{||}$$

поширених майже виключно на Поліссі, причому „колядкові” локалізуються головню на його *сході*, а „вальсові” – на *заході*⁵.

Окрему категорію складають пісні та *приспівки* з фактично *звичайними* мелодіями, що взагалі виконуються за будь-яких обставин,

¹ Зразок 23а.

² Лекція 8, тема 10, § 30, с. 236; Зразки 30аб.

³ Зразок 17а.

⁴ Зразок 23б.

⁵ Луканюк Б. Про музичну форму пісні „Дунаю, дунаю, чого смутен течеш?”, с. 22-24.

але тут у поєднанні з текстами, суворо приуроченими за *тематикою* до весілля, завдяки чому стають нібито *напівобрядовими* (звичайними музично й обрядовими словесно). Власне такими виступають переважно *дванадцятискладові* (а) „*карічки*”¹ [Роздольський Й. 1906, № 56; Квітка К. 1922, № 659; Мишанич М. 1985 № 89; Гошовський В. 1971, с. 50-80] і (б) „*краков'яки*” [Мишанич М. 1985, № 91, 136] (ті й інші часом з характерною опорною лінією перших тонів кожної побудови *h'-g'-fis'-g'* чи терцієвим перевищенням *d''-h'-a'-g'*, породженим двоголоссям [Луканюк Б. 2014, с. 99-105]), а ще куди більше (в) *чотирнадцятискладові коломийки* [Квітка К. 1922, № 598; Мишанич М. 1985, № 93]. Кожний з оцих мелотипів здатний належати і до *наспівного (кантиленного)*, і до *танцювального* музичних жанрів – так, що їхні твори деколи різняться всього лишень темпами (помірним – швидким) і суто виконавськими інтерпретаціями їхньої мелоритміки в часокількісному або ж акцентно-динамічному дусі²:

- а) V66₂/R⁴~₄  :||
 б) V66₂/R⁸  :||
 ~ R₄  :||
 в) 446₂/R⁴~₄  :||

Весільні *обрядові танці* колись, можливо, вельми культивувалися, приурочувалися до певних ритуалів та належно були табуїзованими, однак такі твори майже повністю відійшли в минуле – замість них нині в основному виконуються звичайні приспівки або пісні (наприклад, балада про сербина [Квітка К. 1922, № 599]). Рідше вони виявляють тотожність з *колядковими „плесами”* [Роздольський Й. 1906, № 135-136] і декотрими *гаївковими* мелодіями [Роздольський Й. 1906, № 137, 139; Квітка К. 1922, № 112], що либонь не випадково – давніше на весіллі напевно широко практикувалися різноманітні обрядові гри, танки-хороводи, свідченням чому може служити хоча б наступний текст з відповідним терміном: „*Корогод* – лобода, чия краща молода? [курсив мій. – Б. Л.]” чи й власне така ж (правда, дещо спотворена) назва інструментального твору „*Карогід*”, граного „як закінчуют весілля” [Хай М. 2011, № 60].

¹ Термін В. Гошовського [Гошовський В. 1968, с. 37].

² Луканюк Богдан. Бойківські коломийки в записах Климента Квітки. < Вісник Львівського університету: Серія мистецтвознавство, вип. 9. Львів 2010, с. 71-78; [Луканюк Б. 2014, с. 107].

Moderato **Allegro**

Ді_ ду, ді_ ду_ сень_ ку! Ти ж, бу_ ва_ ло
Ти ж, бу_ ва_ ло,

се_ лом і_ деш, Гу, гу! В зе_ ле_ нім лу_ гу
в ду_ ду гра_ еш, <...> Свадь_ ба і_ де.

Че_ ре_ паш_ ка - сваш_ ка
Піш_ ла за і_ ваш_ ка <...>

Закарпатський танець нареченої „Гайнала” [Гошовський В. 1968, №174-176] також має видиму хороводну підоснову – в ньому відпав лише початок ВКФ, а віцїліле закінчення з нібито заключним „розширенням” (аугментацією) по суті є мелоритмічною варіацією первіснішого п’ятискладника, тож реконструкція прототипу могла б виглядати отак:

$$\begin{aligned} & V43_4/R_4^2 \text{ [Musical Notation] } \parallel \text{ [Musical Notation] } \parallel \leftarrow \\ & \leftarrow \{R<...> \parallel \text{ [Musical Notation] } \parallel \} \leftarrow \\ \leftarrow & \bullet V[55];43_{\infty};55/R \text{ [Musical Notation] } \parallel \text{ [Musical Notation] } \parallel \text{ [Musical Notation] } \parallel \end{aligned}$$

Напевно, до цього ж етномузичного жанру треба відносити й деякі скочні весільні обрядові пісні з особливим тристопним тонічним віршем (як знамениті „Чоботи”)¹ і схожими трансформаційними вилученнями або переставлюваннями побудов [Квітка К. 1917, № 66; Квітка К. 1922, № 104, 111].

Такою в загальних рисах є музика українського народотрадиційного весілля, про її вичерпний типологічний опис наразі не може бути мови – надто вже вона різноманітна в своїх історичних, еволюційних і насамперед локальних виявах, що все ще потребують фронтального документування, порівняльного дослідження та всебічного аналітично-синтетичного осмислення.

¹ Зразок 24б, а також [Весільні пісні 1982-1, № 736-742].

ЛЕКЦІЯ 7

Тема 8. НАРОДИНИ

§ 25. Родильні обряди.

Сімейне свято з нагоди народження дитини тепер зветься загально „хрестинами” у зв’язку з ритуалом прилучення її до церкви, проте відзначання такої небуденної події в родинному та суспільному житті напевно практикувалося ще задовго до запровадження християнства, як відправна ініціація, коли, кажучи по-народному, „людина вперше буває дивною”. Під стать тому диву мав би виробитися гідний обряд, що хіба лише почасти дійшов до наших днів, і в ньому відвідини храму – це один епізод, можливо, вставний, бо в решті, подібно як і на весіллі, священник уже не бере жодної участі. Через те назва „хрестини” не зовсім тут підхожа, значно кращим видається інший вживаний, зокрема в класичній українській літературі (І. Нечуй-Левицький, Л. Глібов, М. Коцюбинський) термін – *народини*. Суть цього обряду полягає у включенні новонародженого до роду, признанні його громадою як свого майбутнього члена. Значимість даного акту з часом усвідомили собі й радянці, які прісну видачу свідоцтва про народження намагалися замінити власними надуманими церемоніями „звіздин” чи „октябрін”, але безуспішно – в такому важливому ділі народ ніяк не хотів відступати від давнішніх призовчань.

Сам традиційний обряд народин, попри більші чи менші локальні відміни у його проведенні, загалом включав чотири найосновніші дії:

I. Пологи (*родиво*).

II. Приймання новонародженого до роду, громади (зокрема *хрещення*).

III. Учти (*родіни, відвідини, хрестини*).

IV. Очищення породіллі та похрестини (*продерини*).

Спізнаймо їх дещо докладніше.

I. Перед *родивом* сім’я вибирала та запрошувала спеціальну *бабу-повитуху*², котра належно зналася на справі та володіла відпо-

¹ *Перше постриження* дитини приблизно через рік уже не належить до народин, а є цілком самостійним обрядом чергової ініціації (другої з ряду), що практично ніколи не супроводжується музикою.

² Переважно це робить безпосередньо чоловік породіллі, несучи з собою хліб. Відмовити баба не мала права, бо то „Божа праця”. У деяких місцевостях запрошували дві різні баби – одну до початку переймів, а іншу вже після.

відними навичками, щоби спочатку опікати породіллю, а далі прийняти пологи – з відповідними ритуалами і примовами перерізати пуповину¹, допомогти виверженню плаценти і закопати одне й друге в таємному місці². Вона ж першою омивала водою (як правило, не простою, а з визначеними примішками) новонароджену дитину, віщувала їй долю³, і навіть зразу давала ім'я, яке обрали батьки (якщо це було загальноприйнято); коли вона приходила на світ слабкою та була загроза її смерті, таке бабине „хрещення” дозволяло поховати плід на кладовищі та поставити хрест на могилі. Після пологів кілька наступних днів (до тижня) баба-повитуха могла приносити породіллі готові страви, звільняючи її від обов'язків годувати домашніх та найближчих відвідувачів. Через те, мабуть, подекуди баба-повитуха ушановувалася особливо, стаючи своєю для цілого сімейства на рівні кумів. Свою важливу роль вона виконувала незмінно в деяких віддалених гірських і поліських селах аж до сімдесятих років минулого століття та й навіть тоді, коли повсюдно з'явилося фахове акушерство, після повернення з пологового будинку ще довший час по-старому „брали бабу”. Усе це спонукає глибше задуматися над функціями та місцем настільки виняткової фігури в структурі первісного суспільства – як матриархального, так і патріархального.

II. Не знати, як було в давнину⁴, та від якогось часу *приймання дитини до громади* звелось до її хрещення у церкві. „До хреста” маля несли запрошені *куми*, які надалі були йому за *хресних, хрещених батьків* – другими за вагою після рідних, бо в куманні закладалося свояцтво на парості, за плекання якого неслася спільна відповідальність аж до обов'язку ростити круглу сироту. А тому вибір гідних кумів мав неабияке значення, і не кожен міг удостоїтися такої пошани, але й проханим не вільно було відмовити, бо то вважалося великим гріхом. Хресні зазвичай панькали дарунками своїх „філінів” (чи „фінів”), а ті, з свого боку, підкреслено вшановували своїх „нанашків”, зокрема мусили відвідувати їх першими на великі свята або іменини, піклувалися про них у старості чи немічності. Власне

¹ Хлопцеві на сокирі, дівчині на гребені.

² На *третю* ініціацію (в 6-7 років) пуповину викопували та давали розв'язати дитині „на щастя”.

³ Як дитина народилася в „сорочці” або „чепці” (разом з оболонкою, в якій вона була в лоні матері), то кажуть, що буде щасливою, удачливою.

⁴ Прилоги, Коментар 40б.

з такого особливого хрестильного споріднення виводяться еротичні мотиви в народних піснях і приказках про кумівство.

На хрестини кума несла крижмо (полотно на пелюшки), а кум – напої (горілку чи вино). Встановленого терміну походу до церкви не існувало, все залежало від стану дитини: переважно її охрестити старалися якомога швидше (аби в разі смерті вона не перекинулася в мстиву істоту потойбічного світу – русалку, мавку), та це дуже рідко робилося в сам день народження, здебільшого намагалися належно підготуватися та відбути увесь церемоніал десь протягом тижня, хоча, скажімо, в горах доводилося не раз чекати на те цілу зиму, поки не зійде сніг. Якщо не було прийнято батькам давати ім'я дитині на власний розсуд (так поступали головню в заможніших, шляхетських та інтелігентських сім'ях), то її йменував священик згідно з святцями – яке вже там ім'я випадало, таке й давав, але неодмінно більш-менш популярне в селі, позаяк незвичні („погані“) назвиська перепадали виключно позашлюбним дітям. І саме ця дата ставала найважливішою для людини, яка колись зчаста не знала свого дня народження, навіть свого точного віку, а тільки відзначала разом з тезками та всією сільською громадою особисті *іменини*. Так, приміром, ні Т. Шевченко, ні К. Квітка не відали, коли точно їм випало з'явитися на світ, тож у документах вказували фактично день ангела – за новим стилем 10 березня=25 лютого за старим (Тарасія Царгородського) та 5 лютого=23 січня (Климентія Римського)¹. Сьогодні ж, як відомо, навпаки – в більшості святкуються дні народження, але не іменини, про які мало хто згадує, а то й має бодай якесь поняття взагалі, і такі відзначання фактично втратили уже всяку громадську вагу, стаючи суто внутрішньосімейними й особистими.

III. Після повернення з церкви зачиналася святкова гостина, яка де-не-де називалася власне *рідинами*, а в літописну давнину – *Рожаничною трапезою*, ймовірно на честь богинь Рожаниць (матері та дочки)². Перш ніж засісти за стіл, молилися, а подекуди виконували

¹ Луканюк Богдан. Так коли і де народився Климент Квітка? < Народна творчість українців у просторі та часі: Матеріали міжнародної наукової конференції в рамках VI Міжнародного фестивалю українського фольклору „Берегиня“. Луцьк 2010, с. 85-89. При тому слід мати на увазі, що в XIX столітті різниця між григоріанським і юліанським календарями становила 12 днів й, отже, Тарасія відмічали тоді за новим стилем 9 березня, а Климентія 4 лютого.

² Про них і присвячені їм застільля говориться в джерелах XII–XV століттях, наприклад, в Московському синодальному рукописі з XIV століття, коли церква все

спеціальну величальну пісню з побажаннями щастя-здоров'я дитині та всім присутнім¹. На стіл подавали наряду із звичною обідньою їжею (борщ, вареники, сир, мід) також особливі страви – обрядову кашу (що іноді нагадувала багату кутю)², калачі, пиріжки, а баба-повитуха пригощала ласощами. Поміж тим влаштовували „почесне”, тобто частували кожного з гостей чаркою, за що належалося дати якийсь гріш окремо на дитину, якій батько згодом купував убрання, й окремо для баби-повитухи. Місцями гостину повторяли за кілька днів, через тиждень чи в найближчу неділю не тільки для кумів та запрошеної родини, а й для всіх охочих, і знову робили „почесне”. Як не було посту, могли собі й потанцювати під музику, на яку вже там спромоглися господарі.

IV. Орієнтовно через дев'ять днів приступали до *очищення породілі*. Баба-повитуха омивала їй руки святою водою із спеціальним зіллям, промовляла відповідну молитву та прощалася, отримавши свою плату грішми, хлібом та іншими харчами, а далі вже з почеснями її відпровождали або відвозили додому. Інколи і цей обряд закінчувався забавою – *похрестинами* або *продеринами*, переважно в шинку, куди баба-повитуха скликала рідню новонародженого та кумів запити могорич. Після народного очищення породілі щойно за *сорок* днів відбувалося й офіційне церковне, зване *виводинами* або *вводинами*, коли вона вперше після пологів мала право ввійти до церкви й отримати благословення священника. Потім дома ще могли справляти „похресні колачини”, під час яких за святковим столом господар клав перед кумою, а господиня – перед кумом кілька калачів у дарунок, а то й винагороджували грошима³ – і на тому всі торжества врешті добігали кінця.

ще боролася з залишками язичництва, сказано буквально так: „Первый идоль – рожаниць. О них великий пророкъ Исаія велегласно вопієть: о горе ставящимъ трапезоу рожаницамъ!”

¹ Лекції, приклад 42; Зразки 25а, 26аб. Часом співали загальновідомий церковний гімн „Многая літа”, але найчастіше виконували його в самому кінці застілля – перед тим, як розходитися домівками.

² Її готувала та викладала в кінці обіду, як правило, баба-повитуха й тоді десь-недесь вчиняли з тою кашею різні дії, іноді виразно ритуального характеру, як-то: підкидання до стелі, розбивання горщика, продавання за гроші чи могорич, викрадання чи підмінювання, роздавання дітям і гостям на дорогу й ін.

³ [Квітка К. 1917, № 83].

Отже, доволі численні та різноманітні за своїм змістом народинні обряди відзначалися властиво на всій українській території¹ згідно з більш-менш єдиним сценарієм (якщо ж існували певні локальні відмінності, то не настільки, щоби кардинально різнитися в головному) та відбувалися протягом сорока днів (від початку пологів до виводин) за участю, з одного боку, немовляти, породіллі, усієї сім'ї (родини), а також громади, але переважно пасивною, супровідною (подібно як на весіллі), а з іншого – особливою й активною кумів та баби-повитухи, якій відводилася роль центральної дійової особи. Усе це ясно свідчить про достатню виробленість, поширеність і, головне, традиційність даної звичаєвості, що могла скластися тільки в процесі вельми тривалого історичного розвитку, адже не дарма слова „кум” і „кума” в тотожному значенні використовують усі без винятку слов'яни, хоч етимологія цих споконвічних народних термінів залишається далі шуканою, не знаходячи собі переконливих паралелей в чужорідних мовах.

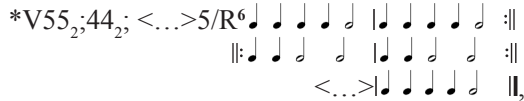
§ 26. *Музика народин.*

У тому все ж полягає парадокс народин, що попри свою історичність, повсюдність, розбудованість і розтягненість у часі, вони фактично майже позбавлені табуїзованої приуроченістю до певних ритуальних дій *обрядової* музики. Хоч усі гостини неодмінно супроводжувалися співами, за малими винятками виконувалися всякі принагідні пісні, в яких аби лише так чи сяк згадувалося кумівство (головно в жартівливому тоні). Рідко коли влаштовували танці, музикантів, як правило, не кликали, але якщо сім'я чи родина була заможнішою та здобувалася на т. зв. „великі хрестини”, до того ж не під час посту, то могли забавлятися з музиками, немовби на малому весіллі. Тільки на Гуцульщині, в етномузичній культурі якої інструменталісти відіграють визначну роль, музиканти й на народинах не були дивною, граючи до слухання (зокрема зустрічні марші)², співу за столами і при потребі до танців. Там же якщо дитина помирала нехрещеною, кликали напівпрофесіонала музичити зазвичай на флюярі, а ще неодмінно робили обід – „сумні хрестини” та „похресні колачини” (калачі спершу клали на могилку, а потім роздавали кумам і всім присутнім).

¹ Гаврилук Наталя. Картографирование явлений духовной культуры (по материалам родильной обрядности украинцев). Киев 1981.

² О. Кольберг наводить грану на скрипці мелодію [Кольберг О. 1883, № 101], правдоподібно призначену для вітання породіллі.

В Україні пісні, які можна вважати народними обрядовими, збереглися тією чи іншою мірою на Поліссі та Надсянні, натомість навіть у Карпатському регіоні вони ніде не зафіксовані – цілком немає їх у таких репрезентативних збірках, як [Колесса І. 1901; Роздольський Й. 1906; Квітка К. 1922; Мишанич М. 2017], зовсім нічого не говориться про них і в систематичному огляді [Колесса Ф. 1938б]. Лише чи не єдині чотири взірці знайшлися в збірнику мелодій з поліського Забужжя [Сенчик Я. 1916, с. 77-78, № 39-42], що за винятком останньої виглядають на правдиві обрядові, передовсім „Були ми собі в Божому домі” з характерною ВКФ (пор.: [Лукашенко Л. 2006, № 78-79]):



а ще два – в репертуарі Лесі Українки [Квітка К. 1917, № 82-83], з яких другий – теж з аналогічною формою (щоправда, дещо зіпсованою на початку) [Квітка К. 1917, № 83]:



Попередня ж пісня, хоча й має звичайну коломийкову структуру вірша, мелодично, без сумніву, виводиться з ритмічно вельми варіюваного архетипу, притаманного багатьом обрядовим календарним і весільним, дуже рідко деяким звичайним наспівам¹ [ibid., № 82]:



Не виключено, що народні обрядові твори колись побутували й в інших краях, свідченням чому можуть бути окремі раритети, які випадково попадаються збирачам то там, то сям. Властиво такою виявилася унікальна величальна пісня з м. Охтирка на Сумщині в запису А. Бреня, передана ним М. Леонтовичу для хорового опрацювання²:

¹ Докладніше див. [Луканюк Б. 2017, с. 123 (№ 51), 125 (№ 58), 131 (№ 70), 132-135 (№ 72-74), 158 (№ 102), 170 (№ 105), пор. с. 191 (№ 116), 210 (№ 129)].

² Леонтович Микола. Музичні твори: У 8 зб., зб. 4. Харків, Київ 1930, № 6.

Allegretto

І в вас, і в нас дай, Бо же, га разд;
І ви, і ми, щоб жи ві бу ли!

А в на шо го бать ка дво є ді то чок.

І в вас, і в нас дай, Бо же, га разд!


Тут також маємо обрамлену рефренами форму, тожтжну ВКФ, як приміром, у гаївці: „Ой як, як миленькому постіль слати? – Ой так, так” [Квітка К. 1922, № 3, 37, 609, 620], або купальській: „Купала на Йвана! Купався Іван та й у воду впав. Купала на Йвана!”¹ [Квітка К. 1922, № 82, 647]. Оскільки ВКФ притаманна головним чином хоровам, то, правдоподібно, власне до танкового жанру в минулому належали усі схожі співи на народинах. Так же само унікальний зразок *строфічної* величальної хрестильної пісні з восьми складовими версами (V44) та мелодично повторною будовою (M^Га’а) вдалося зафіксувати В. Гошовському на Закарпатті² [Гошовський В. 1968, № 222].






У досить розвиненому вигляді пісенність народинного обряду традиційно побутує, наскільки відомо, лишень на всьому львівському Надсянні (Яворівський, Мостиський і почасти Старосамбірський райони), що засвідчили фронтальні експедиції Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка в 1989–1993 роках³. Для цієї історико-етнографічної області характерною є наступна п’ятірка типових творів.

¹ Зразок 38. Докладніше про це мова піде нижче (Лекції 9-10).

² Записана Р. Кирчівим у закарпатському селі Тишів Воловецького району вельми незвична, дуже схожа на дяківську, речитатія, що розпочинається словами: „Коли-м кума вибирала, – то-м на звізду позирала” [Мишанич М. 1988, № 1293], можливо, відносилася до народинних, хоча її співачка виконувала також з іншими словами (не зовсім ясними, мабуть, любовними за тематикою) [Мишанич М. 1988, № 1287].

³ Скобало Роман. Типи народної пісенності Яворівщини. Антологія: Дипломна робота. Львів 2002. Машинопис, депонований в Науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.

№ 1. Перш, ніж засісти за столи, стоячи виконується ритуальна пісня з величальною тематикою „В неділю рано”¹, в якій бажається „многая літа” почергово всім присутнім (новонародженому, батькам, кумам, іншим родичам, повитусі, а потім і гостям). На перший погляд, вона виглядає на старовинну завдяки своїй вельми оригінальній будові V555₂/R³ . Однак зіставлення в ній третніх і паристих тактів виразно вказує на її генетичну вторинність, що постала за допомогою трансформаційного вставлення перед кожним первісним чотирискладником додаткової довгості в зв'язку з підведенням народинного поетичного тексту під іншу, структурно чужорідну йому мелодію²:

<...> < {R↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓  ↓ ↓

як правило, також з *трансформованим* мелоритмічним малюнком [Роздольський Й. 1906, № 793-794, 803-810]:

$$\begin{aligned} & V557_2/R^7 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | }^{13} \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :||} \\ & \Leftarrow \{ R \downarrow \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | } \downarrow \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :||} \} \\ & \Leftarrow *V446_2/R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | }^{12} \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :||,} \end{aligned}$$

і (№ 4) широковідому застольну (п'яницьку) „Ой куме, куме, добра горівка – будемо пити до понеділка” в формі трафаретки (перераховуються дні тижня) та з вальсовою мелодією в акцентно-динамічному ритмі $V55_2/R^8$ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :|| (приміром, [Квітка К. 1917, № 206; Мишанич М. 1988, № 1007, 1546]), і нарешті, (№ 5) місцеву *присівку*, зокрема карічкову $V66_2/R^4$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :|| („Ой куме мій, куме, розварний розуме! Погадай-но собі, чи я кума тобі?”) або краков'якову $V66_2/R^8$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :|| [Мишанич М. 1984, № 984, 1003] тощо¹.

Отже, музичне оформлення народинних звичаїв на Надсянні, хоч і виказує певну однаковість своїх виявів, не можна вважати традиційним та одвічним на міру інших обрядових жанрових циклів. У ньому задіяні або новіші за своїм походженням мелодії, або звичайні лише з відповідно приуроченими текстами, і це, напевно, є показовим не тільки для українського фольклору, а й усього слов'янського також. Чому так сталося – історичне питання, що наразі залишається без задовільної відповіді.

Тема 9. ПОХОРОН

§ 27. Похоронні обряди.

З усіх обрядів та їхніх жанрових циклів похоронний своїм проймаючим трагізмом геть відрізняється від інших – святкових і радісних за своєю природою (якщо, звісно, не брати до уваги сумні моменти весілля, обумовлені прощанням нареченої з рідними або згадками про сирітство когось з молодих). Усе в фольклорному похороні має на собі тяжку печать смутку, найбільше ж потрясає гнітючий розпач голосіння, справляючи в безпосередньому сприйнятті особливо сильне емоційне враження.

¹ Пор. Зразки 20_{в1,2}.

Записи похоронних творів, здійснені в ході спеціально організованого збирацького сеансу, рідко коли в стані віддати їхню правдиву афективну напругу та й здобуваються вони в той штучний спосіб нелегко через зрозумілу табуїзованість усього того, що має глибинний ритуальний і сакральний зміст, пов'язаний з вірою в загробне життя та його надприродні сили, а належно зафіксувати з допомогою апаратури протягом кількох діб реальний похорон навіть найудачливішому фольклористові дуже складно передовсім з етичних міркувань. Пам'ятаю, яких зусиль довелося прикласти вельми досвідченому В. Гошовському під час надсянської експедиції 1970 року, щоби намовити інформантку двічі заголосити до мікрофона [Мишанич М. 1984, № 1008], мені ж у моїй подальшій збирацькій кар'єрі досягнути такого не вдалося ані разу.

І, мабуть, не тільки мені одному, адже хіба не випадково цей жанровий цикл зовсім не представлений у таких вельми репрезентативних збірках як [Роздольський Й. 1906; Квітка К. 1917; Квітка К. 1922; Колесса Ф. 1929]. Уперше похоронні обрядодії описав і навів взірці належних до них голосільних і пісенних мелодій О. Кольберг [Кольберг О. 1883, № 102-108], а за ним І. Колесса [Колесса І. 1901, с. 247-250], записаних загалом поправно на відміну від ще трьох інших, покладених на папір явними дилетантами дофонографічної епохи¹, що й, зрештою, зрозуміло – схопити відразу на слух музичні рецитації дано далеко не кожному. Найкраще це вдавалося М. Гайдаю (співробітникові К. Квітки), який першим опублікував окрему їх добірку з пояснювальною передмовою [Гайдай М. 1928]. З появою звукозаписувальних пристроїв збільшилася кількість та значно поліпшилася якість транскрипцій фольклорних похоронних творів, що відкрило нові можливості для їх поглибленого студіювання².

¹ [Свенціцький І. 1912, с. 4, 361, 381]. Те ж стосується й хронологічно найпершого запису голосільної мелодії, здійсненого К. Ходоровським 1867 року на Полтавщині (14 малоруських песен, аранжированных для фортепиано Григорием Ходоровским. Киев 1893, № 14), а також інших публікацій О. Кольберга (Kolberg Oskar. Przemyskie, № 60-61; Kolberg Oskar. Chełmskie, t. 1. Kraków 1890, № 36).

² Важливими кроками у цьому напрямі можна вважати такі дослідження: [Колесса Ф. 1927, с. 65-79]; Мацієвський Ігор. Народна інструментальна культура традиційної похоронної обрядовості гуцулів. < Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів 1993, с. 31-35; Мурзина Олена. Українське голосіння – афект та формотворення. < Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць,

Смерть людини – чи не найпекучіша світоглядна проблема, з якою зіткнувся гомо-сапієнс від самого початку свого існування і яку він вирішував протягом всього свого буття по-різному, змінюючи своє ставлення до неї вельми радикально – від уявлень про продовження звичного життя в нових, кращих умовах або перехід з одного стану, світу в невідомий інший, або повернення в повне небуття, і відповідно переживаючи почуття радості, упокорення чи страху як щодо самого скону, так і померлих. Усе це знайшло пряме відображення в похоронних звичаях та віруваннях, що сповідувалися столітими народами у різні епохи та практикуються до сьогодні здебільшого в понятійно доволі еkleктичних формах, де давніше, рудиментарне певною мірою уживається з пізнішим, актуальним. У цьому відношенні показовою може бути, зокрема, й Україна, на теренах якої за близько мільйон літ від часу їх заселення появлялося, проживало та зникало чимало етносів, відмінних (і то значно!) за своєю біологією, мовою, господарською, матеріальною та духовною культурами, і мало не кожен з них залишив по собі більш-менш виразний слід, у тому числі в сучасній похоронній ментальності й обрядності.

Через те в різних місцевостях сам похорон може проходити по-різному, залежно від набутих, вироблених і дотримуваних традицій. В основному його сценарій у ХІХ – на початку ХХ століть, коли він став об'єктом наукових спостережень, виглядав ось таким чином.

Якщо смерть була не раптовою, а сподіваною, напередодні кликали священника для сповіді вмираючого, а потім скликали всю сім'ю вислухати його заповіт. Врешті він казав: „Тепер буду вмирати”, повертався до стіни і чекав скону. Ще донедавна наші селяни сприймали смертну годину спокійно, як природну, буденну річ („прийшов час іти до Бога”)¹, а то й як довгождана визволення від нескінченних життєвих злигоднів („усе, відмучився!”). Згідно з писемними джерелами так само розлучалися з життям і сильні світу сього – князі та бояри, не роблячи собі з того проблеми. Коли ж смерть була тяжкою,

вип. 1. Київ 1998, с. 79-106; Коломиєць О. Гуцульський традиційний похорон; а також академічний звід: Голосіння. Упорядкування, підготовка тексту, передмова, коментарі, покажчики Ірини Коваль-Фучило. Київ 2012.

¹ Якось сповідати смертного прийшов священник і, не побачивши його на одрі, розсердився, та жінка, котра поралася біля печі, сказала, що „чоловік вийшов обійти маржину та й зараз прийде”. І дійсно, за хвилину він повернувся, приліг, висповідався, повернувся до стіни – і помер.

довго не приходила, старалися „допомогти” бідолашному – відчиняли навстіж двері та вікна, подекуди на порозі хати або в широко розкритих воротах навіть *пританцьовували* (але, здається, без музики).

Коли ж людина вже відійшла, то зразу кидалися завішувати дзеркала, щоби „дух не змилив, куди йти”, і старалися якомога швидше дати знати священнику, який дозволяв ударити в *церковні дзвони* („подзвін”, „подзвіння” чи „одушшя”), за їх відсутності – в металеві *клепала*. Пастухи в горах, на полонині сигналізували *трембітою* чи, рідше, *рогом* [Мерчиньскі С. 1965, № 15-16; Мацієвський І. 2012, № 96, 102]. Подібні дзвони і сигнали могли бути знаковими (семантизованими), суворо приуроченими, відзначатися спеціальними похоронними мотивами, що інформували саме про смерть однозначно, або ж змістово нейтральними, просто сповіщаючи в такий спосіб про якусь особливу подію, яку конкретизував уже усний „сільський телеграф”.

Тіло мерця омивала й убирала (нежонатих як до весілля) *стара жінка* („що вже не боїться смерті”), можливо, спадкоємиця тієї давньої *баби* – основної розпорядниці всього язичницького похорону, до обов’язків якої належало, зокрема, вбити жінку чи наложницю небіжчика, котру ховали (палили) разом з ним¹. Нині зазвичай всі потрібні приготування виконують чужі люди, включно з виготовленням труни (подекуди це є повинністю сусідів), бо на своїх, рідних за велике старання небіжчик (а він усе бачить!) може розгніватися, що ті хочуть його збутися, тож вони мали демонструвати в усьому стриманість, нічого не робити в домі, тільки сумувати і плакати. „Мертву воду” після омивання померлого виливали у віддаленому місці („де ніхто не ходить”). Прибраного покійника клали на лаву посередині хати, під вікном або в іншому почесному місці, в домовину подекуди, як у давнину, вкладали додатковий одяг та особисті речі, часом і гроші, що можуть знадобитися на тому світі. Аж тоді стара жінка („баба”), скінчивши усі приготування, прощалася й отримувала невеличку плату (рідко грошима, переважно якоюсь поживою, хлібом і горілкою „на підкріплення”), тобто майже як баба-повитуха на народинах.

¹ У Висоцькій археологічній культурі, поширеній в 1100–600 роках до н. е. (тобто ще перед початком скитських часів) на території сучасної Тернопільської області й частині Львівської у верхів’ях Західного Бугу та верхніх приток Прип’яті, мертвого чоловіка поховали в любовних обіймах, мабуть, *живої* жінки (в могилі вона зліва від нього („біля серця”) лежить на боці – в позі, що її, як вважається, вже неможливо надати мертвому тілу). Див. заставку до Коментарів на с. 45.

На зміну поступово приходили люди *уважити* небіжчика, поспівчувати рідним, помолитися за його душу, залишити свічку та часом якийсь гріш на дальше урядження погребу. Старші миряни засідали біля небіжчика на цілу ніч і в перервах між читанням вголос Псалтиря¹ співали спеціальних похоронних *пісень*. На таких „*посиженнях*”, як і в усьому похороні панувала жалоба, але так було хіба не завжди: колись давно смерть сприймалася інакше – як початок нового, кращого буття, як відхід у ліпший світ. Життя вважалося прелюдією, приготуванням до смерті², а з її настанням починалося справжнє торжество з буйними виразами радості, святковим застіллям і танцями коло небіжчика та могили. Арабомовні вчені першої половини X століття стверджували, що коли рус помре, то всі радіють, бо це Божа ласка, а жінка, призначена бути похованою разом з покійником, тішилася, пила та веселилася. Щоправда, при тому не ясно, чи йдеться тут про прийшлих русів-варягів (тобто скандинавських норманів), чи про корінних слов'ян, адже в ті часи одні від одних ще могли відрізнитися своїми віруваннями і культурами³. „Літопис руський” оповідає про *плач* киян за Віщим Олегом (912), а княгині Ольги – за вбитим князем Ігорем (945~948), з чого можна би висновувати, що то скандинавських русів гнітила смерть, і тоді радувати мала вона описаних арабомовними вченими саме слов'ян, хоча могло бути і навпаки⁴ – мстива княгиня в той спосіб обманювала древлян, нібито сповідуючи власне їхні звичаї, або й літописець представив давноминулі події з погляду вже своїх часів (кінець XIII століття). У кожному разі, якщо на старокиївських землях таки дійсно тішились смерті, то подібний звичай найпізніше зламало поступове заве-

¹ Найчастіше для цього кликали дяка, винятково це робив грамотний хлопець (школяр).

² Своєрідний відгомін подібних вірувань виявився навіть у програмі романтичної симфонічної поеми „Прелюді” Ф. Ліста: „Життя наше чи не є низкою прелюдій до незнаного гімну, першу урочисту ноту якого візьме смерть?”.

³ Варто тут хоча б згадати, що руси зайняли Новгород 862 року, а Київ двадцять літ потому, тож цього часу явно було замало, щоби культури скандинавів та слов'ян могли злитися воедино, до того ж між новгородськими (ільменськими) словенами та київськими полянами, як це показує їхній музичний обрядовий фольклор, уцілілий донині, мусили існувати доволі значні культурні відмінності, принесені з своїх прабатьківщин.

⁴ Про звичай танцювати перед похороном на посидженнях та після на поминках у шведів див.: Линг Ян. Шведская народная музыка. Москва 1981, с. 92-93.

дення християнства, що позначилося на обрядовому похоронному репертуарі, в якому щонайменше мусили появитися скорботні голо-сіння¹ та почали відживати всі потішні моменти. Вважається, що з тих потіх у деяких місцях аж до кінця ХІХ століття вціліли *молодіжні ігри* (без музики) на нічних посиженнях, звані „Лубок”, „Грушка”, „Прочухан”, „Дупак” і т. п.², а гралися, розказують, іноді аж так азартно, що небіжчик спадав з лавки. Первісний сенс цих ігрищ забувся, а полягав він у змаганні за спадщину покійного, яка згідно з стародавнім *звичаєвим правом* діставалася не найстаршому чи наймолодшому за віком, тільки найудатнішому серед усіх можливих спадкоємців.

Третью дня з початком власне похорону приходив священник для *відправи*, після якої під голосіння виносили покійника з хати, тричі вдаривши домовину об поріг, аби „запечатати” його й унеможливити повернення мерця додому. Дорогою до церкви, де відходила ще одна відправа, з голосіннями його несли на плечах або, як правило, везли *виключно* на *санях* як у зимі, так і в літі, тягнучи їх за мотуззя чи запряжених *волою* (або парою) за предковичним (як дехто твердить, загальноарійським) ритуальним звичаєм, у слов’ян письмово задокументованим з ХІ століття, а практикованим по галицьких селах аж до кінця шістдесятих – початку сімдесятих років минулого століття.

З церкви на марах несли небіжчика вже на цвинтар, де відбувався заключний акт похорону. Біблійна легенда доносить, що коли Каїн убив Авеля, то Адам з Євою не знали цілих тридцять літ, що робити з тілом, тоді „повелѣньемъ Божиимъ птенца два прилетѣста, единъ ею умре, и единъ же ископа яму, вложи умѣршаго, и погребѣ. Видѣвша же се Адамъ и Евга, ископаста ему яму, и вложиста Авѣля, и погребоста и с плачемъ”³ – хіба неспроста роз’яснював літописець Нестор божественне походження звичаю ховання (закопування) мертвих у землю своїм киеворуським читачам, які до запровадження християнства *палили* своїх покійників [Чмихов М. 1922, с. 329], бо, на їхне

¹ Голосити за покійним було характерне для народів як Сходу, так і античності (Давньої Греції та Риму).

² Переважно гралися в той спосіб, що хтось один жмурич, а хтось з оточуючих торкав його (часом сильно бив або й копав) і треба було відгадати, хто саме торкався; як не вгадав, мусив жмурити далі, хоч був уже збитий чи скопаний до синців, допоки не вгадає і не поставить того на своє місце. Дівчата й собі гралися окремо, але в лагідніші забави.

³ Повість врем’яних літ: Літопис (за Іпатським списком). Київ 1990, с. 146/147.

переконання, вогонь, спопеляючи тіло, визволяє душу й вона з димом іде на Небо до Саду (Раю). Ще за часів складання Літопису в кривичів, радимичів, в'ятичів, сіверо „и прочии погании, не вѣдуще закона Божиа”, „аще кто умряше, творяху трызну надъ нимъ, и по семь творяху кладу велику, и възложатъ на кладу мертвѣца, и сѣжигаху, и по семь събравши кости, вложаху въ ссудъ малъ и поставляху на столпъ на путехъ”¹.

Очевидно, племена на півночі Русі (в такому разі, мабуть, також і найпівнічніші ільменські словени) та лівому березі Дніпра ще в кінці XIII століття, а навіть на початку наступного залишалися цілковитими язичниками; християнізовані ж правобережні вже клали покійників у могилу² та запечатували її прикиданням землею, забезпечуючи себе цим від можливості їх імовірного повернення. А от *тризну* продовжували справляти як не на віку домовини (до того ж відкритої, що демонструє одна із світлин гуцульського погребу [Мерчинські С. 1966, вкладка між с. 96-97]), то принаймні на свіжій могилі фактично до сих пір (тепер у зв'язку з гострою церковною забороною – десь на стороні бодай горілкою з канапками). Цей звичай прості люди колись перейняли від *ратників*³, які давніше зброєю виборювали собі право на спадщину померлого товариша, особливо ватажка, прямо біля його могили і переможець тут же уряджав пир переможеним задля загального замирення, а згодом перевели правдиві бої в показові *рицарські турніри* для утіхи душі (що все ще мала витати над гробом), теж відзначувані святковими учтами.

Увесь обряд на цвинтарі, включно з запечатуванням гробу, проводить священник з дяком, який при цьому може виконувати спеціальні похоронні співи, деякі спільно з усіма присутніми [Мишанич М. 2017, № 671, 673]. На тому кінчалася участь церкви в обрядах – ні священник, ні дяк ніколи не бували на тризні, а тим більше – на *поминках* (по-

¹ Ibid., с. 20/21-22/23.

² Мабуть, одним з перших було поховання в могилі вбитого 882 року Аскольда, іменованого Миколою після охрещення правдоподібно в часі його невдалого походу на Царгород 860 року. Одночасно вбитого Дира, певно, спалили за язичницьким звичаєм, тому про його гріб нічого невідомо. Варто тут відзначити, що способи поховання навіть на одній території мусили мінятися протягом віків, якщо задовго до нашої ери практикувалося трупопокладення саме там, де пізніше, за нашої ери застосовувалося трупоспалення, а потім знову трупопокладення.

³ Слов'янське слово „тризна” первісно означало *борню, герць*, „тризник” – це боєць, воїн; „тризнище” – арена; „тризнувати” – брати участь у бою, герці.

минальному обіді) в домі жалоби, куди потім рушали усі присутні на погребі. Там на накритий стіл ставилася миска обрядової каші, званої *коливо*¹ (подібної на *кутю*, приготованої з розварених або пропарених зерен пшениці, жита, ячменю, гречки або гороху, заправлених медом), яку могли нести на похороні перед труною, куштувати на цвинтарі та якою починали поминальний обід (вірили, „хто скільки зерен з’їсть, стільки гріхів з небіжчика зійме”). Відтак після молитви та чаркування, за яким належалося пом’янути чесноти небіжчика, подавали звичайні страви – борщ, вареники, голубці, рибу тощо, інколи й печиво. Поміж тим співали похоронні пісні. Обід вінчала спільна молитва, зазначаючи собою завершення усіх похоронних обрядів.

§ 28. *Похоронний жанровий цикл.*

Похоронні обряди зазвичай обслуговувала музика двох, а то й усіх трьох головних *жанрів* – речитативна епіка (голосіння), пісенна лірика та, ймовірно, судячи з скупих історичних відомостей, ще танцювальна драма (ігри, танки-хороводи).

Голосіння (плач, тужіння, заводи, заводини, йойкання, приказування) – ключовий жанр похоронного циклу², мало де він був цілком відсутнім споконвіків, здебільшого від нього порівняно недавно почали відмовлятися під церковним тиском та й узагалі в зв’язку з кардинальними перемінами у суспільних поглядах. На похороні голосили, як правило, найближчі родичі – в основному жіноцтво (чоловіки ж тільки винятково від нестримної розпуки за раптово втраченим членом сім’ї – дитиною, жінкою [Гайдай М. 1928, № 12; Колесса Ф. 1995, № 87, 87а; Мацієвський І. 2012, № 49]), і хто вже як зуміє, більш-менш орієнтуючись на місцеву традицію. Правдоподібно давніше цим вельми непростим ділом займалися спеціальні *плакальниці* (плачки, голосільниці, жалібниці)³, які, будучи по суті напівпрофесі-

¹ Грецьке слово *κόλλυβα* дослівно означає „варене зерно” – страва, що входила до поминальних жертв з зерна, фруктів, вина тощо в античні часи, а в християнську Слов’янщину це слово прийшло, очевидно, з Візантії.

² Як уже відзначалося, голосіння буває не тільки похоронним, голосити можуть за будь-якої трагічної обставини, як наприклад, погорілля, рекрутчина, загибель худоби, втрати через екологічні катастрофи. На Поліссі голосять, відвідуючи гроби родичів на весняні та літні *календарні свята*. Відомі ще також пародійні, жартівливі голосіння як вияв народної *сміхової культури* (Лекція 11, тема 15, § 43, с. 318).

³ Чи займалися цим також чоловіки, невідомо, хоча в „Словнику української мови” є слово *плакальник* (т. 6. Київ 1975, с. 558), подібно як і *плакальщик* у

оналами, найкраще володіли мистецтвом речитативної імпровізації та яких винаймали за відповідну плату. Деколи над ними піджартовували іронічно-сатиричними пародіями, осуджуючи за вдаваність, нещирість висловлюваних почуттів [Свенціцький І. 1912, с. 361 № 311; Гайдай М. 1928, с. 13-14 № 17-18].

Тематика похоронних голосінь так чи інакше пов'язана з гострим переживанням смерті взагалі та зокрема рідної людини. До найпоширеніших їхніх поетичних мотивів можна віднести наступні:

- 1) смерть – це сон, з якого можна й треба розбудити умерлого;
- 2) гріб – останній підземний дім (звідси – *домовина*), глухий і темний;
- 3) похорон – подорож у далеку країну (*вирій*);
- 4) величання небіжчика епітетами, похвалами, пестливими словами;
- 5) благання вибачити за причинені покійникові образи і кривди;
- 6) передавання через небіжчика просьб і доручень на той світ;
- 7) запрошування в гості;
- 8) переказ біографії (історії життя), хвороби і скону покійного, перепрошування його за неврятування від смерті;
- 9) переживання сирітства, вдівства, жалю за втраченою опікою.

Відмітна особливість голосіння – це спонтанно імпровізована речитація з вільним типом вірша¹, в якому можлива парна рима та синтаксична тотожність будови рядків (версів), проте не обов'язково, через що поетичний текст становить собою правдивий *верлібр*, а навіть красномовну *прозу*. Це сповна усвідомлює народ, наголошуючи, що „гето не пісня ж, – як до душі доходить, то [так і] прикладаються слова”, „песня² поетса одна, а [тут] тая плаче гетак, тая гетак, тая приказиває так, а тая так, як надумаєтса” [Колесса Ф. 1995, с. 119-120]. У своїх найрозвинутіших формах голосіння ділиться на окремі надфразові єдності³, своєрідні *абзаци*, звані по-українському *ўступами*, що

словнику російської мови (Словарь русского языка: В 4 т., т. 3. Москва 1983, с. 131), однак без жодного прикладу його вживання в літературі ні там, ні там.

¹ Лекція 5, тема 5, § 18, с. 125-126.

² Тобто – мелодія пісні.

³ *Надфразною єдністю* чи *складним синтаксичним цілим* називають сукупність (об'єднання) речень і словосполучень, взаємопов'язаних змістом, відносно завершеністю думки та композиції (Ковалів Юрій. Літературознавча енциклопедія: У 2 т., т. 2. Київ 2007, с. 86).

в принципі повинні включати три структурні компоненти: 1) *зачин* у вигляді звертання („Ой, мамуненько”), часто повтореного двічі буквально чи дещо видозмінено, або лиш самих емоційних вигуків („Ой, ой, ой”); 2) *виклад* змісту (тема та її розвиток) у кількох смислово та граматично завершених версах, число яких засадничо змінне та залежить від потреб вираження певної ідеї; і 3) *замикання*, функцію якого здебільшого виконує *репризне* відтворення зачину¹. Наприклад:

44

Ой матко моя, порадко!
Ой матко моя, зозулько!
Да колі ж, матко, к нам прийдзеш у гості?
Та му ж своєї маткі будем ждаць,
Што йона прийдзе к нам помагаць дело робіць.
А ми будом себе позіраць.
Што людям кажда матка робіць дело,
То нам же, матко, буде завідно,
Што в них же будуць мацере, а ў нас нема.
Ой матко моя, порадко,
Ой матко моя, зозулько!

45

Ой йий, йий, йий, йий!
Смергичко немилосердна,
Смергичко погана!
Шо ж ти ў нас мамочку взяла?
Забери і нас, сиріток, най ми си ту ни мучьимо...
Ой йий, йий, йий, йий!

Радше винятково голосіння може завершуватися іншим окликом, як-от: „Ой Боже муй, Боже муй!”, „Ой Боженьку ти мій!” [Гайдай М. 1928, № 1, 7-8, 13].

Однак подібні *повні* форми трапляються вкрай рідко, майже всі вони спрощуються пропуском репризного замикання, а не раз ще також і початкового зачину. Загалом же голосіння може збігатися з уступом (як у наведених прикладах) або включати кілька повних або спрощених уступів, більш-менш близьких собі тематично. Властиво таким багатоступним є знаменитий плач княгині Ярославни у „Сло-

¹ Зразок 13. Практично незмінювані слова звертання в зачині та замиканні виступають своєрідними рефренами, що обрамлюють виклад, чим близько нагадують т. зв. гоаякання (Зразки 39*абв*) і деякі тирадні колискові пісні (Лекції, приклад 69), а ще також окремі танкові великі кільцеві форми серед гаївок і купальських (Зразок 38).

ві о полку Ігоревім”, чим засвідчується його близькість до правдивої фольклорної традиції¹:

46

1. О вѣтрѣ, вѣтрило!

Чему, господине, насильно вѣши?

Чему мычеши хиновскыя стрѣлки

на своєю нетрудною крилцо на моя лады вои?

Мало ли ты бяшеть горь подь облакы вѣяти,

лелѣючи корабли на синѣ морѣ?

Чему, господине, мое веселіе по ковылію развѣя?

2. О Днепре-Словутицю!

Ты пробилъ еси каменныя горы сквозѣ землю Половецкую.

Ты лелѣялъ еси на себѣ Святослави носады до плѣку Кобякова.

Възлелѣй, господине, мою ладу къ мнѣ,

а быхъ не слала къ нему слезъ на море рано!

3. Свѣтлоє и тресвѣтлоє слънце!

Всѣмъ тепло и красно еси.

Чему, господине, простре горячую свою лучю на ладѣ вои?

Въ полѣ безводнѣ жаждею имь лучи съпряже,

тугою имь тули затче?

Мелодична форма голосіння ніколи не буває тричастинною під стать поетичній, найбільше вона містить *два* речитативні *речення* (здання), лінеарно *контрастні* ($M^T AB$) чи тільки більш-менш *модифіковані* ($M^T AA^v$), з яких перше лучиться із *зачином*, а друге повторюється, видозмінюючись різними способами, з версами *викладу*² А втім подібна музично-словесна кореляція далеко не завжди витримується стало – інколи оте друге здання ($M^T \dots B \sim A^v$) може появитися разом з дубльованим звертанням, а перше ($M^T A \dots$) – несподівано десь посеред словесного уступу, ділячи його *музично* на частини, у зв'язку з чим виникає очевидна розбіжність між будовами обох інгредієнтів твору³.

¹ Можливо, відхиленням від норми тут треба вважати надто вже довгі верси, які доходять аж до тридцяти складів, а також змінюване звертання на початку кожного уступу, чого не буває в народних голосіннях, що міг подавати від себе професіональний співець – автор „Слова”.

² /Кольберг О. 1882, с. 216; Колесса Ф. 1927, с. 69 № 3; Гайдай М. 1928, № 4, 14, 16, 18; Колесса Ф. 1938б, с. 270 № 4; Гошовський В. 1968, № 204; Мишанич М. 1984, № 1008; Мишанич М. 2017, № 101-103; Мурзина О. Українське голосіння – афект та формотворення, с. 105-106 № 4, 7.

³ Зразок 13 (тут на самому початку є виразне зіставлення зачину та викладу, однак далі воно вже не проглядається настільки очевидно). Див. також Зразок 41б.

Можливо, такі й інші більші чи менші відступи від *логічної норми* – це просто накладки, неминучі в спонтанній імпровізації та значною мірою залежні від рівня майстерності й таланту виконавця, опанування ним традиції. Цим же напевно пояснюється побутування поряд з двореченневими голосільними мелодіями й *однореченневих*, де по суті єдина музична тема обслуговує всі речитативні вірші від початку до кінця без огляду на їхні функції в композиції текстового цілого¹ а ще також існування немовбито двох стилів виконання голосінь – *співомовного* та *мовленого (говіркового)*, з яких останній переважно виступає невмілою подобою першого, *узуального*, через те й трапляється порівняно рідко². Хіба наближеними, перехідними до пісенності слід вважати рецитації з повторюваних двох окремих побудов, що більш-менш стало тримаються разом: $M^{\uparrow}A^{\vee}A_{\infty} \sim AB_{\infty}$ [Гайдай М. 1928, № 8, 10-12].

Взагалі треба підкреслити, що кожне голосіння, відзначаючись такими загальними властивостями як *вільний вірш*, *красномовство*, *речитативний мелоритм*, *модальність* (у межах тетра хорду)³ та *лінійна спадистість* кожної побудови, завжди являє собою неповторне творіння даного моменту, що несе на собі печать оригінальної виконавської індивідуальності, мистецької особистості. Будь-яка плачка послуговується лишень їй притаманним арсеналом засобів виразності

¹ Колесса І. 1901, с. 248 № 1; Гайдай М. 1928, № 2-3, 6-7, 15, 17; Колесса Ф. 1995, № 86-87; Мишанич М. 2017, № 104-105; Новикова Л. 2006, с. 106/; Мурзина О. Українське голосіння – афект та формотворення, с. 104-106 № 1-3, 6.

² Принаймні в наявній музично-етнографічній літературі не вдалося віднайти *нотний запис* говіркового голосіння.

³ Мається на увазі розширений (повний) тетра хорд з приставленими до нього нижнім і верхнім ввідними тонами, що фактично перетворюють його в гексахорд (його повну ладову формулу див.: Лекції, Додатки: 4. Символи, с. 472) у зв'язку з чим не раз виникають прикрі термінологічні непорозуміння (говориться „тетра хорд”, а розуміється „гексахорд”); докладніше див.: [Луканюк Б. 2013, § 4]. Відповідно, коли у голосіннях використовується квінтовий тон як оспівування верхньої опори чи як кульмінація-джерело, навіть репетиційована (прикладі див.: Мурзина О. Українське голосіння – афект та формотворення, с. 104-106), то він неодмінно виконує функцію *нестійкого* верхнього *ввідного* ступеня до своєї *верхньої (фундаментальної)* опори модального повного тетра хорду, у деяких творах (Лекції, приклади 4-5; Зразки 43, 49) цей ввідний ступінь занижується на півтону задля максимального загострення тяжіння до своєї стійкості, чого, звісно, не може бути в системі мажор-мінор, де квінта є стійким тоном і ніколи не альтерується (докладніше див. [Луканюк Б. 2013а, § 4]).

й унікальним наспівом, випрактикованим власними силами і щоразу розробленим на свій лад, в чому цілковито переконують голосіння, записані в одному населеному пункті, а навіть від однієї сім'ї [Мишанич М. 2017, № 102-103, 105]. Тож коли під час похорону чи у поминальні дні на могилках звучить кілька заводин нараз, то таке порою гостро дисонуюче різноголосся справляє надзвичайно сильне враження.

Наряду з музично-епічним голосінням, похоронний жанровий цикл включає також лірику – строфічні *пісні*, виконувані гуртом (в унісон чи багатоголосно) на *посидженні* при небіжчиків. Хоч вони, як уже мовилося, були виявлені давно, цікавилися ними зовсім мало, того й записано їх недостатньо для належної оцінки і типологізації. Наразі можна лише відзначити притаманну їм надзвичайну стильову строкатість – від цілком *традиційних* фольклорних наспівів¹ чи вельми схожих на лірницькі мотиви² до типово *дяківських* співів³ та суто *писемної* творчості переважно композиторів-священників⁴, ба навіть у найновішому „романсовому” дусі⁵ [Кольберг О. 1883, № 102-108; Колесса І. 1901, с. 247-250; Мишанич М. 1983, № 159, 371, 487; Мишанич М. 2017, № 106-111, 671-674]. До того ж на їхньому виконавстві суттєво позначилися церковні впливи.

На особливу увагу серед похоронних пісень заслуговують саме традиційні мелодії, що лучаться з восьмискладовими віршами. Уперше одну з них записав збирач-аматор І. Бордейний у буковинському с. Молодієве (= Молодія, тепер Глибочького району Чернівецької області)⁶, і в ній знайшлося чотири рядки, з яких початкові два мають V44₂/R⁵ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ :||, а наступні – V44₂/R⁹ ♪ ♪ ♪ ♪ :| ♪ ♪ ♪ ♪ :|| [Свенціцький І. 1912, с. 361]. Подібне зіставлення відмінних мелотипів у рамках одного твору викликає закономірні сумніви в достотнос-

¹ Зразок 25б₂.

² Зразки 27б_{1,2}.

³ Зразок 27а.

⁴ Серед них до найпопулярніших належать: „Із над могил” В. Матюка, „В темну могилу” Й. Кишакевича, „Ми вже твоє тіло” О. Нижанківського (Церковні пісні. Б. м. 1989, № 144, 292-295), „Со святыми упокой” К. Стеценка тощо.

⁵ Зразок 27в.

⁶ Бордейний Іван (1884 – 1966) – буковинський журналіст, письменник, педагог, учень О. Маковєя в Чернівецькій учительській семінарії (закінчив 1905 року), з 1907 року працював управителем школи в с. Молодія, де зробив свої фольклористичні записи, очевидно, для вказаної збірки Наукового товариства імені Т. Шевченка.

ті його транскрипції. В другій половині сімдесятих років минулого століття молдовський етномузикознавець Я. Мироненко¹ зареєстрував у селах Іспас і Коритне Вижницького району Чернівецької області побутування похоронних пісень власне такого мелотипу як у заключних рядках молодієвського запису, а в селах Багна, Черешенька, Черногузи та Виженка того ж району й області – дещо відмінного, а саме: $V44_2 = V^T AB/R^{10}$. Обидва ці мелотипи є похідними від спільного для них архетипу ${}^0V66_2/R^9$; витвореними в одному випадку шляхом варіаційного роздроблення другої та четвертої довгостей {R

біжчика й удень¹. Натомість на Покутті, „наприклад, у с. Великий Ключів на Коломийщині, старожили і досі подекуди називають їх *дойнами* (виділення мос. – *Б. Л.*)”², тобто так само як відомі *страдні* пісні *волохів*³, південних слов’ян й ашкеназів про сумні, а то й трагічні події життя⁴, з чого ясно випливає, в якому напрямі повинна би досліджуватися генеза даного жанрового різновиду похоронних співів у галицькому фольклорі, зокрема традиційних наспівів вельми популярної пісні про загибель О. Довбуша⁵.

Хороводи і танці під час похорону – *драматичні* різновиди його жанрового циклу – в слов’янських краях уже не вдалося задокументувати нікому з дослідників народної творчості та етнографії. Відзначений Ф. Колессою нібито похоронний „хоровод”, який притрапився В. Караджічу в чорногорській області Паштровіч [Колесса Ф. 1927, с. 72], насправді був просто похоронною піснею. Помилка зайшла через те, що Ф. Колесса хибно взяв аналогію в поясненні збирача за вказівку на спосіб виконання, фактично ж його В. Караджіч описував так: своячки померлого, побравшись за руки (як у колі), *нахилялися над ним*, тоді провідниця затягала жалібну пісню, початковий верс якої в кожній строфі повторювався ще раз, причому солістка знову заспівувала першу силабічну групу, а з другої вже продовжувала решта співачок. У кінці кожного верса додавався за першим разом чотирискладовий рефрен „Ајме, бане!”, „Куку, бане!” чи „Леле, бане!”, а за другим – інший, трискладовий „Ейаок!”⁶. Значить, строфи тут мали ось таку форму: V^R444;44з=V^Tабр;абс, до речі, подібну до наших весільних величальних пісень, також повторної будови та з рефренами⁷. Якою була мелодія похоронної пісні паштровичів, невідомо, оскільки В. Караджіч опублікував тільки її поетичні тексти.

¹ Мироненко Я. Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре, с. 32.

² Енциклопедія Коломийщини, зшиток 4. Коломия 2006, с. 98.

³ Волохи – історична назва романомовного народу Південно-Східної Європи, що орієнтовно в середині другого тисячоліття поширив свій культурний вплив на Карпати і Балкани.

⁴ Показово, що *Дойною* в м. Кишинів, мабуть, не випадково називається одне з *кладовищ* й, отже, це слово певно колись в’язалося з смертю та похованням, вказуючи на первісне значення даного *пісенного* жанру й у фольклорі волохів.

⁵ Зразки *Заб*, 42. Докладніше див.: Лекція 11, тема 15, § 44, с. 321.

⁶ Караціћ Вук Стефановић. Српске народне пјесме. Књ. 1: У којој су различне женске пјесме. У Бечу 1841, с. 89-96 № 150-155.

⁷ Див. Лекція 6, тема 7, § 24, с. 183 (пункт 3).

Брак танців та хороводів у похоронному жанровому циклі аж ніяк не означає, що їх не було ніколи, вони колись мусили існувати, якщо слов'яни-язичники дійсно тішилися смерті. Кажуть, що такі твори були поширені у давніх греків й інших народів, зокрема, в іспанців, у яких відома з старовинних сюїт „Сарабанда” ще в XVI столітті становила собою жвавий, запальний, скочний танець під бубон або кастаньєти і співалася під час поховальних церемоній¹, але пізніше, заборонена інквізицією, вона набула статечного, величавого характеру й, утративши первісну функцію, стала розважальним придворним хороводом. Можливо, також співана „Пасакалія” спершу супроводжувала похоронний хід, судячи з етимології її назви (pasacalle = pasar – проходити + calle – вулиця), згодом же її прощальний зміст переосмислювався в проведи гостей з свята (подібно як указана вище надсянська пісня „Ой вдарила нога ногу – підемо додому”, співана на завершення народин). Очевидно, докорінна зміна ставлення до смерті в Іспанії відбулася в процесі християнізації (так же само як у східних слов'ян), тільки на кілька століть пізніше, тому й рудименти первісних вірувань на Піренеях прослідковуються в писемних джерелах зі значною мірою ймовірності.

Щодо чисто традиційної похоронної *інструментальної* музики, то вона побутувала виключно на Гуцульщині у зв'язку з узагалі особливою роллю цього виду мистецтва в пастушій культурі. В інших місцевостях могли кликати на посидження до небіжчика *дударя* чи *лірника*, втім даних про їхній похоронний репертуар не залишилося жодних. Гуцульський похорон неодмінно проходив із трембітаннями і кількість запрошуваних трембітарів залежала від можливостей оплати або суспільно-громадської значимості покійного: так, у с. Космач (Косівського району Івано-Франківської області) на погребі місцевого, дуже шанованого лікаря було аж шістнадцять трембіт. Трембітають лише при виносі тіла з хати, „до ходу” дорогою до церкви і на цвинтар, врешті при опусканні труни в могилу, причому з спрямованими рострубами до самої ями. Сигнали рухаються головно тонами натурального звукоряду, все ж трембітарям вдається вибудувати доволі виразну мелодію в речитативному ритмі з частими прискорен-

¹ Етимологія слова zarabanda залишається неясною, правдоподібно ця давня танцювальна пісня, близька за своєю строфічною формою з рефреном до т. зв. джалу, має арабське походження.

нями та ферматуваннями, короткими динамічними наростаннями і спадами [Шухевич В. 1902, с. 110 № 1-2, 7-8; Мерчиньські С. 1965, № 15-16; Мацієвський І. 2000, № 56; Мацієвський І. 2012, № 96-98]. Напевно між похоронними і пастушими трембітаннями існували якісь табуїзовані відмінності, однак вони наразі залишаються недослідженими належним чином.

Поза тим у гуцулів прийнято ще на посидженнях грати на флюярі чи дуді (рідко на скрипці) спеціальних мелодій – „умерлої”, „мерцької в тугу” чи „смертевної в тугу”¹ [Мерчиньські С. 1965, № 14, 21; Хай М. 2011, № 54-55; Мацієвський І. 2012, № 44, 80], а часом й підігравати до похоронних пісень [Мерчиньські С. 1965, № 17-18] або й навіть до „приказування” (голосіння), що мало би вказувати на стабільний (неімпровізований) уклад таких мелодій, однаково добре знахних як вокалістам, так й інструменталістам-акомпаніаторам [Мацієвський І. 2012, № 49], та повірити в традиційність цього якось трудно.

*

Тріадою „дивних станів” людини вичерпуються обслуговуючі їх жанрові цикли родинного обрядового фольклору. Подекуди до них пробували долучити ще проводи в рекрути, але хіба без найменшого успіху, принаймні збирачам подібні заходи майже ніде не впали в око й вони практично не знайшли відображення в науковій літературі² на відміну від сусідньої Угорщини, де *чоловічий танець*, виконуваний при вербуванні рекрутів (угор. *verbunk tánc*, від нім. *Werbung*)³, породив у кінці XVIII – на початку XIX століть особливий музичний стиль – *вербункош*, що навіть став національним символом і здобув собі міжнародне визнання в творчості Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетовена, К.М. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Ліста, Й. Брамса, Е. Берліоза й ін.

¹ Зразки 28аб.

² Брилинський Тарас. Обряд проводів до війська. < Шоста конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів 1995, с. 82-83.

³ Зразок 11а (строфи 2-3).

ЛЕКЦІЯ 8

Тема 10. КАЛЕНДАРНІ ЦИКЛИ

§ 29. Календарність.

Часова приуроченість певної частини фольклору є ясно вираженою та має річний циклічний характер (тобто повторяється з року в рік). Вона зумовлюється прив'язкою виконання табуїзованих творів до визначених регулярних обставин суспільного життя, що значною мірою залежать від типу громади, що визначається за (1) *способом ведення господарства*: а) збиральництво, скотарство, землеробство, ремісництво; б) домашній або відхідницький (уходницький), тобто заробітчанський¹; і 2) *суспільною ідеологією* (передовсім релігією): а) політеїзм (поганство, язичництво); б) монотеїзм (християнська й ін. сучасні світові релігії).

З *першим* типом пов'язаний *трудоий* фольклор, тобто етномузичні твори, що так чи інакше супроводжують певні роботи і, як правило, поза ними вже не культивуються, з *другим* – *календарний*, час виконання якого приурочується до точно встановлених *дат* відповідних *громадських свят*. Цей останній майже увесь вважається *обрядовим*, бо в минулому він обслуговував поганські *культи*, що вціліли певною мірою дотепер пристосованими до трьох основних празників християнського календаря:

- 1) *Різдво* (25 грудня за новим григоріанським і за старим юліанським календарними стилями, але нині з різницею в 13 діб)²,
- 2) *Великдень* (рухоме свято в якусь весняну неділю),
- 3) *Різдво Івана Хрестителя* (25 червня, так же само за старим стилем з тією ж різницею в часі).

Інші, навіть визначні християнські свята, пов'язані з народним побутом (Іллі – початок жнив, ворожіння на Андрія тощо), не посідають розвинутої фольклорної обрядності та приуроченої до неї, більш-менш табуїзованої музики.

¹ Відхідництво чи уходництво – відхід селян із свого села на тимчасові заробітки, після завершення яких вони поверталися додому, до місць постійного проживання.

² Раніше ця різниця була меншою: так, з прийняттям григоріанського календаря в XVI – XVII століттях вона виносила 10 діб, у XVIII столітті – 11 діб, у XIX столітті – 12 діб та відповідно відсувалися щоразу всі календарні свята, зокрема Різдво відзначалося 4, пізніше 5 та 6 січня.

Це має своє історичне умотивування, адже народний календар виник дуже давно в безпосередньому зв'язку з бозна-коли спостереженими чотирма основними моментами руху Сонця (екліптики), а саме: 1) зимового та 2) літнього *сонцестояння* (найкоротший і найдовший дні в році), 3) весняного й 4) осіннього *рівнодення* (день і ніч однакові за тривалістю). Всі вони припадають власне на *двадцяті числа* відповідно *грудня, березня, червня та вересня*, і саме до них були прив'язані найвизначніші язичницькі свята, а вже потім і християнські.

Фактично ж у різних племінних культурах ці дати відзначалися як *початок Нового року*: зокрема, *іудейський* новий рік починається у *вересні* (так же само як і церковно-християнський); понумеровані *римські* назви місяців – September, Oktober, November, December (сьомий, восьмий, дев'ятий, десятий) вказують, що колись у Давньому Римі рік розпочинався власне в Martius'і (*березні*), доки імператор Юлій Цезар не переніс його відлік на Ianuarius (*січень*). Надумані псевдотеорія про якесь начебто повсюдне перенесення Нового року з весни на зиму (особливо ж царем Петром I) до етнографії немає жодного відношення, будучи позбавлена щонайменших історичних підстав¹.

На території нинішньої України початок нового року *весною* святували *іранські* племена (скити, сармати, а може, й старохорвати)²,

¹ При цьому якоесь зовсім забувається, що Новий рік у Росії на 1 січня за старим стилем було перенесено аж ніяк не з весняного 1 березня, а з осіннього 1 вересня (ця остання дата офіційно визнавалася там з 1493 по 1700 рік). У католицьких країнах (отже, і в Україні, яка входила до Речі Посполитої з кінця XIV століття) григоріанський календар був прийнятий майже відразу після свого запровадження 1582 року, хоч і не всюди: початок року з 1 січня вживався в документах Ватикану й у Німеччині щойно через століття – з 1691 року. Православна церква осіннього новоріччя тримається досі. Значиться, Новий рік, якщо десь і переносився з весни на зиму, то в нас хіба транзитом через осінь, від якої сімсот літ велося літочислення, а проте не тільки в українському, але й усьому східнослов'янському календарному фольклорі вона не залишила по собі жодних слідів. Чому в зимових піснях оспівуються явно весняні мотиви (як у тексті „Щедрика”, де до господаря прилетіла ластівочка з гараздами), це вже інша тема з галузі здогадів: чи йдеться в подібних випадках про актуальну реальність, чи про побажання на майбутнє (ранньої весни, сільськогосподарського достатку тощо) так же само, як загадування весілля аж на осінь під час зимових, весняних і літніх свят.

² У нашій історіографії літописних хорватів (до того ж чомусь неодмінно „білих”) одностайно прийнято вважати окремим слов'янським плем'ям нарівні з полянами, древлянами, сіверянами й ін., хоч насправді це були вихідці з півден-

отже, від них, напевно, виводяться традиції *етнографічного Великодня*, зокрема й у його музичному фольклорі (вельми цікава тема для порівняльного етномузикознавства).

Відзначання *зимового* Нового року йде, мабуть, від *даків-тракійців (фракійців)*, які бурхливо празникували саме в цей час *Діонісії*, чи *кельтів*, котрі попали під вплив даків та своєю чергою близько контактували з слов'янами на півдні їхнього найпервіснішого розселення. Але й ця гіпотеза вимагає дуже багато різнобічних ґрунтовних досліджень.

У Галичині цілковито відсутній *літній* календарний жанровий цикл, і це означає лишень те, що тут ніколи не було давніх племен, які рахували початок року від літнього сонцестояння, а роки – *літами*. Такі племена спершу розселилися на Поліссі, а пізніше рушили на південь, зупинившись у Західному Поділлі (нинішній Тернопільщині), де наявний такий жанровий цикл бодай місцями [Стельмах С. 1989, с. 82-94].

У всій Україні немає *осіннього* календарного жанрового циклу з тієї ж причини, дарма що *хозари*, які прийняли *іудейську* віру та її календар, колись володіли Києвом¹ та лівобережним Придніпров'ям,

ного Афганістану, які на теренах сучасної України з'явилися в V–VI століттях і, вочевидь, не осіли на якійсь певній території, а утворивши власну державність (Велику Хорватію), стали правителями підкореного місцевого люду (подібно як волзькі булгари в Болгарії чи скандинавські руси у Києві), заодно наділяючи його патроніміями з характеристичними кінцівками на *-ичі* – дреговичі (тобто підвладні родові Дреги), радимичі (Радими), кривичі (Криви), в'ятичі (В'яти) й уличі (Ули). Згодом вони подалися на захід (у сьгоднішню Словачію, Чехію та південну Польщу, заклавши там свою столицю Хордат – так тоді називався теперішній Краків, й утворюючи нові патронімії – Лютичі, Замчичі, Бодричі, Худичі й т. ін.), врешті рушили на південь, прорвавшись у VII столітті на Балкани, де заснували відразу три окремі держави – Чорну чи Посавську, Білу та Червону Хорватії (відповідно до поділу світу на три сторони в азійських народів). З них у збройній боротьбі з Візантією найдовше втрималася тільки Біла, завдяки чому вона й згадується у візантійських хроніках та абсолютно безпідставно одна-єдина увійшла в європейську історіографію включно з російською та українською (див.: [Гошовський В. 1971, с. 78-80, 207]; Лекції, Додатки: 1. Мапи: в) етногенеза хорватів, с. 443). Уже хіба найвищий час творити власну правдиву науку про барвне минуле своєї землі, не оглядаючись на чиїсь зашкарублі фантазійні вимисли.

¹ Урочище Козари існує в Києві понині, а його найдавніші відомі управителі Аскольд і Дир виконували хіба функції кагана та бека (так би мовити, „президента”, який царствував, але не правив, і „прем'єр-міністра”, який, навпаки, не

проте їм, напевно, не судилося поширити свої звичаї серед місцевого слов'янського й іншого населення (зрештою, існує гіпотеза, що нову релігію з політичних міркувань прийняла тільки хозарська панівна верхівка, племінний же загал залишився язичницьким аж до свого сходження з історичної арени в другій половині X століття).

Загадковою видається однаковість етнографічних обставин святкування всіх тих різних Нових років обходженням дворів з *колядками* зимою, *ранцівками* (волочебними) весною та *кустовими* влітку, а також наявністю поряд з піснями ще й обрядових танків-хороводів та ігрищ (зимові плеси, весняні гаївки, купальські забави). Однак якщо взяти до уваги, що те ж саме властиве весіллю, включно з величальним відвідуванням дому молодої, то цю етнографічну однаковість календарних жанрових циклів слід вважати не *генетичною*, однокореневою, а радше необхідною з погляду *типологічної* повноти закономірного жанрового відображення дійсності. Щоправда, для такої повноти бракує речитативної музики, та вона напевно була, на що вказують окремі релікти¹, тільки її, треба здогадуватися, з собою забрали в непам'ять поганські духівники (жерці-волхви) після повсюдного заведення християнства.

К. Квітка в своїх жанрових класифікаціях під впливом теорії первісності весняного Нового року наперед ставив весняний календарний цикл, потім літній, далі обжинковий у значенні осіннього, а вже вкінці – зимовий. Це неправомірно, позаяк обжинки, будучи *сезонними* (і припадаючи на кінець *літа*, а тому М. Лисенко справедливо зарахував їхні пісні до даної пори року)², не можуть мати своєї точної *святкової* дати подібно решті календарних жанрових циклів та аж ніяк не мають права знаходитися з ними в одному логічному ряді, через що в народному календарі жанрових класифікацій виникає нібито дивна осіння прогалина (пояснювана виключно особливостями етнічної історії, про яку йшлося вище). Натомість С. Людкевич не тримався якоїсь твердої системи і порядкував обрядові жанрові цикли щораз інакше³, очевидно, не надаючи особливого значення цьо-

царствовав, а правив) у діархії, загалом притаманній державному устрою Хозарського каганату (650–969).

¹ Зразки 29а, 32а.

² Лисенко Н. Обрядовые малорусские песни. У *вересні* вже *вересають* на зб.

³ Пор. жанрові класифікації та систематизації в збірках [Роздольський Й. 1906; Плосайкевич Л. 1916; Сенчик Я. 1916].

му доволі спірному питанню, а керувався виключно притаманними їм музичними спільностями.

Найлогічніше ж триматися звичного сьогодні календаря та рухатися від зими через весну до літа, залишивши осінь збоку як реально відсутню в фольклорному обрядовому році¹, а потім окремо розглядати уже не календарні, а власне *сезонні цикли* як належні до *трудо-вих*, зумовлених виконанням необхідних праць знову-таки залежно від певної пори, якщо вона визначає їхній характер.

Тема 11. Зимовий жанровий цикл

§ 30. Зимові свята. Коляди, щедри і Вертеп.

Зимові свята належать до найулюбленіших у народі, чому посприяла відсутність будь-яких сільськогосподарських робіт, що дозволяло раз на рік нагулятися досхочу, тож празникували фактично понад цілий місяць – від Різдва аж до початку Великого посту.

Зимовий обряд величального обходження дворів (колись з суворо приуроченими співами, танцями й іграми) був надзвичайно поширеним серед усіх верств населення. Донедавна він ще міцно тримався в дитячому репертуарі, нині ж зимові святкування практично звелися до родинного застілля (як у всьому світі) й колишня багата традиція нині змарнувалася вже остаточно (може, за винятком ще деяких гірських місцевостей). Щоб обряд культивувався повноцінно, мусить бути щира віра в його життєво необхідну значимість, передовсім – в його магічну силу заворожування майбутнього. Якщо така віра втрачається, звичай стає гарною, але пустою забавою, позбавленою внутрішнього ідеологічного стрижня, і рано чи пізно мусить зійти нанівець. Зараз це відбувається на наших очах: скоро традиційні народні обряди в усій своїй можливій повноті житимуть лиш у сценічних реконструкціях (дай Боже, аби максимально близьких до автентичних, а не надуманих „шароварних”), на фестиваліних сходах і телевізійних екранах.

До традиційних зимових свят відносяться:

- 1) *Різдво* (25 грудня з різницею в календарних стилях);
- 2) *Новий рік* (1 січня так само з тією ж різницею);

¹ Того ж принципу тримається зокрема фундаментальне етнографічне видання: Календарные обычаи и обряды в странах Зарубежной Европы, т. 1: Зимние праздники. Москва 1973; т. 2: Весенние праздники. Москва 1977; т. 3: Летне-осенние праздники. Москва 1978.

3) *Йордан* або *Водохреща* (6 січня так само з тією ж різницею);
4) *Колодія* чи, інакше, *Масниця*, *Сиропуст*, *Пущення*, *Загальниця* (за тиждень до Великого посту).

Подвійності їхніх дат пояснюються консервативною прив'язаністю кількох східних церков до *юліанського* календаря (офіційно прийнятого ще візантійським імператором Костянтином у IV столітті, а реформованого римським папою Григорієм I Великим у кінці XVI століття, коли різниця з природними сонячними циклами – рівноденнями та сонцестояннями – досягла цілих десять днів), через що супроти цілої Європи (і то не тільки католицької, але й навіть православної, як наприклад, у греків, болгар, румунів) на сьогодні в нас (у Росії та Сербії) всі свята мусять зміщуватися на отих *тринадцять* днів пізніше (з 2100 року різниця досягне вже *чотирнадцять* днів і те ж православне Різдво відзначатиметься днем пізніше, ніж нині – 8 січня, якщо до того часу, звісно, не відбудеться перехід на загальноприйнятий календар разом з усіма звичаями).

Різдво та „старий” Новий рік в Україні святкують повсюдно, Йордан (Водохрещу) – не скрізь, і там, де його мають за *другий Святий вечір*, може не бути окремих співів, а лишень ті ж староноворічні з іншими текстами, йорданськими за тематикою¹. Застілля відбуваються звечора днем швидше (6, 13, 18 січня за н. ст.)²; трохи згодом, а місцями аж на другий і третій дні гурти *колядників* обходять двори з відповідними обрядодіями і величальними співами як під вікнами, так і часом у хаті, прилучаючись до домашнього застілля (також у приміщенні *посівали* на Новий рік). Звечора та вдень зазвичай ходили дорослі, зранку – діти й дівчата.

Існують різні розмежування термінології жанрів, пов'язаних з зимовими святами – народні та наукові. Вважається, що згідно з народними приписами *коляди* співаються на Різдво, *колядки* і *щедрівки* – на Новий рік (Меланії 13 січня та Василя 14 січня), так же само – на Йордан, а *колодчани* – на Колодія (Попільну середу). Однак таке

¹ Зразок 18a₁.

² Кажуть, що це пов'язано з давнім іудейським правилом рахувати початок наступного дня з моментом заходу сонця і напевно прийшло з запровадженням християнства, але ж два інші свята – Великдень і Купало – чомусь починаються не навечір'ям, а саме ранково-денним застіллям. Можливо, новорічно-різдвяні звичаї мають зовсім інші, тракійські корені (про що йтиметься в наступному параграфі), ніж весняно-великодні та літньо-купальські?

часове розрізнення коляд, колядок і щедрівок немає загального поширення – в різних місцях ці назви могли прив'язуватися до тих же самих дат дещо інакше, по-своєму, на свій лад. У народі прийняте ще й інше трактування відмінності зимових жанрових термінів – за *виконавцями*: коляди співають чоловіки самі або з жінками, колядки і щедрівки – тільки дівчата й діти. На Гуцульщині жінкам і дітям заборонялося колядувати, а чоловікам, навпаки, щедрувати.

На зимові свята гурти подекуди ходили по хатах, відіграючи драматичні вистави – Вертеп на Різдво, Маланку чи Козу на Новий рік, жіноцтво ж „волочило колодку” на Масниці.

З наукового погляду в співах зимового жанрового циклу прийнято розрізнити їхні два основні *історичні* пласти, що від утвердження християнства існували паралельно – *церковний* та *світський* (народний). Перший з них, нині найпопулярніший, а навіть чи не єдино практикований – це християнські *коляди*, виконувані не тільки під вікнами, а й у церквах (звідки вони правдоподібно пішли в маси). Церковні коляди як за текстами, так і мелодикою культивуються в нас орієнтовно від XVI століття, будучи занесеними з католицького Заходу, особливо в часи боротьби православних церковних братств за національне визволення з-під державно-релігійних утисків Речі Посполитої¹. Братства в своїх діях взорувалися на досвід німецько-чесько-польських протестантів, від котрих здебільшого черпали і відповідний музичний репертуар, принаймні на перших порах, згодом коляди почали творитися в Україні на зразок європейських передовсім силами духовенства, бурсаків і їх учителів, монастирського люду, мандрівних дяків та, врешті, народнопрофесіональних співців (кобзарів, лірників). Деякі з доволі поширених нібито українських коляд виявляються явно перетекстованими *польськими*, наприклад, „Wśród nocnej ciszy głos się rozchodzi”² (пор. [Мишанич М. 2017, № 684-690]), такі ж *чеські* з'явилися хіба значно швидше³.

Фольклористи минулого (і не тільки радянські) нехтували цим пластом зимових пісень, вважаючи їх напливовими, художньо й істо-

¹ У Росії нічого подібного не було, тому там немає ні церковних коляд, ні традиції колядувати в храмі, хоч подекуди культивуються звичаї обходження дворів з гуртовими співами під вікнами.

² „Посеред нічної тиші голос розлягається”.

³ Зразки 18б_{1,2}.

рично нецікавими. Через те вони досліджені зовсім мало¹, а з музичного боку – практично ніяк, хоча ними, без сумніву, варто зайнятися бодай з огляду на їхню оригінальну стилістику й історично-генетичну підоснову, для чого потрібне порівняльне встановлення їхніх точних першоджерел, що досі ніким ще не зроблено належним чином.

Узагалі існує до трьохсот колядних сюжетів, з них принаймні третина користується незмінною популярністю. Їхній мелос близький до музики середньовічної Європи або традиційних церковних гласів („Бог предвічний”, „Нова радість”, „Дивная новина”, „Пречиста діва”, „Небо і земля”, „Ой бачить Бог” та ін.). Уперше коляди з нотами були вміщені у „Богогласнику” (Почаїв 1790), пізніше видавалися зчаста в формі пісенників, з яких хрестоматійний збірник „Коляди або пісні з нотами на Різдво Христове” (на 80 номерів), офіційно схвалений церквою, вийшов друком у міжвоєнні часи і потім не раз перевидавався, головню діаспорою (приміром, 1990 року у Вільнюсі). Вибрані коляди спопуляризували високомистецькі опрацювання для хорів різних складів К. Стеценка, М. Леонтовича, С. Людкевича, О. Нижанківського й інших².

Серед церковних коляд треба вирізнити численні авторські композиції XIX століття (В. Матюка, О. Нижанківського, Й. Кишакевича, І. Біликовського, В. Стеха й інших), створені в стилі, близькому до народного, чи, навпаки, тогочасної популярної музики, як всесвітньо відома австрійська коляда „Stille Nacht, heilige Nacht” („Тиха ніч, світляна ніч”)³, шестистрофну поезію якої про Різдво Христове склав священник Й. Мор (Josef Mohr) 1816 року, а музику до неї через два роки написав органіст і шкільний учитель Ф.К. Грубер (Franz Xaver Gruber). Прем'єра твору відбулася під час різдвяної служби 24 грудня 1818 року в храмі Святого Миколая (Nikolaus-Kirche) австрійського містечка Оберндорф-під-Зальцбургом (Oberndorf bei Salzburg), де тепер функ-

¹ Франко Іван. Наші коляди. Львів 1890.

² Стеценко Кирило. Українські колядки і щедрівки, вип. 1-4. Київ (1917–1918); Нижанківський Остап. Коляди: Партитура для чоловічого хору без супроводу. Львів, б/р (1889) (Бібліотека „Львівського Бояну”, вип. 20); у М. Леонтовича – це хори „Дивная новина”, „Зібралися жидовини”, „На Ордані тиха вода стояла”, „Небо і земля”, „Ой на річці, на Ордані”, „Пречиста діва”, „У нашому дворі”, „Що то за предиво”; за часів радянщини вони, звісно, не публікувалися, деякі з них оприлюднені щойно зараз: http://ukrnotes.in.ua/leonovych_noty_horovi.php (25.03.2017).

³ Сразок 12в.

ціонує унікальний „Музей Тихої ночі”. Сама ж коляда розійшлася світом і багато хто в світі наївно вважає її суто своєю національною колядою, тому в перекладах різними мовами (починаючи либонь від зведеного до трьох строф англійського тлумачення, здійсненого 1859 року американським єпископом Д.Ф. Юнгом) її співано-переспівано на всі лади чи не всіма вокальними знаменитостями, оперними й естрадними. Надзвичайно улюблена вона й в Україні з кількома, на жаль, не надто вдалим доморощеними текстами (Зразок 12вβ, с. 102).

Напливові пісні, виконувані на Новий рік, інколи звуть *щедрівками* (як наприклад, „Ой чи є, чи нема пан господар вдома”), що неправильно, бо так вони термінологічно змішуються з питомими фольклорними, щиронародними, вносячи небажану понятійну плутаницю. Краще такі новорічні твори називати *щедрами*, маючи на гадці антитетичну пару понять *щедрівка – щедра*¹, аналогічну *колядці – коляді*.

До зимової народноцерковної творчості належить і *Вертеп*² – фольклорний театр, приблизно того ж віку, що і коляди (перші згадки датуються 1573 роком). Свої початки він веде від т. зв. шкільної драми, що творилася в XVI–XVIII століттях викладачами риторики й учнями духовних навчальних закладів головним чином на біблійні сюжети, але й також як публіцистичні відгуки на актуальні події суспільно-політичного життя. Перейшовши цілковито в народ, Вертеп зберіг ці властивості й поряд з обов’язковими, головними дійовими особами, що розігрували різдвяну драму про народження Ісуса Христа, злочин Ірода, його покарання Смертю та Чортом, в дію впліталися історичні (гетьман, козак-запорожець, поляк-шляхтич, школяр-бакаляр) і висміювані побутові персонажі (солдат-москаль, жид-шинкар, циган-хитрун, селянин-простак, піп, лікар, парубок, дід і баба тощо), а також „герої” сьогодення (політикан-хамелеон, бізнесмен-нувориш, поліцейський-хабарник, президент-агресор тощо), всього часом до тридцяти вертепників. Перша дія („свята”) зазвичай відіграється за наперед вивченим сценарієм³, друга ж („народна”) значною мірою імпровізується на підставі задалегідь умовленої схеми, передбачаю-

¹ Це слово вживається в народі, але без точної прив’язки до певних творів (див. Зразок 17а, с. 118).

² Староцерковною мовою – печера, де знайшли прихисток Марія та Йосиф після народження Христа.

³ Див., наприклад: Хай Михайло. Бойківський „вертеп” у с. Вовче. < Музика та дія в традиційному фольклорі. Львів 2001, с. 24-30.

чи похвальну творчу винахідливість самодіяльних акторів, та зчаста цієї другої дії нема й уся вистава обмежується однією різдвяною драмою¹. Вертеп не має власної музики, в ньому переважно використовується готовий музичний матеріал – більш-менш підходить церковні коляди, світські канти², інколи і звичайна танцювальна й інструментальна музика (тепер під гармошку, баян чи акордеон).

Наряду з *живими* Вертепами в Україні популярністю користувалися різні *лялькові*, в яких невеличка скринька без передньої стінки поділялася на два поверхи – верхній („небо”) представляв печеру чи стайню з біблійними персонажами, нижній („земля”) зображав сценки побутового життя. В розвинутих формах маріонетки були рухомими, у простіших – статичними, а в найпростіших на задню стінку клеїли тільки відповідні малюнки – релігійний і світський. Також простіші з них зводилися до *одноповерхових* (рухомих, статичних або малюнкових), без людської частини. Якщо ходили вечірньою порою, то скриньку підсвічували ззаду: приставлена знадвору до вікна вона ставала для хатніх своєрідним телевізором...

Можливо, живий Вертеп постав під впливом лялькового, запровадженого ще 1223 року в католицьких храмах італійцем Франциском Ассізьким, хоч І. Франко наполягав на суто фольклорному та світському походженні цього виду синтетичного мистецтва в слов'янських народів³. Варто відзначити при тому, що в Росію Вертеп проник у кінці XVII – на початку XVIII сторіч аж ніяк не прямцем з України, як можна було б на те сподіватися, а через Сибір, куди свого часу заслали вихованців Києво-Могилянської академії, які відмовилися служити московському цареві [Східнослов'янський фольклор 1993, с. 32].

§ 31. Колядки-щедрівки, Маланка, Коза та Колодка.

У народному побуті, спершу міському, а тепер уже й у сільському, коляди та щедри поступово витіснили правдиві народні обрядові співи (колядки та щедрівки) зимового календарного жанрового циклу, тож подекуди ці останні вийшли з ужитку та забулися майже ціл-

¹ Марковський Євген. Український вертеп: Розвідки й тексти. Київ 1929.

² Приміром, „Шедеше тріє царі”, „Возсіяли над сонцем у вертепі нині”, „Ірод-цар за Христом ганявся” тощо.

³ Франко Іван. До історії українського вертепу XVIII в. < Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. 1906, т. 71, с. 22-43; т. 72, с. 9-79; т. 73, с. 5-64. = Окрема відбитка. Львів 1906.

ком. Щоправда, в декотрих місцевостях (особливо в т. зв. шляхетських селах) колядки та щедрівки не побутували ніколи, тут завжди обходилися виключно їхніми церковними еквівалентами (як наприклад, у Нижньому, Середньому та Верхньому Березовах Косівського району Івано-Франківської області)¹.

Проміжне положення між двома історичними стилями зимових жанрів займають народні мелодії з церковними текстами, створеними віршувальниками-аматорами у традиційному фольклорному дусі, приміром, znana в хорових розробках М. Леонтовича та К. Стеценка щедрівка „В полі-полі плужок ходить”, де Христос оре ниву, Святий Петро поганяє, а Божа Мати носить їсти, нібито вони прості селяни (див. також схожі витвори [Роздольський Й. 1906, № 141; Квітка К. 1917, № 43; Квітка К. 1922, № 131, 136, 141, 144, 151-152, 154, 158, 160, 173, 187]). Подібні переспіви біблійських сюжетів широко представлені в покутсько-гуцульських „жеканках” [Квітка К. 1922, № 163] (про них йтиметься нижче).

Фольклорні *колядки* і *щедрівки*, без всякого сумніву, сягають до християнської доби. Чи є вони спадком народних, т. зв. *малих діонісій*, що пишню святкувалися *тракійцями* під час зимового сонцестояння² та набули колосального поширення (від Карпат аж до Індії!), зараз категорично стверджувати складно, все ж з огляду на велику популярність цього звичаю, остаточно подоланого римською церквою тільки в VII столітті н. е., хіба не варто цілковито відкидати таку ймовірність. У давній Греції, де цей іноземний культ спочатку заборонявся, а потім став загальнонародним, описувався орфіками (адептами ще одного уславленого тракійця Орфея), як такий, що відправ-

¹ Див. так само: Saloni Aleksander. Zaściankowa szlachta polska w Delejowie: Materiały etnograficzne. < Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne, t. XIII. Kraków 1914, III. Dział etnograficzny, s. 1-151 (тут з обрядової музики зареєстровано два типи весільних і жнивних ладканок, а також п'ять гаївок, але жодної колядки і щедрівки, тільки один текст польської коляди під № 76). Галицьку шляхту, яка виводиться з княжого боярства (Кузич-Березовський Іван. Березівське боярство на тлі історії України. Детройт 1962) колись польські владці, а тепер і польські дослідники автоматично зараховують до своєї нації, що абсолютно не відповідає дійсності, бо та шляхта була виключно україномовною принаймні в своїх традиційних співах (як наприклад, у поданій А. Сальоні весільний ладканці: „Zdryhnuły si ściny... = Здригнули сі стіни ...”, с. 35 № 1).

² Навесні святкували окремо шлюб Діонісія з Аріадною, з чого повстали вже пізніші *міські* Діонісії.

лявся вночі в особливих місцях (в горах або гаях) і супроводжувався величальними хоровими співами¹, оргіями, процесіями (обходженням дворів?), жертвоприношеннями цапа (*кози?*), містеріями про *загибель і відродження* покровителя рослинності, виноградарства та вина Діонісія² (до речі, його ім'я тракійською мовою означає „син бога”). У III столітті до н. е. тракійців, засновників діонісій, завоювали *кельти*, які подібно грекам теж багато чого перейняли від переможених і які своєю чергою справили значний культурний вплив на сусідніх їм південних *слов'ян-венедів*³. Хоча цілком можливо також, що звичай святкувати зимове сонцестояння залишило *галичанам* у спадок безпосередньо тракійське плем'я *даків*, що певний час проживало на *середньому Придністров'ї* та в III столітті н. е. було змінене північними *германцями – тайфалами* (родичами готів?)⁴, на місце яких після гунських погромів у кінці IV століття врешті прийшли ті ж значною мірою кельтизовані слов'яни. З етномузикознавчого погляду ця друга гіпотеза видається вірогіднішою, зважаючи на відсутність у румунів, правдоподібних спадкоємців дакійської культури, колядкових і щедріткових мелотипів, аналогічних українським, зате наявних у західних і південних слов'ян, нехай тільки в деяких реконструктивних формах [Гошовський В. 1971, с. 120-139].

Походження терміну „коляда” залишається невідомим: існує декілька версій його пояснення як від латинського *calendae* (початок місяця), іранського в значенні „сонце”, так і від різних питомо слов'янських слів, але всі ці здогади однаково малопереконливі. Сто-

¹ Вони мали характерну назву: „*дифірамби*” (від рефрену „Тріамбе дітерамбе”).

² Показово, що один з трьох російських типів зимових пісень має приспів „*Виноградье красно-зеленое*” та поширений він головню на півночі Росії, де, звісно, не росте виноград. Туди цей тип був занесений з української Сумщини (Бернштам Тат'яна, Лапин Виктор. Виноградье – песня и обряд. < Русский север: Проблемы этнографии и фольклора. Ленинград 1981, с. 102-104), вотчини племені *сіверів*, археологія яких, за найновішими даними, тісно пов'язана з Балканами, славними своїм виноградарством. Те ж хіба стосується і передладканок „Ой несе вино барзо зелено” та „Вино зельно – ми молоді”, поширених на Надсянні та Холмщині.

³ Див. літературу, вказану на с. 161, виноска 1.

⁴ Вакуленко Ліана. Археологічні свідчення про народ тайфалів. < Вісник древньої історії. 2009 № 1, с. 175-180; Вакуленко Ліана. Українські Карпати у пізньоримський час (етнокультурні та соціально-економічні процеси. Київ 2010, с. 215-218. Див. також виноску 2 на с. 284.

совно терміну „щедрівка”, то він, безсумнівно, є автохтонним східнослов'янським (українсько-білоруським) і походить від рефренів на кшталт „Щедрий вечір”, „Шчодры вечар”.

Для обходження господарських дворів організовувалися спеціальні гурти („ватаги”, „дружини”), якими керували *береза*¹ та *міхоніша* (скарбник). Березу можна би назвати їхнім своєрідним художнім керівником, лідером – це якщо не найкращий співак або й навіть соліст, то принаймні добрий знавець поетичних текстів, зобов'язаний пам'ятати їх у повному обсязі та щораз нагадувати початкові слова чергової строфи, а колись він ще мусив уміти зімпровізувати під традиційну мелодію текст, відповідний конкретним життєвим обставинам (наприклад, мені якось пофортунило чути в живому виконанні донесення сестрі в деталях як важко переживає образений нею брат і як він чекає на її вибачення саме у різдвяні дні, що подіяло негайно: накинувши одну хустку на голову, вона метнулася до братової хати за прощенням). Щоби виділитися в хорі, береза часом міг співати специфічним гугнявим тембром. Скарбник натомість виконував роль, так би мовити, розпорядного „директора” – йому доручалося збирати оплату (гроші, харчі, випивку й ін.), в кінці справедливо ділити її між колядниками або оплачувати винайм приміщення, де влаштовувалися поколядні танцювальні вечірки молоді з музикантами. Подекуди колядувати ходили від імені церкви, головні господарі, збираючи гроші на її потреби („братська коляда” під проводом церковних братчиків), нині ж відроджується колядування на громадські організації. Колядники відвідували найперше достойників (священника, вчителя, лікаря, старосту), потім уже все поспільство, зате минали домівки недостойних людей, для яких це було повчальною ганьбою.

Колядки і щедрівки співаються конкретному адресатові – господареві, господині, дідові чи бабі, парубкові, дівчині, дитині, вдові – кожному, хто є в хаті, по черзі. Їхній поетиці властивий навмисно перебільшений (*гіперболізований*) величальний характер з багатими епітетами та метафорами (приміром, адресати порівнюються з небесними світилами, святими, воїнством, багачами, калиною, квітами тощо). Зазвичай бажається те, що кому чого найбільше потрібно: молоді – кохання та весілля (мила чи милий – кращі за матір, батька, сестер, братів і т. п.), господарям – гараздів (гордопишний

¹ Це слово, збіжне з слов'янською назвою дерева, насправді є волоського (дакійського?) походження: *brzćaiǎ* (також українською: *березий*).

пан-господар має в чім гордіти, бо в нього три сади – з виноградом, бджолами та райськими пташками), дітям – зросту й ласощів, літнім людям – здоров'я та довголіття¹. У кінці береза декламує виголошував вільно віршовану *поколядь* (*віншівку*)², рідше співану гуртом і ритмічно, як наприклад (див. також [Роздольський Й. 1906, № 163; Квітка К. 1922, № 132-133, 191; Мацієвський І. 2012, № 15]):

47

<...>.

За цим же словом бувай же здоров. *Гой дай, ...же!*³

Бувай же здоров, господаречку⁴. *Гой дай, ...же!*

Господаречку цього домочку. *Гой дай, ...же!*

Господаречку із газдинечков. *Гой дай, ...же!*

Із газдинечков, із гіточками. *Гой дай, ...же!*

Та й ше із нами, колідничками. *Гой дай, ...же!*

Даруй вас, Боже, щаскім-здоров'ім. *Гой дай, ...же!*

Щаскім-здоров'ім з прибутком добрим. *Гой дай, ...же!*

З прибутком добрим та й з віком довгим. *Гой дай, ...же!*

Та й вийгіт⁵ же д' нам, та й заплакіт нам. *Гой дай, ...же!*

Та й за що ми вам колідували. *Гой дай, ...же!*

Колідували та й щebetали. *Гой дай, ...же!*

Не так щebetе сив• зозулечка. *Гой дай, ...же!*

Сив• зозулечка в зеленім гаю. *Гой дай, ...же!*

А сиві дрозди й а в темнім лісі. *Гой дай, ...же!*

Й а ласківочки й а в нові• стрісі. *Гой дай, ...же!*

Перепелиці в ярі• пшениці. *Гой дай, ...же!*

Ой вийгіт же д' нам та й заплакіт нам. *Гой дай, ...же!*

За колідочку – горівки бочку. *Гой дай, ...же!*

Бочку – не бочку, хоть коновочку. *Гой дай, ...же!*

А з цього жертку хоть півлітерку. *Гой дай, ...же!*

А з цього смішку хоть по кілішку. *Гой дай, ...же!*

Поможи, Боже, цих свят скінчити. *Гой дай, ...же!*

І у мирности других гіждати. *Гой дай, ...же!*

¹ Зразки 12а, 17а, 18а_{1,4}, 30аб; Гнатюк Володимир. Коляки та щедрівки: У 2 т. Львів 1914 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка, т. 35-36).

² Зразки 8б, 18в.

³ Тут через віддих пропускається перший склад у слові „боже”, інколи з цілого рефрену залишається тільки останній склад, у зв'язку з чим таку колядку називають у народі „жеканкою” (про це йтиметься далі).

⁴ Або вставляється ім'я господаря так, аби містилося п'ять складів, скажімо: „та й Іваночку”.

⁵ Тобто: вийдіть.

Варто при тому ще окремо відзначити зовсім особливу гуцульську колядку – „умерлу”, адресовану людині, яка відійшла в засвіти минулого року (ніби її духові, що прийшов додому на Різдвяні свята) [Мерчинські С. 1965, № 143]. У ході такого колядування прийнято більш-менш ритмічно струшувати двіночками¹, неначе під час церковної відправи.

Узагалі гуцульське колядування дуже величне² та може свідчити, наскільки воно було розвинутим колись повсюдно з огляду на встановлений уже факт, що Карпати почали заселятися не раніше XVI століття вихідцями з прикарпатських і закарпатських низин, звідки культивовані тоді зимові обряди зайшли в гори і там законсервувалися, зберігшись досі, у той час як в інших місцевостях вони значно спростилися, звінши здебільшого до співу під хатнім вікном.

Передовсім тільки гуцули колядують неодмінно з інструментальним супроводом³, наймаючи за певну плату місцевого скрипаля-професіонала. Праця ця не з легких, бо грати доводиться багато, до того на морозі, торкаючи пальцями металеві струни (тому знаменитий скрипаль „Могур”, будучи уже в літах, уважав за краще йти в береги, аніж годитися підігравати колядникам до співу й танцю). Часом скрипку перестроюють під чоловічі голоси і це ще додає труднощів акомпаніаторові. В м. Путила Чернівецької області майстер зробив спеціальну *колядницьку* скрипку, що звучала майже як альт і, звісно, використовувалася тільки раз на рік.

При підході до хати належалося подавати *сигнал* на трембіті чи розі [Мерчинські С. 1965, № 1; Гарасимчук Р. 1939, № 188; Хай М. 2011, № 32; Мацієвський І. 2012, № 4в, 101]. Почувши його, господарі виходили назустріч колядникам, аби відкрити їм ворота, і ті далі виконували цілу низку колядок найрізноманітнішої тематики зазвичай на одну групову мелодію, а саме:

- першу вхідну безпосередньо у воротах;
- другу вхідну на подвір'ї („обійсті”);
- третю вхідну „підстінну” перед хатою, під вікном;
- четверту вхідну в дверях хати;
- п'яту вхідну в сінях („сінну”);
- загальну „хатню” в середині світлиці.

¹ Cząstka-Kłapyta Justyna. Kolędowanie na Huculszczyźnie. Kraków 2014, s. 545-546 № 1.2.1-1.2.7.

² Гнатюк В. Колядки та щедрівки, с. XV-XXXIV, 1-16; Cząstka-Kłapyta J. Ibid.

³ Лекції, приклад 54.

Нарешті, сідали за стіл гоститися та колядували всім по черзі, хто тільки є в хаті – кожному окремо: господареві, господині, дітям, гостям, наймитам, їхнім жінкам і дітям. Все те тривало не одну годину, адже мало не всяка гуцульська колядка може включати сотню строф і більше (лишень одна вищенаведена віншівка має аж 24 рядки!). До того ж між суто обрядовими творами виконувалися всілякі *звичайні співанки* (коломийкової форми) принагідного поетичного змісту [Хай М. 2011, № 34].

Насамкінець, після всіх співів ще неодмінно „*плесали*” (спеціальні танцівники або один найвправніший серед колядників) відповідний обрядовий танець¹ і знову ж до всіх присутніх, зазвичай починаючи від господині („Ой плешу, плешу, знаю до кого: Даєт ми* газдині півзолотого”) чи найстаршої дівчини [Гарасимчук Р. 1939, № 189-192; Мерчинські С. 1965, № 8 і 2 з текстом № 107]. До плесу (з співом чи без) пригравав скрипаль сам [Хай М. 2011, № 33 (2)], часом з бубном (решетом), могли бути й малі (ручні, переносні) цимбали, якщо ходили з двоїстими чи троїстими музиками. Потім господарі просили заглянути до стаїні й там відтанцювати „*круглек*” маржині (худобі), а на задвірній пасіці – бджолам, аби велися в новім році² [Шухевич В. 1904, № 19, 25; Мерчинські С. 1965, № 40-41]. Зазвичай це був *коловий танок-хоровод*, що дрібними крочками з легенькими підскоками крутився то „за сонцем”, то в протилежний бік. Як видно, *обрядове витанцювання* мало важливе магічне значення заклинання добра.

На останок ішла „відхідна” коляда у воротах і наново подавали інструментальний сигнал – і все так само повторялося в черговій хаті. Таке колядування в селі, а гуцули здебільшого живуть трохи віддаленими присілками (хуторами), звичайно тривало дуже довго, ба навіть цілодобово, тож колядники не бували вдома й по декілька днів.

На старий Новий рік (перший Щедрий вечір) в окремих місцевостях було прийнято „водити Козу” переважно за однаковим сценарієм³: учасники гурту перебираються на різних персонажів (Коза, Дід-поводир, Баба з дитинчам, Жид, Циган, Лікар, Шандар, Суддя та ін.), серед яких за головного виступає власне Коза, що нишпорить по всій хаті, звучно „хляпає писком”, докучає всім і кожному. Її пробують доїти, продати, врешті вбивають, але потім жаліють, лікують, воскреша-

¹ Опис див. [Гарасимчук Р. 1939, § 17].

² Зразок 8б.

³ Зразок 32.

ють і гопкають з нею на радощах. Уся забава дуже близько нагадує міфічний образ бога вина Діоніса, який ходив у супроводі свого вихователя, постійно п'яного, грубуватого, проте гострого розумом, товстого та лисавого дідка Сілена (сина *цаноногого* Пана!), а також гамірної свити *сатур* (лісовиків з *цаниними* вухами) і *менад* (вакханок), і який був розтерзаний титанами й оживлений стараннями Афіни та Зевса. З того виходило б, що Дід-проводир – це Сілен, Коза чи, радше, цап – либонь сам Діоніс, решта ж – то вже пізніші місцеві „сатири”, і хіба зовсім не випадково власне про смерть і воскресіння Кози йдеться в сюжеті основної обрядової пісні української новорічної гри¹:

48

- | | |
|--|--|
| <p>1. Го-го-го, Коза,
 Го-го, сірая,
 Го-го, бистрая!
 Ой розходися,
 Розвеселися,
 По сьому дому,
 По веселому.</p> <p>2. Де Коза ходить –
 Там жито родить,
 Де не буває –
 Там вилягає.
 Де Коза ногою –
 Там жито копою²,
 Де Коза рогом –
 Там жито стогом.</p> <p>3. А в Михайлівці
 Всі хлопці – стрільці,</p> | <p>Встрелили Козу
 В правее ушко,
 В правее ушко,
 В саме сердечко.
 Пуць! Коза впала,
 Нежива стала.</p> <p>4. А міхоноша
 Бере дудочку,
 Надима Козі
 Та й у жилочку.
 Надулась жила –
 Коза ожила.
 Та й пішла Коза
 Та стрибаючи,
 Та гасаючи,
 Своїх діточок
 Та шукаючи.</p> |
|--|--|

У подібній старонорічній забаві *Маланці* з аналогічним гуртом різних перебраних персонажів – як традиційних, сталих (Дід, Баба,

¹ У сюжетно вельми спорідненій забаві „Кінь”, поширеній головню в Білорусії, ключова сценка смерті й відродження головного персонажа відсутня, що може вказувати на особливості еволюції даної містерії чи її відмінне походження (причому, північно-германське, а то й радше північно-західнослов'янське: так, у померанських німців колись існував різдвяний звичай ходити по хатах з „білим Конем”, якого зображав чоловік, загорнутий у біле полотно, з дерев'яною кінською головою, обвішаною дзвіночками, а деколи з живим вершником на собі, і збирати подарунки; відомий цей звичай також у серболужицьких землях, польській Мазовії, південній Чехії, ба навіть в Англії).

² Напевно, це невдала літературна редакція, що псує п'ятискладову структуру версів, замість поправної діалектної: „Де коза ногою – Там жито копоу”.

Жид, Циган, Смерть), так і змінних (Чорт, Москаль, Козак, Лікар), передовсім сучасних, актуальних – головними дійовими особами виступають Маланка (хлопець, досить вульгарно перебраний за дівчину) та її супутник Василь¹. Усі разом ходили хатами, жартували, збиткували, старалися щось украсти, співали щедрівки і танцювали під музику (скрипку, сопілку), врешті вимагали від господарів пригощення. Парадокс полягає в тому, що це веселе гуляння, прив'язане нібито до імен християнських святих, ніяк не пасує до їхніх церковних *поминальних* днів², очевидно, вона була приліплена до них цілком механічно, треба здогадуватися, за якимсь первіснішим аналогом бодай у назві: скажімо, Меланія – Меламп чи Мелампод, адже саме так звали знаменитого *лікаря*, котрий знався на мові тварин і птиць, дякуючи чому міг віщувати, а головне, котрий першим познайомив еллінів з культом Діоніса, першим почав проводити святкування на його честь і зводити йому храми. Може, це просто збіг, а може й ні, бо звідси можна пояснити, звідки в Маланці, поряд з Козою³, яка подекуди входила до маланкового гурту, знайшлися маски *віщих* тварин (Кінь, Вовк, Ведмідь) і птиць (Півень, Журавель, Павич). От неясно тільки, чому наслідувач Мелампа неодмінно маскується під непуящую дівку (Аriadну – дружину Діоніса?)⁴:

49

1. Наша Маланка – „господиня”:
І „попряче”, і „поміє”.
2. Сміттячко під віконечком
Позаростало барвіночком.
3. А ложечки під лавкою
Позаростали муравкою.
4. Наша Меланка неробоча –
На ній сорочка парубоча.

Подекуди прийнято тягати з собою плуг або його частину (чепиги), „орати” ним „поле” та „засівати” його⁵. Знаменно, що те ж

¹ У деяких гуртах цього персонажа немає, а в текстах маланчиних пісень Васильчик – це квітка, яку береться старанно доглядати Маланка.

² Як відомо, Меланія Римлянка померла 31 грудня 439 року, а Василій Великий – 1 січня 379 року.

³ Найчастіше – хлопець у вивернутому кожусі.

⁴ Див. ще Зразок 18б.

⁵ [Головацький Я. 1878-3, с. 144]. Очевидно, звідси береться відомий звичай дитячих посівань на другий день старого Нового року та їхні співи [Мишанич М. 2017, № 661-662; Новикова Л. 2006, с. 57-58].

саме роблять на Новий рік найближчі спадкоємці даків – *буковинці, північні бессараби, молдовани і румуни*, котрі при тому виконують колядку „Плужок” (Plugul, Plugușorul) і також маскуються під Козу (Цапа), Коня, Вовка, Журавля, Півня тощо.

У кожному разі, Маланчине дійство супроводжується лишень явно *язичницькими обрядовими співами*, мелічно тотожними з деякими шедрівками (про це нижче), що з етномузикознавчої точки зору доказує його безсумнівне дохристиянське походження, а також генетичну спільність з аналогічним молдовським фольклором¹.

Гри Коза та Маланка належать до фольклорної *сміхової культури* як рекреативної противаги обрядовій респектабельності², так само як і *пародіювання* поетичних текстів найпопулярніших коляд не тільки простим людом, а й духівництвом також (показово, що першокурсник духовної семінарії, майбутній фольклорист О. Роздольський заспівав для запису випускнику цієї ж семінарії, майбутньому композитору О. Нижанківському пародію на коляду „Ой там, там Предвічний родився” з отаким веселим продовженням: „А за ним тютюн покурився і табака з табакерки, і горівки з півкватирки напився” [Нижанківський О. 2016, с. 55-56]).

До тієї ж *сміхової культури* належить свято *Колодки* – доволі типовий народний карнавал, що вінчає зимові свята мало не в усій Європі. Наскільки відомо, свято це в Україні радше локальне, зафіксоване тільки в деяких районах Середньої Волині та на Поліссі, а місцями й на Поділлі, Придніпров’ї та Слобожанщині. Не знати достеменно, чому його називають саме „колодкою”: можливо, в зв’язку з цілотижневими іграми в *народження* (понеділок), *хрещення* (вівторок), *годування* (середа), *похорону* спаленням (четвер), *оплакування* з голосіннями (п’ятниця) всіляко прикрашеної *дерев’яної ляльки* (колодки) та *врешті-врешті, розради* у веселошах (субота)³, або ж тому, що жіноцтво чіпляло „старим” парубкам ззаду поліно гачком як гань-

¹ Мироненко Я. Ibid., Глава IV.

² Пропп Владимир. Проблемы комизма и смеха: Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). Москва 1976 (21999); Лихачев Дмитрий, Панченко Александр, Поньрко Наталья. Смех в Древней Руси. Москва 1984; Бахтин Михаил. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. Москва 1990.

³ Можливо, що в трьох останніх днях відображений язичницький похорон у давніх слов’ян включно з трупоспаленням (а не похованням!), ритуальним оплакуванням і післяпохоронним радісним гулянням? А колода – це бовван, ідол?

бу за те, що не оженилися й у цьому році, пропустивши зимовий сезон весіль. До звичаю належало робити шкоди: хлопці підпирали колодою зовнішні двері (аби не пустити дівчину на забаву), могли розібрати воза і витягнути на дах, розібрати клуню і т. п. Колодчаних пісень порівняно мало, ще менше їх записано, дарма що фіксувати їх закликав ще М. Лисенко¹ [Квітка К. 1917, № 50-51; Стельмашук С. 1989, с. 129-135]², через те вони залишаються зовсім недослідженими³. На сході України, можливо під російським впливом, відзначають теж *Масляну*⁴.

Загалом же давні традиції гойного святкування зимового сонцестояння поступово завмерли та відійшли в небуття, звівшись до банальних родинних застіль на кшталт новорічних, а то й відзначення скучним масовим стоянням на центральних майданах з пляшкою якогось напою, фейєрверками, криками, висвистуваннями тощо. Все ж нині барвистості минулого, здається, починають знаходити своїх пристрасних amatorів, тож спроквола ніби відновлюються, проте рідко в формі колишнього масового народного гуляння, а головню в розважально-ігрових вторинних формах фестивалів, конкурсів, карнавалів, парадів і т. п., що, звісно, не одне й те ж.

§ 32. Мелотипологія.

Колядки та щедрівки належать до творів з *груповими* мелодіями, тобто на якийсь один їхній наспів співається багато різних текстів з відмінними сюжетами. У своєму зводі В. Гнатюк дорахувався їх дещо менше півтори сотні, та це дуже неповне число, бо їхнього вичерпного тематичного каталогу, на жаль, не складено й досі, хоча студії над ними провадяться віддавна, від спроб праісторичних інтерпретацій О. Потебні⁵.

¹ Лисенко Н. Обрядовые малорусские песни.

² Тут у коментарі К. Квітки до № 51 помилково вказано, що „в Галичині на подібну мелодію співають колядок”, насправді такого типу мелодичні лінії мають тільки *щедрівки*, похідні від *маланкового* наспіву (пор.: Зразки 18аб).

³ Докладніше див.: Кушлик Любомир. Колодчани пісні на Волині. < Традиційний музичний фольклор Волині: Збірник статей і матеріалів. Кременець 1997, с. 24-27.

⁴ Дубравін Валентин. Пісні Сумщини: Пісенник. Київ 1989, с. 138-140, а також: [Земцовській І. 1975, с. 63-77].

⁵ Потебня Александр. Объяснения малороссийских и средных народных песен, вып. 2. Варшава 1887.

Наукове *термінологічне* розмежування колядок і щедрівок лишається проблемним через існуючі різні критерії їх визначення. Для одних фольклористів найважливішими є функціональні ознаки – обставини, до яких приурочуються певні твори, в основному згідно з народними уявленнями, для інших – виключно мелотипологічні особливості (віршові структури і ритмічні малюнки). Перший критерій виявляється хіба найменш надійним силою стихійної безсистемності фольклорної термінотворчості, яка в різних місцевостях реалізується вельми по-різному, наслідком чого тотожні явища отримують відмінні назви і навпаки. Другий критерій, хоч і штучний за своєю природою, потрібно вважати логічно умотивованим і куди точнішим завдяки своїй однозначності, а тому й придатнішим для класифікаційних і каталогізаційних цілей. Звичайно, в дослідженнях залежно від вирішуваних завдань можуть застосовуватися той чи інший критерій, лише для їхнього точного розрізнення та уникнення можливих непорозумінь все ж доцільно суто народні терміни брати в лапки (якщо *колядка* – це загальнонауковий термін, то „*колядка*” – народний, побутовий, конкретнолокальний).

Починаючи від О. Потебні, за яким пішли Ф. Колесса, К. Квітка та В. Гошовський, *колядками* прийнято вважати твори зимового циклу із *десятискладовим* основним (не враховуючи рефрени) віршем (V55...), а *щедрівками* – з *восьмискладовим* (V44...). Це ніяк не варто розуміти як залізне правило без винятків, оскільки трапляються щедрівки і з десятискладовим версом – або похідним від восьмискладового, або в дійсності таки первісно колядковим у поєднанні з структурно щедрівковою мелодією, пристосованою належним чином і ще й з доданим відповідним за змістом рефреном¹.

Етномузикознавчу типологію зимової піснетворчості розробляли Ф. Колесса (1934), К. Квітка (кінець сорокових років минулого століття) та В. Гошовський (1971), а проте кожен з них тільки частково, не беручи до уваги усі більш-менш часто вживані типи. Зафонографовані Й. Роздольським колядки та щедрівки класифікував за властивими їм структурами С. Людкевич, уперше окресливши їхню основну типологію та значною мірою частотність застосування [Роздольський Й. 1906], те ж саме виявляє і зібрання М. Мишанича [Мишанич М. 2017]. Спеціально *способи виконання* творів зимового жанрового циклу в зв'язку з їхньою музичною формою досліджував К. Квітка, він же ви-

¹ Зразок 18а₄, а також [Мишанич М. 2017, № 170-187].

сунув цілу низку цікавих гіпотез щодо їхньої можливої генеалогії [Квітка К. 1971, с. 103-155], спроби картографувати їх поширення здійснив В. Гошовський (1971), хоч як показала подальша робота в цьому напрямку далеко не в усьому достатньо переконливі.

а) колядки

Колядкові десятикладники здебільшого закінчуються три- або чотирикладовим *рефреном*, утворюючи тринадцяти- або чотирнадцятикладові верси (V553 або V554). Останні з них часом дорівнюють *однорядковій* строфі (V^TA), де куплет міг співати один береза, а колядники – тільки сам рефрен¹ [Колесса Ф. 1934, нотний додаток, № 13]:

50

Allegretto

mx *Береза [Solo]* *Колядники [Tutti]*

1. Ві_рос_ла со_сна зо_ло_том рес_на. Ой дай, Бо_же!

а при буквальному повторенні тексту (V^TAA) через імовірне антифонне виконання на кшталт Solo–Tutti (принаймні в минулому) породжують *позірну дворядковість*², що перетворюється на *справжню*, коли замість повторюваного приходить тематично новий (контрастний) верс (V^TAB ~ V554₂) [Роздольський Й. 1906, № 165; Мишанич М. 2017, № 152]. Таку ж строфу дає другий рядок у вигляді *рефрену* з тотожною структурою³ (V^TAP=абр;стү ~ V553;553, доволі рідко V554;554 [Квітка К. 1922, № 674, 685, 694]).

Поряд з тим існують віршові структури колядок з повторенням другої силабічної групи зразу після рефрену⁴: V5545 [Роздольський Й. 1906, № 148-149; Квітка К. 1917, № 46; Квітка К. 1922, № 126, 158, 167, 170; Мишанич М. 2017, № 154]. Усі аналогічні структури загалом вважаються *дворядковими* і записуються отак:

¹ Див. також [Шухевич В. 1904, № 1-3, 7; Квітка К. 1917, № 42; Квітка К. 1922, № 139, 147, 156, 159, 185, 188; Гошовський В. 1968, № 1-4; Мишанич М. 2017, № 150-151].

² Зразок 12а.

³ Зразки № 30аб.

⁴ Крапки зверху означають, що ці побудови мають однаковий текст, тобто V^Tабрб (Лекції, Додатки: 4. Символи, с. 468).

51a

1. Ой рано-рано кури запіли.
Ой дай, Боже! Кури запіли.

хоча генетично вони постали шляхом скорочення повного повтору (V554_{bis}) до однієї *другої* силабічної групи, яку з попереднім рефреном підхоплював колядницький гурт після сольного початку, співаного березою, а тому було б правильніше викладати їх на письмі інакше – згідно з притаманною їм спрощеною (дегенеративною) будовою:

51б

1. Ой рано-рано кури запіли. *Ой дай, Боже!*
<.....> Кури запіли. <.....>

За проміжну форму тут треба вважати різновид, де рефрен за другим разом також уже не співається (V^Tабр;аб ~ V554;55)¹ [Квітка К. 1922, № 675; Мишанич М. 2017, № 153]. Ще інше вкорочення таких колядок представляють однорядкові „жеканки” з V551, тобто з рефреном, зведеним до одного останнього складу „же!”. У записях їхніх текстів цей один склад здебільшого помилково пишуть на початку верса:

52a

1. *Же!* Ой рано-рано кури запіли.

а треба би ставити його в кінці власне з огляду на походження:

52б

1. Ой рано-рано кури запіли. <.....> *же!* ⇐
⇐ {Ой рано-рано кури запіли. <Ой дай, Бо>*же!*}

Вкорочення виникло тому, що береза співав основні слова, інші колядники – повний рефрен („*Ой дай, Боже!*”), за той час береза думав, що співати далі, й підхоплював лиш останній склад. З часом партію берези абсорбував гурт – увесь текст виконували усі разом, але за звичкою саме так, як береза, і як він суворо витримували музичну павзу на чотири лічильні одиниці між куплетом і рефреном, бо чекали, поки початок мелодії останнього відіграє *скрипаль*²:

¹ Рідкісний подібний зразок іншого типу з V553;55 див.: Смаль Кузьма, Кідешук І. Буковина, рідний краю: Українські народні пісні Південної Буковини. Чернівці 2008, с. 74.

² Реконструкція головно на підставі записів [Мерчиньські С. 1965, № 5-6 (цей другий показує, що інструментальна партія могла виконуватися октавою нижче, очевидно, супроводжуючи чоловічий спів)]. Див. також [Шухевич В. 1902, I № 21, II № 21; Квітка К. 1922, № 163; Мерчиньські С. 1965, № 3-7; Мишанич М.

[Moderato]

Співак

Скрипка

<.....> же! Сла_вен ес, Бо_ же,

по все_ му сві_ ту! <.....> же!

Поширені „жеканки” головню на Гуцульщині та прилеглому до неї правобережному Покутті, зайшли вони і на Буковину, а також на Підгорґання інколи з деформованим рефреном (як наприклад: „Джер!”) через явне нерозуміння його первісного змісту¹.

Основному десятискладнику колядок, як правило, відповідає ритмічний малюнок: R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | <...>, а чотирискладові рефрени бувають троякими: R⁶<...>| ♪ ♪ ♪ ♪ ||, R⁶<...>| ♪ ♪ ♪ ♪ || або R⁶<...>| ♪ ♪ ♪ ♪ ||. У результаті постають такі три головні мелоритмічні форми одно- чи дворядкових колядок [Роздольський Й. 1906, № 165-166; Квітка К. 1917, № 42; Квітка К. 1922, № 139, 145, 147, 156, 159, 165, 185, 188; Мишанич М. 2017, № 150-152]:

- 1) V554_(bis-2)/R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ (:)||
- 2) V554_(bis-2)/R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ (:)||
- 3) V554_(bis-2)/R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ (:)||

вкорочені ж пропусками відповідно [Роздольський Й. 1906, № 148-149; Квітка К. 1917, № 46; Квітка К. 1922, № 158, 167, 170]:

1983, № 331; Мацієвський І. 2012, № 15, 21/4; Савчук Микола. Від Пилипівки до Говіння. Коломия 2003, с. 36-74.

¹ Яківчук Авксентій, Смаль Кузьма. Пісні Буковини: Співаник. Київ 1990, с. 36, 42; Коваль В. Генеза локальної типологічно гетерогенної народновокальної традиції, № 3б, 6б, 7аб.

- 1) V55̣45̣/R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ||
 2) V55̣45̣/R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ||
 3) V55̣45̣/R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ||

тощо.

Українською рідко подобиються однорядкові колядки у *двійковому* тактовому розмірі, судячи з характерної лінійності [Гошовський В. 1971, с. 89], генетично похідні від основних трійкових¹.

Трискладові колядкові рефрени повинні би мати типову форму: R⁶<...> | ♩ ♩ ♩ ♩ ||, однак у кінці першого рядка вони більше чи менше здатні вкорочуватися задля подолання цезури: R⁵ ♩ ♩ ♩ ♩ :: або, частіше, R⁴ ♩ ♩ ♩ ♩ :: (цю останню фігуру хибно приймають за синкопу, принципово неможливу в часокількісному ритмі)², наслідком чого подібні рефрени ілюзорно сприймаються належними другому рядку як своєму продовженню (V55;3553) попри справжній структурний поділ на верси в строфі (V553;553). У цьому ж другому рядку десятискладники можуть зберігати типовий мелоритмічний малюнок першого, щоправда вкрай рідко [Гошовський В. 1968, № 28, 62-63]:

- 1) V553;553/R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ :||

або частіше змінюватися з „ямбічного” на „хореїчний” в другій побудові, завдяки чому вона немовби зливається в одне ціле з наступним заключенням [Роздольський Й. 1906, № 152-153, 155-156, 158, 162; Гошовський В. 1968, № 138, 196; Мишанич М. 2017, № 121-140]:

- 2) V<...>;553/R⁶<...>|| ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ :||

чи так само й у першій [Роздольський Й. 1906, № 154, 157, 159-161, 162a; Квітка К. 1922, № 127, 130, 140, 169, 171, 181, 189; 683, 690; Мишанич М. 2017, № 141-149]:

- 3) V<...>;553/R⁶<...>|| ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ :||

Дві останні переміни ритмічних малюнків пояснюються тим, що даний мелотип дворядкових колядок постав хіба з *однорядкових* шляхом повторення або *другої* та *третьої* побудови і ще раз третьої (схематично: M^Tаβγ;βγγ), або триразового повтору лишень третьої

¹ Поліщук Клим, Остапович М. Збірник найкращих українських пісень з нотами: У 4 ч., ч. 4. Київ 1913, с. 40 № 22. = Леонтович Микола. Музичні твори: У 8 зб., 4 зб. Харків, Київ 1930, № 20 „Ой в Львові”.

² Зразок 43.

(M^Tαβγ;γγ). Оскільки повторювана трискладова заключна побудова першого рядка (γ) при тому змушена була в другому лучитися з п'ятискладниками, то її первісний ритмічний малюнок необхідно роздроблювався в такий природний спосіб¹:

R⁶<...>|♪♪♪♪ || ⇐ {♪♪♪♪♪♪} ⇐ R⁶<...>|♪♪♪♪♪♪ ||.

До того ще варто додати, що перший з п'ятискладників рефрену годеи переходить у шестискладник за допомогою роздроблення кінцевої півноти [Роздольський Й. 1906, № 155, 161, 162а, 163; Квітка К. 1922, № 685; Мишанич М. 2017, № 122, 124, 126, 128]:

∀5.../R⁶♪♪♪♪♪ | ⇐ {♪♪♪♪♪♪} ⇐ ∀6.../R⁶♪♪♪♪♪♪ |,

або, навпаки, стягати до чотирискладника [Гошовський В. 1968, № 196; Квітка К. 1922, № 685, 694]:

∀5.../R⁶♪♪♪♪♪ | ⇐ {♪♪♪♪♪} ⇐ ∀4.../R⁶♪♪♪♪ |,

а трискладовий рефрен замінюватися чотирискладовим [Квітка К. 1922, № 694]. Інколи якась з перших двох побудов у другому рефренному рядку може повторюватися кілька раз, здебільшого випадково [Гошовський В. 1968, № 62-63; Мишанич М. 2017, № 139-140], а тому їх ледве чи варто вважати справді окремими діалектними різновидами, бо ж такі видозміни, будучи одиничними чи вузьколокальними, як правило, не володіють власним ареалом (окресленою територією поширення). Також дуже рідко трапляється заміна рефренів на суцільний контрастний текст (V^Tабр;сту => V^Tабв;где)².

Осібнo стоять колядкові наспіви з тотожною віршовою структурою, але *двійковою* мелоритмічною організацією³:

V553;553/R⁴♪♪♪♪♪|♪♪♪♪♪|♪♪♪♪♪|♪♪♪♪♪ :||.

Вони бувають виключно *дворядковими* [Роздольський Й. 1906, № 164; Квітка К. 1922, № 148, 670; Мишанич М. 2017, № 112-116]. Наведений В. Гошовським *однорядковий* приклад [Роздольський Й. 1906, № 150] є наразі одиничним, значить, хибно поданим інформантом, який задля пришвидшення процесу наспівування до фонографа

¹ До речі, аналогічно як у посталих у той же спосіб купальських і маланкових мелотипів (Зразки 14, 18б).

² [Роздольський Й. 1906, № 152, 154; Квітка К. 1971, с. 134].

³ Зразок 17а.

просто пропускав рефренний другий рядок. Даний мелотип – малопоширений, локальний, бо трапляється він лишень на Малому Поліссі та Гуцульщині, куди його могла занести хіба східна людність, оскільки взагалі двійкові версії трійкових мелоритмічних форм постають, як уже мовилося, головню на схід від Дністра.

Щодо інших колядкових наспівів, то вони переважно унікальні, позбавлені своїх повторних записів та хоча б якогось територіального розповсюдження, до того ж зчаста виявляються мелодично покрученими, через що потребують спеціального розгляду на предмет власної генеалогії¹.

б) *щедрівки*

Для них нормативним вважається восьмискладовий V44 з таким же заключним рефреном (V44;44=V^TAP):

54

1. Вийди, вийди, господару,
Щедрий вечір, добрий вечір!

або навіть з удвічі більшим (V44;44₂=V^TAPC), наслідком чого постає доволі незвична трирядковість:

55

1. Ой сів Христос вечеряти.
*Щедрий вечір, добрий вечір,
Усім людям на здоров'я!*

Порівняно рідше застосовуються строфи з двох *контрастних* восьмискладових рядків (V44₂=V^TAB):

56

1. Ой на річці на Йордані
Пливе човен мальований.

і ще рідше – з великими рефренами, аналогічними вказаним вище (V44₂;44 ~ 44₂;44₂).

Наявність або відсутність рефренів, їхня одно- чи дворядковість не належать до стійких ознак щедрівкових творів, які можуть мати відмінну структуру при однакових сюжетах. Так же само однакові тексти здатні вільно лучитися з наспівами різного типу.

¹ Наприклад, псевдоколядки, витворені на основі щедрівок /Мишанич М. 2017, № 184/.

Мелодично один *розряд* щедрівок складають мікроформи з повторюваної (більш-менш точно) однієї побудови. Вірш тут скидається на тираду, рівну йому за величиною, але здебільшого він ділиться на дворядкові строфи, виокремлювані достатньо стійким римуванням (прикладом цьому може слугувати знаменитий „Щедрик”). Мелоритмічні малюнки подібних щедрівкових побудов найчастіше бувають ось такими (приклади тут подаються лише з одного Квітчиного зібрання, щоби можна було переконатися в їхній змінності)¹:

- 1) R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ :|| [Квітка К. 1922, № 149, 187, 687];
- 2) R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ :|| [Квітка К. 1922, № 677, 696];
- 3) R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ :|| [Квітка К. 1922, № 136, 686].

Інший розряд творять типово пісенні, дворядкові строфічні мелодії з аналогічними ритмічними малюнками своїх мінімальних побудов, рівних силабічним групам:

- 1) R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ :|| [Квітка К. 1922, № 141];
- 2) R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ :|| [Квітка К. 1922, № 168, 173].

Як у першому, так і другому щедрівкових розрядах віршові структури та відповідні їм мелоритмічні малюнки гідні змінюватися більшою чи меншою мірою через природну нестійкість *тонічного* віршування або перетекстування наспівів текстами з більшою кількістю складів, наслідком чого первісні основні довгості варіюються роздробленням навіпіл в одних випадках²:

- 1) ♯4/R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ | ⇒
 ⇒ ♯5/R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ | ~
 ~ ♯5/R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ | ⇒
 ⇒ ♯6/R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ | ⇒
 ⇒ V43/R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ | ⇒
 ⇒ V44/R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ | ⇒

а в інших³:


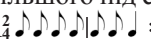

- 2) ♯4/R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ | ⇒
 ⇒ ♯5/R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ |

¹ Зразки 31б.

² [Квітка К. 1922, № 138, 157, 191, 679].

³ [Квітка К. 1922, № 137].

області [Мишанич М. 2017, № 189], а названа вона так через свій початок: „Ой туре, туре, що сієш, ореш? Що сієш, ореш, що Козі даєш?“, де звертання „туре“ тюркськими мовами означає „пане“ (аж ніяк не дикий бик, що нібито сюрреалістично годує козу).

На Гуцульщині під схожі мелодії танцюються колядкові „плеси“ [Шухевич В. 1904, с. 185 № 2; Гарасимчук Р. 1938, № 189-192; Мерчиньські С. 1965, № 8 і 2 з текстом № 107], хоч вони часом ідуть і з іншими наспівами, зокрема: V55_о/R⁴  [Шухевич В. 1904, с. 185 № 3]. Натомість „круглеки“ водяться здебільшого під співані чи тільки грані мелодії козачкового типу (V43₂/R⁴ ¹, рідше шумкового (V44₂₋₄/R⁴ ) [Шухевич В. 1904, с. 185 № 1; Мерчиньські С. 1965, № 40].

Календарний зимовий цикл не вичерпується представленим репертуаром, він має багато більше своїх виявів, зокрема локальних (наприклад, надзвичайно оригінальне *речитативне* „гейкання“, відоме на Буковині та Північній Бессарабії)², які потребують подальшого всебічного вивчення, типологізації та систематизації.

¹ Зразок 8б.

² Зразки 29аб.

ЛЕКЦІЯ 9

Тема 12. Весняний жанровий цикл

§ 33. Весняні свята. Постові пісні.

За народними уявленнями зима „стрічається” з весною на Стрітєннє (2/15 лютого) – на сороковий день після Богоявленнє (Різдва Христового). Така прив’язка зумовлена народною етимологією, насправді ж християнське Стрітєннє святкується в пам’ять про зустріч праведного старця Симеона та пророчиці Анни з немовлям Ісусом Христом у Єрусалимському храмі, отже, не має жодного стосунку до зміни пір року. На Стрітєннє хоча здійснювалися певні обрядові дії (освячували воду та свічки-громниці, загадували майбутнє), приурочених до них народних співів, мабуть, ніколи не було, чи принаймні вони не дійшли до наших днів.

По-справжньому давній люд проводжав зиму та зустрічав весну на Новий рік, що за узвичаєннями умовно припадав на початок березня. У слов’ян (а подібно й у римлян, в Австрії та місцями в Німеччині) тоді знищували опудало, одягнене в жіночий одяг і зване *Марєною* чи *Марюю*, яку дехто ототожнює з символом зими, а то й язичницькою богинею смерті, що володіла даром воскрешати з мертвих, передовсім природу¹. Так же само на території України подекуди схоже опудало на палиці носили селом і полями з гучними співами, нарешті його *спалювали* або ж кидали в річку. Крім того, вмивалися, обливалися та кропили своє житло талою водою, що вважалася цілющою та свяченою, трапезували, а далі хлопці палили вогні, біля яких влаштовували різні забави, дівчата ворожили, господині пекли пташок з тіста й обдаровували ними тих, хто обходив двори з величальними привітаннями, іще також було прийнято поминати рідних на могилках. Відтоді вечорами десь поза селом, на вигоні, над водою, в полях починали „закликати”, „гукати” весну гуртовими співами, часто антифонними, аж до настання теплої літньої пори – сезону вечірніх розваг молоді на „вулиці”.

¹ Перші згадки її імені трапляються в новгородських берестяних записках середини XII століття, а також у „Польській історії” Яна Длугоша (1455), але з них важко збагнути точне значення цієї постаті. Може, тому 1/14 березня за церковним календарем вшановується пам’ять мучениці, ігумені Євдокії (Явдохи) „Веснівки”, яка також уміла воскрешати мертвих, а *по-народному* це „жіночий (бабин) день”.

Усі подібні *ярові новорічні* обряди здебільшого відійшли в минуле чи почасти були перенесені різними народами на інші найближчі весняні дати офіційних християнських церковних календарів – спершу юліанського¹, опісля григоріанського, доволі штучних через свою прив'язаність до традиційних пережитків, що вимагало деякого зміщення в часі бодай почасти збережених старих язичницьких обрядів, з давніх-давен прив'язаних до абсолютно точної вказівки на природну перемену пір року, добре знану служителям язичницьких культів, за яку правило астрономічне *весняне рівнодення* (на сьогодні це 20-21 березня, а на початку нашої ери за такими ж підрахунками якраз 1-2 березня).

Вважалося, що саме в ці дні Бог сотворив людину, а в багатьох народів світу власне в цей час далі прийнято відмічати *новоріччя*, зокрема в персів-іранців та тюрків, котрі колись проживали на території теперішньої України (кімерійці, скити, сармати, алани, роксолани, язиги, печеніги, половці, татари)². У них воно називається „*Новруз*”³ (що перекладається як „Новий день” або „Великий день”, звідси, можливо, виводиться наш „Великдень”)⁴ і є дуже древнім:

¹ У Візантії, а з неї далі в решті центрально-східної Європи, цей календар був офіційно запроваджений імператором Василем II у 988 році – власне того року, коли була охрещена Русь.

² Нині офіційно відзначається в Ірані, Афганістані, Казахстані, Дагестані, Татарстані, Азербайджані, Туреччині, Албанії, Боснії та Герцеговині й ін. Для українського етномузикознавства інтерес становить фольклор іранців, афганців, курдів, а також казахів, які до прийняття ісламу були зороастрійцями і могли залишити сліди в нашому фольклорі, передовсім обрядовому.

³ У різних народів ця назва звучить діалектно дещо по-різному: Новруз (перською, азербайджанською, туркменською), Навруз і Науруз (таджицькою, узбецькою, башкирською), Науриз (казахською), Нарас (чуваською), Наврез (кримсько-татарською), Невруз і Неуруз (курдською, турецькою, татарською), Норуз і Нооруз (уйгурською, киргизькою) і т. д. і т. п., але завжди в однаковому вищевказаному значенні.

⁴ Показово, що в поляків свято Воскресіння Христового називається *Вельканоц* (Wielkanoc), як і в чехів *Веліконоце* (Velikonose), в зв'язку з Усеношною (Вігілією), що правиться цілу ніч під Великдень, росіяни і греки його зуть *Пасха* (від гр. *πάσχα* й івр. *Песах*). Тільки в болгарів є також *Великден* знову ж таки хіба не випадково з огляду на історично-географічне сусідство їхньої території колишніх тракійців й агафірсів з скитами-орачами, включно з алазонами (алізонами) і калліпідами, яких Геродот вважав напівгреками та напівскитами (семитомний „Етимологічний словник української мови” дивним чином вважає це слово буквальною калькою з грецької *μεγάλη ἡμέρα*, дарма що саме такого церковного терміну немає в самих греків).

його офіційно було узаконено вже за першої Перської імперії (VI–IV століття до н. е.) релігійним празником *зороастризму* (*парсизму*), який появився в VII–VI столітті до н. е. в результаті реформи попереднього *маздеїзму*, що своєю чергою датується IX–VI століттям до н. е. Саме тоді в IX–VII століттях до н. е. в Північному Причорномор'ї жили кімерійці, а орієнтовно в 700–650 роках до н. е. сюди прийшли скити, отже, одні й другі цілком могли належати до adeptів маздеїзму-зороастризму та вшановувати початок Нового року в час весняного рівнодення.

На святковому столі Новруза донині мусять бути *крашанки* й обов'язковий атрибут посередині під промовистою назвою „*семені*” – миска з пророслим збіжжям, узвичаєна місцями в Україні, особливо в південній, і звана „*зеленою гіркою*”¹, при тому заведено, зовсім так само як у нас, обливати один одного водою та відвідувати могили близьких небіжчиків. Урочистості супроводжуються відповідною музикою, співами, танцями і театралізованими діями. Тож варто здогадуватися, що *етнографічний* Великдень і його звичаї, а можливо й фольклор, виводяться з *праіранської* традиції, до того ж хіба з *осілої землеробської* культури, ймовірно, правобережних *скитів-орачів*, з історичним ареалом розселення яких (див. рис. 20 на с. 245) либонь не випадково збігається *епіцентр* побутування *гайвок* (на всьому нинішньому Поділлі по кінець Опілля включно). Тут практично в кожному селі їх налічується понад два десятки з переважно власними *індивідуальними* наспівами, на відміну від суміжного Передкарпаття (східної окраїни колишнього проживання *агафірців* та *тракійців-даків*), де повсюдно набирається менше десятка гайкових сюжетів і то лише з однією-трьома *груповими* мелодіями, точно так само як і на Волині та Поліссі (посілостях неврів), чим засвідчується принципова *напливовість* даного жанру в цих історико-етнографічних провінціях; у Карпатах, на Закарпатті та Південній Буковині (серед корінних українців у сьгоднішній Румунії) він відсутній зовсім, не добравшись туди взагалі.

¹ Для приготування українського аналога, званого ще „великодню гіркою”, брали замочене насіння (по-старому, „*сімено*”!) та клали на нещільну тканину, втоплену в конусоподібний посуд, часто підливали й отриману за кілька днів порість ставили в тарілці на середину святкового великодного стола, обкладаючи фарбованими яйцями (крашанками, писанками). Див. також: Воропай Олекса. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис, т. 1. Київ 1991, с. 407-408.



Рис. 20.

Звісно, ця напрямна гіпотеза потребує поглибленого порівняльного дослідницького підтвердження як на загальному історичному й етнографічному, так і передовсім на конкретному фольклорному й етномузичному матеріалах – фактично ж на їхніх слідах, що бодай якоюсь мірою вціліли в культурах сучасних народів, споріднених з давньою землеробською Скітією...

До повного забуття язичницького новорічного святкування весняного рівнодення та перенесення його звичаїв на християнський Великдень значною мірою спричинився *Великий піст* (Говіння), що триває сорок днів (*Чотиридесятниця*, *Quadragesima*) чи, інакше, цілих шість тижнів – від „жилавого” понеділка (після „сирпопусної неділі”) та майже до самої Пасхальної неділі, оскільки серед численних постових заборон одним з головних є наказ всякого світського музикування (гуцули дозволяли собі єдино грати сумних мелодій в *телинку*)¹. Свя-

¹ Довга трубка з бузини або верби без ігрових отворів. Тримається трохи набік, повітря вдувається з одного кінця, а з другого вказівним пальцем видобуваються обертонові звуки [Мацієвський І. 2012, с. 76-78].

ценниками заохочувалося тільки співання спеціальних „постових” („страсних”, „покаянних”) пісень, більшість з яких походить з церковних Ірмологіонів XVI – XVII століть¹. До поширення цього виду мистецтва в народі немало спричинилися, з свого боку, професіональні співиці – передовсім лірники, але й кобзарі також. Тематика постових пісень – майже виключно біблійна (оповідки про Христові муки, Лазаря, Блудного сина, Страшний суд, Потоп тощо)² і повчально-моралізаторська („Сирітка”³, деякі балади), а мелодика – переважно однотипна з колядною [Квітка К. 1922, № 196-202, 700, 702], рідко коли – традиційна фольклорна, як наприклад, та ж „Сирітка” з характерним наспівом *дойни*⁴, типологічно сповна тогочасним похоронному чи баладному⁵. Окремі постові пісні відносяться до авторської творчості XIX століття (часто тих же авторів, які komponували новітні коляди – В. Стех, О. Дуцько, І. Плавюк, Й. Кишакевич, О. Нижанківський та інших)⁶. Цей специфічний жанр загалом входить, ясна річ, переважно до репертуару осіб середнього та старшого віку.

Усе ж первозданна новорічно-обрядова творчість весняного жанрового циклу по суті дуже мало піддалася християнізації в своїй поетичній тематиці⁷ (на відміну від зимового) та, потрібно сподіватися, дійшла до нас загалом у своїй первісній подобі й красі, відбиваючи світорозуміння давніх людей. У процесі слов’янізації, багатовікової більшої чи меншої еволюції та інволюції цей унікальний спадок, безперечно, зазнав певних стилістичних, а навіть формальних змін, але хіба не сюжетних настільки, щоби цілковито затратити свою одвічну основу.

§ 34. *Складові весняного жанрового циклу. Веснянки та ранцівки.*

Обряди з приуроченими до них та іншими супутніми співами, практиковані від умовного початку відзимків (найраніше від Стрі-

¹ „Сіде Адам прямо рая”, „Нині сили небесні”, „Єгда поставятся престоли”, „Днесь Іуда” тощо.

² Див., наприклад: [Чубинський П. 1872, с. 12-28].

³ Пор.: [Ошуркевич О. 2002, № 1].

⁴ [Квітка К. 1922, № 700].

⁵ Лекція 7, тема 9, § 28, с. 207-209; Лекція 11, тема 15, § 44, с. 321-323.

⁶ Церковні пісні, с. 22-45.

⁷ Смоляк Олег. Християнські елементи у сюжетах гаївок Західного Поділля. < Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, № 2 (5). Тернопіль 2000, с. 77-84.

тєння, а в основному від Благовіщення) до Зелених свят, прийнято зараховувати до *календарного весняного жанрового циклу* (хоча це не зовсім точно, про що згодом) і розглядати його як певну цілісність. Загалом він досить розбудований, складний та різноманітний, з великою кількістю творів, що досить важко піддаються мелотипологічній класифікації та систематизації. Водночас йому ще властиві значні регіональні та локальні відмінності.

У даному циклі з *музичної* точки зору розрізняються *два* головні жанри – *співний* (ліричний) і *танцювальний* (драматичний); *речитативний* (епічний) в ньому відсутній. Так само з *етнографічного* погляду виокремлюються твори, співані в садибах або за селом протягом всієї весни (через що вони, точніше кажучи, мали би відноситися до *сезонних*) і лише три дні під час святкування Воскресіння Христового (отже, справжні *календарні*). Серед цих останніх потрібно відрізнити *гри* і *хороводи*, що гуляються біля *церкви* чи на *цвинтарі* майже виключно *дівоцтвом*, від величально-поздоровних *пісень*, виконуваних при *обходженні дворів* (аналогічно колядуванню) головною *парубками*.

Ці поділи закріплені в народній термінології (в науковій загальноприйнятій системі наразі немає). Здебільшого вживаються такі назви: „*веснянки*”, „*рогульки*”, „*гаївки*” (або „*гагілки*”, „*галагілки*”, „*магілки*” тощо), „*ранцівки*”¹ (або інакше „*волочєбні*”), а також за побутовою назвою одного з найпопулярніших у певній місцевості хороводно-ігрових творів: „*бородарі*”, „*мости*”, „*галя*” тощо. Намагаючись виробити відповідну наукову номенклатуру, К. Квітка запропонував *сезонні* пісні іменувати *веснянками*, а *календарні* (*великодні*) ігри та хороводи – *гаївками*. Хоча слово „*риндзівка*” було йому знайоме, він користувався в той час більш знаним білоруським і російським означенням „*волочєбні*” пісні². Квітчині пропозиції видаються слухними, тож вони надалі застосовуватимуться тут за одним винятком – замість білорусько-російського терміну вживатимуться наші, *надсянські* синоніми (про них йтиметься нижче), які не

¹ У науковій літературі з легкої руки В. Гнатюка для них прижився хибний термін – *риндзівки*, очевидно, не точно почутий його інформантом С. Сапруном (Гнатюк В. 1909, с. 8-11], див.: Мишанич Михайло. Українські весняні величальні пісні: ранцівки. < Етномузыка, число 3. Львів 2007, с. 67).

² Вважається, що це слово походить від „*волочитися*”, що власне показує поетичний текст однієї з пісень: „*Волочільники волочилися, волочилися, замочи-*

менше заслуговують заведення в науковий обіг, бодай в українській фольклористиці.

Жанри весняного циклу відзначаються явними відмінностями й у своїй *географії*. Властиво майже по всій Україні поширені тільки гаївки, винятково відсутні вони, як уже сказано, лишень на Закарпатті, Гуцульщині, Бойківщині, Лемківщині та Південній Буковині, а також ще де-не-де локально (приміром, на львівському Розточчі), куди їм з якихось причин не судилося проникнути, мігруючи з свого подільського епіцентру. Але й там, де ними обзавелися, їх перейняли не разом з язичницьким культом, а радше як захоплюючи, передовсім молодіжну забаву щойно в часи утвердження християнського Великодня. Звідси – значна покрученість форм і прикарпатських, і поліських гаївкових творів, а ще також очевидний брак суцільного поширення кожного, окремо взятого з них (наприклад, в одному якомусь селі є забава „Мости”, а от у кількох сусідніх селах її не відає ніхто). З кінця XIX століття хворобливо активні „культуртрегери” (переважно серед учителів та священнослужителів) вважали своїм обов’язком поширювати гаївки в народі, нав’язуючи певним місцевостям те, чого в них не існувало споконвіку. Це дещо псує етнографічну картину, але тільки в окремих „острівних” селах, навколо яких усе здебільшого залишається таким, як було завжди, вказуючи на неприродну появу серед них весняного репертуару, до того ж не раз вельми численного, на фоні навколишньої пустки. Так, у с. Нижній Струтин Рожнятівського району Івано-Франківської області правдоподібно прищепив гаївки отець Михайло – батько братів Колессів, який тут був на парохії, бо цей жанр виявився абсолютно невідомим найближчим сусідам¹. Також І. Панькевич записав у м. Рахів цілий десяток загальнознаних мелодій великодних ігор достеменно невідомо якого походження², адже на Гуцульщині та й узагалі на всьому Закарпатті вони традиційно ніде не культивувалися навіть відрубними „острівками” (а тому не мали власної народної

лися” (Ступницький Василь. Пісні Слобідської України: Фонографічний запис. Харків 1919 (2007), с. 17).

¹ Коваль В. Генеза локальної типологічно гетерогенної народновокальної традиції, с. 133.

² Мушинка Микола. Голоси предків: Звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (1929, 1935). Пряшів, 2002, с. 88-108 № 17-27, 29.

шим глісандуванням і поступовим вигасанням звучання [Квітка К. 1922, № 60]:

57

f Adagio

Ле_ ле, та_ ту, ле_ ле, ма_ мо, ле_ ле, ко_ ва_ лен_ ку!
За_ грай ми_ ні, ду_ да_ ри_ ку, в ду_ ду ве_ се_ лень_ ко!

що на пленері своїми тихими відлуннями справляє враження правдивого закликання („гукання”) Весни та її далеких відповідей¹.

У всій Україні (на відміну від сусідньої Білорусі) немає звичаю *обходження дворів на Великдень* і співати поздоровчо-величальних пісень під вікнами (подібно як зимою). Виняток становить Надсяння (західні терени Яворівського району Львівської області)², де побутує такий звичай, а співані при ньому твори називаються „ранцівками” (позаяк найпопулярніша з них починається словами „Ой рано, рано”)³ або „ломкачками” (що означає цей термін, неясно). Звідки взялася тут традиція *ранцювати* або *ломкати* – то велика історична загадка, яка чекає на свого дослідника. Ранцюють ж переважно хлопці з музикантами (скрипка та бас або тепер гармонія) чи й без інструментального супроводу під вікном подібно колядникам. Основні адресати – дівчата на виданні та молодиці, що зимою вийшли заміж⁴, за це вони обов’язково віддячуються писанками: „Тобі, Марусю, ранцівка, Нам писаночок кобілка”. Буває, що ранцювальникам дають якийсь

¹ Пор. Лекції, приклад 86, а також [Лисенко М. 1875, с. 48 № 9 (строфи 9-10); Квітка К. 1917, № 1; Квітка К. 1922, № 123, 648].

² Єдиний „волочільний” взірць знайшовся на Харківщині в згаданій вище збірці В. Ступницького, однак транскрибований він, на жаль, не найкращим чином і практично не піддається типологічному аналізу, побутування ж цього жанру на Слобожанщині не підтверджується сучасними польовими дослідженнями: Польский Илья. Волочёбные песни в Белоруссии и на Украине. < Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Москва 1973, с. 71-80; [Новикова Л. 2006].

³ Подібно як дієслово „турати” від інципіту „Ой туре, туре” (Лекція 8, тема 11, § 30, с. 241).

⁴ Інколи ранцюють і хлопцям [Гнатюк В. 1909, № 181].

Приголомшливою несподіванкою виявляється те, що ранцівкові приспиви (а деколи й заспиви), мають звуковисотну лінію, абсолютно тотожну *маланковим* наспівам, при засадничих відмінностях своїх ритмічних організацій – ці другі є завжди *трійковими*, а перші – виключно *двійковими*¹ [Луканюк Б. 2014, с. 114-115], чому поки немає жодного переконливого пояснення. Також наразі відкритим залишається питання, наскільки надсянські ранцівки-ломкачки генетично споріднені з білоруськими волочібними як поетично, так і передовсім мелодично².

§ 35. *Гаївки: рухи і тематика.*

Великодні гаївкові забави, що виводяться з дохристиянського святкування Нового року під час весняного сонцестояння, мали передовсім заклинально-магічне значення. Для міфологічного світу життєво важливим було вмилоствити природу, її повернення на літо, загадати майбутній врожай, інші господарські гаразди, здоров'я, довголіття, удачу: „Ой весна, весна, будь красна! Ой що ж ти нам принесла?“. Адже без знадливих запрошень вона, на щире переконання язичників, могла й не прийти. Хіба не випадково гаївки водилися головним чином саме біля церкви чи на кладовищі, в чому, напевно, відбився прадавній культ мертвих як хоронителів роду, яких задобрювали в той спосіб, шукаючи заступництва та підмоги. Молодь і собі так ворожила прийдешне. Тому-то всі ставилися до традиційних обрядодій з належним благоговінням.

Традиційні гаївки, принаймні їхні поетичні тексти, активно творилися аж до кінця XVIII століття, а нетрадиційні – ще й у двох наступних, доказом чого можуть служити новотвори про знесення панщини і рекрутчину (цісар забирає з села кращих хлопців), наостанок актуальні патріотичні пісні, під які молодь зовсім недавно пробувала водити великодні танки. У всьому цьому відобразилася загальна *інволюція* даного жанру, що мало-помалу втратив давню магічність і перетворився на святкову розвагу. Поступово звужувалося коло ви-

¹ Зразок 186.

² Валачобныя песні. Мінск 1980 (Беларуская народна творчасць). Запропонована туг мелотипологія вимагає значних коректив з погляду української етномузикознавчої традиції, аби можна було здійснити бажані порівняльні дослідження (див. ще також зовсім інший дослідницький підхід: /Земцовській І. 1975, с. 112-118/).

конавців – найперше старшого віку (які також колись брали участь у дійствах, що засвідчують передражнювання на кшталт: „А йдїть, кози, повидайте як старі баби~діди скачуть”), пізніше середнього віку, потім нещодавно одружені, врешті зосталася неодружена молодь з своїми шлюбними інтересами, яка й донесла переважно гаївки зі свого запасу до часу, коли їх почали документувати фольклористи. Загальний занепад весняного циклу призвів до його надзвичайної строкатості, забуття сюжетів, їхньої фрагментарності, псування мелодичних форм, контамінації зовсім різних творів в одному¹. На сьогодні ця вельми колоритна галузь традиційної фольклорної творчості перейшла дуже покрученою до дитячого репертуару бодай почасти² [Квітка К. 1917, № 20, 25], а місцями взагалі припинила своє існування.

Гаївки як жанр драматично-синтетичний включає водночас *дію*, *слово* та *музику*, а саме – танок або гру, поезію чи прозове мовлення та головню спів, хоча трапляється й *інструментальна* гра у вигляді вторинного за значенням супроводу до співу, рідко – самостійної п’єси [Мацієвський І. 2000, с. 20, 25-26; Хай М. 2011, № 39]. Неодмінним є великодній *дзвін* (*передзвін*) найперше у виконанні паламаря, а потім (по обіді) й усіма охочими, включно з дітьми, до веселих обов’язків яких, окрім того, належить бити у клепала (била) та гримотіти тріскачками [Хай М. 2011, № 36-38; Мацієвський І. 2012, № 1-2]. Можливо, колись кожна гаївка була зовсім окремим синтетичним твором у його нерозривній єдності дії, слова та співу (це демонструють деякі гри Поділля), але з часом стійкий взаємозв’язок інгредієнтів затратився, через що та чи інша дія почала вільно поєднуватися з різними мелодіями і сюжетами, навіть не зовсім відповідними³. У результаті кожен з них став існувати ніби сам по собі, випадково поєднуючись з

¹ Зразки 36абвг.

² На початку п’ятдесятих років минулого століття мені випало бавитися гаївок з сільськими дітьми на сам Великдень і виглядало це так, що кожен у колі співав щось своє безформне та фрагментарне, за всяку ціну намагаючись пересилити інших, тож забава закінчилася загальною бійкою та плачем покривджених. На той час молодь вже не водила гаївок у цій місцевості (до втрати обряду спричинилися й українські партизани, які категорично забороняли всі розваги, наполягаючи, що не можна веселитися тоді, коли гинуть люди в національно-визвольній боротьбі, тож через п’ятнадцятилітню перерву вирросло покоління без гаївок, а потім довершила чорне діло антирелігійна радянщина).

³ Пор. Зразки 34аб.

іншим, тож за браком визначального компоненту доводиться їх розглядати зосібна.

Дії – ігрові чи танкові рухи – рідко коли мають суто естетичне призначення, як то може видаватися збоку. В них закладений певний прагматичний сенс, передовсім ідея *змагальності*, демонстрації власних переваг, принад, спритності, фізичної справності, винахідливості, лідерських якостей і т. ін., важливих у суспільному та повсякденному житті дорослої людини: в енергійної, заповзятливої, підприємливої, вигадливої особи більше шансів швидко та вдало одружитися, закласти успішну господарську сім'ю. На жаль, абсолютна більшість наявних етномузичних записів гаївок – неповноцінна через відсутність у них зафіксованих рухів. У кращому випадку до мелодії з текстом даються тільки їхні найзагальніші словесні описи [Лисенко М. 1875], у зв'язку з чим практично ніяк неможливо встановити як вони координуються з ритмічними малюнками мелодій, а значить, не піддаються достеменному відтворенню та дослідженню. І це при тому, що для точного запису танців, зокрема й етнографічних, розроблено декілька спеціальних технік, у т. ч. міжнародного значення¹, однак вони переважно залишаються невідомими або свідомо чи знеохоти не використовуються етномузикознавством, допевне, з огляду на деяку їхню складність, а то й громіздкість викладу. Усе ж наскільки важливо бачити реальне часове розгортання твору в цілому, можна збагнути лише тоді, коли порівняти звичну нотну транскрипцію та супровідний до неї опис танку чи гри з партитурою, де ці невід'ємні складові подаються синхронно, хай і за власною складною методикою².

Якщо ж розглядати гаїнкові рухи таки осібно, то серед них варто виділити наступні найтипівіші³:

1) *ланцюгово-діалогічні* (антифонні), завдання яких полягає в перемозі одного гурту над іншим („Мости”, „Просо”, „Шум”), при тому часом хтось з одного гурту старається з розбігу розірвати ланцюг другого, супротивного, вирвати з нього бранця та забрати з собою, а

¹ Lange Roderyk. Podręcznik kinetografii: Według metody Labana-Knusta. Kraków 1975.

² Пор. Зразки 35аб, а також [Гуменюк А. 1962, с. 81-82].

³ Див.: Смоляк Олег. Танкові малюнки у гаївках Західного Поділля. < Музика та дія в традиційному фольклорі, с. 56-68; Варунків Тетяна. Гаївки галицького Опілля. Галич 2011, с. 182-187.

за невдачі – сам змушений залишитися полоненим у стані суперників; коли у якомусь з гуртів уже нікого не залишилося, гра завершується звитягою одних і неславою інших, рідше загальною мировою;

2) *переслідувальні*, де один гравець ловить іншого, а гурт, узявшись за руки, стоїть або рухається колом і всяко заважає переслідувачеві; пійманий стає переслідувачем, переможець же повертається до гурту, з якого вибирають нового втікача („Калач”, „Кіт і Мишка”, „Смертенна”); давніше при тому застосовувався, так сказати, олімпійський принцип: той, хто програв гонитву, вибував з гри і в ній вкінці тріумфував один ніким невіпийманий (як нині переможець, приміром, у тенісному чи боксерському турнірі);

3) *мімічні*, коли в середині кола хтось обраний демонструє рухами все те, про що мовиться в тексті („Мак”, „Перепілка”, „Коструб”), для чого потрібне деяке вроджене акторство, вміння володіти собою та не осоромитися, виступаючи *соло* перед загалом;

4) *фігурні*, як наприклад, учасники, стаючи парами одні за одними, беруться за руки, піднімають їх вверх і передня пара біжить попід руками в сам кінець утвореного коридору: перед нею остання пара повинна різко опустити руки і не дозволити знову зайняти чергу – невдахи покидають гру („Огірочки”); або ж гурт, узявшись за руки, йде ключем, звиваючись з таким розрахунком, аби *перед* танку схопив *хвіст*, який всіяко тому має противитися („Кривий танець”), спереду ж ставили дівчину на виданню – як не зуміє злапати кінця, поки відспівається твір, то не тільки відпадає з гри, а й швидше за все не вийде того року заміж;

5) фактично *хороводні*, коли танцівники, узявшись правою рукою за сусідню ліву, просто рухаються під спів мірним колесом або стають парами, повернувшись лицем один до одного та схрестивши руки, по яких у різні боки ходить дитина („Дощечка”); коло може вигинатися в спеціальний спосіб, наприклад, крутитися поміж розставлених трикутником дітей, каменів, крокувати навколо церкви і т. п. Величю відбувалася така гаївка в с. Великополе Городоцького району на Львівщині, де водили тільки лиш одну-єдину загальну гаївку, і тривала вона мало не цілий день. Після святкового сніданку з крайньої хати виходили всі, хто в ній жив, і творили підковоподібне коло, в середині якого ставили трьох дужчих чоловіків: один мав підштовхувати коло вперед, два інші – гальмувати його навспак. Коло безупинно кружляло та спроквола посувалося головною дорогою в бік церкви, що знаходилася в протилежному кінці села. З повздовжніх хат вибігали інші

люди та приєднувалися („чіплялися”) до кола, яке розросталося таким чином до велетенських розмірів – аж поки в ньому не єдналася вся сільська громада від великого до малого. Тричі обійшовши церкву, учасники так же само, тільки тепер уже в зворотному порядку йшли селом назад й один за одним розходилися домами. При тому цілий час усі разом голосно співали різних гаївок в будь-якій послідовності, подеколи повторюючи ті ж самі твори по декілька раз.

Хороводно-ігрові рухи відповідно відображаються в *поетичних текстах* передусім трьох перших з вищевказаних категорій – учасники роблять те, що описують словами, в двох інших такий взаємозв’язок або наявний лише почасти, асоціативно (наприклад, у „Кривому танці” початкове повчання „Ой кривого танця не виведу кінця! А як його виводити, кінця-краю знаходити? Ой так його вести, як віночок плести” продовжується зазвичай протиставленням долі весільного вінка, відданого Нелюбу чи Милому), або й відсутня зовсім, особливо, коли зміст гаївки суто ліричний. Нині, щоправда, й ті перші подекуди вже втратили належну сюжетно-дієву єдність: у тексті може йтися про одне, а рухами показуватися інше; у багатьох місцевостях, і то дуже близьких, однакові ігри здатні поєднуватися з відмінними словами – і навпаки (те ж саме, зрештою, стосується наспівів), що наочно показує збірник [Возняк О. 2015], де мелодії та поетичні тексти мусили бути систематизовані роздільно.

За своєю поетикою гаївки є доволі розмаїтими, можна би навіть сказати, вельми строкатими. Серед них В. Гнатюк виділив аж 171 сюжетний мотив¹ [Гнатюк В. 1909, с. 250-265], хоч і цей чималий реєстр видається далеко не вичерпним, оскільки в ньому явно не враховані деякі гри, поширені виключно поза Галичиною, наприклад, згаданий вище Кривий танець „Вінок”, який постав десь на сході України і, розповсюджуючись, не пішов за р. Збруч, що після першого поділу старої Польщі (1772) стала неперехідним кордоном між Австрійською та Російською імперіями [Луқанюк Б. 1980, с. 89, 98, 101]. Очевидно, Ф. Колесса слушно добачав у тематиці цього жанру

¹ М. Мишанич у своєму узагальнюючому тематичному питальнику вказав їхні 82 найпоширеніші сюжети (Мишанич Михайло. Гаївки: Сюжетно-тематичний польовий питальник. Львів 1996), у збірці [Возняк О. 2015], складеній на підставі матеріалів, зібраних під час експедицій Львівської консерваторії протягом 1958–1980 років, знайшлося всього 59 сюжетів, з яких 42 уже зареєстровані в зводі В. Гнатюка, а ще 17 виявилися зовсім новими.

вияви на верствування різних епох [Колесса Ф. 1938б, с. 52] і, дійсно, лише протягом кількох тисячоліть могло набратися настільки велике число його творів, відмінних за своїм змістом і будовою.

Центральне місце тут, природно, займають *ілюстративні* гаївки з відображеннями самого ходу забави чи танку (як наприклад, „Чорнушка”). Частина з них напевно мала *обрядово-культове* значення (похорон Коструба), що проявляється також у рефренах на кшталт: „Ой див, див, ой ладом”, де неясне нині слово „ладом” – це, на думку фахівців з слов’янської міфології, дочка першобогині Рожаниці, а „Див”, до речі, згадуваний двічі у „Слові о полку Ігоревім”, – дух-вішун в образі птиці, ймовірно, пережиток іранського, ще домаздеїстичного вірування в надприродні істоти, котрих зороастризм демонізував, проголосивши злими духами (в сучасних іранських мовах схожі слова означають „біс”, „чудовисько”, а також „божевільний”, „біснுவатий”, ба навіть „шалений”, що схильне вказувати на первісно *орґаністичну* обрядовість весняних танків). Такими ж видаються *історичні* відголоски феодальних часів з їхніми „князями”, „королями”, „володарями”, „служками”, „городами”, „зámками” (кажуть, у гаївках про Романа мається на гадці знаменитий князь – об’єднувач Галичини і Володимирії 1199 року)¹, згодом значніших громадсько-політичних подій (як знесення панщини, заведення рекрутчини тощо) аж до визвольних змагань після Першої світової війни. Порівняно мало в іграх та хороводах *господарських*, суто аграрних мотивів, згадуваних хіба принагідно як претекст забави („Просо”) чи в зв’язку з *персоніфікаціями* природи („Мак”, „Перепілка”). Та позаяк на Великдень граються головню дівчата, то найбільше є гаївок *любовно-шлюбного* змісту в усіх його можливих нюансах. До них приєднуються численні гумористично-сатиричні *дотинки*, де передражнюються передовсім хлопці, але й також висміюються інші дівочі антагоністи – молодіці, жінки і баби, чоловіки і діди, а ще картаються нероби, п’яниці тощо, особливо ж осуджується відступницька пасивність: „Ой високі на гаївку в нас пороги, гей? Хто не вийде на вулицю – всохнуть ноги!”.

Окремо потрібно відзначити гаївки з *баладним* змістом (як наприклад, пані вбила служницю – коханку свого чоловіка; вбивство швагра; зчарований милий; кровосуміш; дочка-пташка й ін. [Миша-

¹ Та це вельми сумнівно, бо виступає він виключно в побутових сценках, тож в усіх подібних випадках радше йдеться про представника *ромської* народності (цигана), а значить писати його хіба належалося б з малої букви.

нич М. 2017, № 226, 241, 252-255, 263, 334/), які фактично належать до звичайного (неприуроченого) жанрового циклу, однак зчаста виявляються саме календарно-обрядовими (великодніми) за своєю функцією й хороводно-ігровими за способом викладу. В українському фольклорі таких парадоксів порівняно небагато, зате вони значно поширені в Білорусі, де їх дослідники виділяють в окремий розряд календарних балад („балады гульнёва-карагоднага складу”)¹.

§ 36. Типологія.

За віршовою будовою гаївки діляться на *строфічні* (дво-, три- і чотирирядкові)², *тирадні* й, умовно кажучи, *тирадно-строфічні*, які за своїми *змістовими єдностями* не раз виявляють ознаки тирад (при тому часто використовується форма трафаретки, як у колядках³ [Мишанич М. 2017, № 210-211, 231, 240, 257, 287-293, 296-298, 301-302, 304-305, 307, 325-326, 336, 338-340, 345-346, 349-351, 354-361, 372-374, 377, 382, 384-386/]), але за мелодією діляться на строфи. Така структурна невідповідність складових твору, безперечно, не могла виникнути зразу, в момент компонування, а лише мусила постати у результаті пізніших інволюцій, передовсім шляхом *ксенотекстизації*⁴, що наочно показують порівняння сюжетно однакових гаївок, які в одних випадках виступають тирадними, а в інших – строфічними (пор., наприклад: [Мишанич М. 2017, № 377, 374, 357 і 325/]).

В. Гнатюк, керуючись головно поетичним змістом гаївок, поділив їх на *двохорові*, діалогічні, й *однохорові*, монологічні⁵. Якщо ці

¹ Балады: В 2 кн., кн. 1. Мінск 1977, с. 661-704 (Беларуская народная творчасць).

² Записані як однорядкові гаївки зазвичай лучаться попарно *римою* (її відсутність свідчить про помилку виконавців) та насправді мають дворядкову строфу (Лекції, приклади 29-30), тому в усіх подібних випадках, як уже мовилося, у кінці таких мелодій повинен стояти музичний знак повторення (:||) [Роздольський Й. 1906, № 172-174, 203-204; Квітка К. 1917, № 4-5, 24; Квітка К. 1922, № 6, 19, 21, 28, 33-34, 57-58, 61, 621; Мишанич М. 2017, № 281, 305-307, 309-324, пор. № 283 та подібні/].

³ Див.: Лекція 5, тема 5, § 19, с. 142. Див. ще також с. 194-195, 251, 286.

⁴ Ксенотекстизація – довільне вторинне поєднання мелодії та слів відмінної структури [Луканюк Б. 2016, § 15/].

⁵ З етномузичного погляду не зовсім вдало, бо справжні хори, як і оркестри, в автентичному фольклорі фактично не практикуються за незначними випадковими винятками (Лекція 2, тема 2, § 8, с. 61).

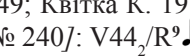
останні зазвичай дійсно виконуються одним гуртом в унісон чи багатоголосно з більш-менш рівним поділом на партії від початку до кінця (соліст здатний хіба що виводити верхній голос, дублюючи нижній хоровий в октаву, терцію чи якийсь інший консонанс [Мишанич М. 2017, № 198, 222, 287, 334]), то в тих перших можуть переспівуватися як два гурти („лави”) однією і тією ж мелодією¹ (унікальний приклад, коли антифон звучить терцією вище, див. [Квітка К. 1922, № 625], так і соліст(и) з гуртом обов’язково протиставлюваними собі мелодично відмінними партіями [Роздольський Й. 1906, № 180; Квітка К. 1922, № 68-69, 71; Мишанич М. 2017, № 359, 371], причому сольні бувають часом і *мовленими прозою*² [Лисенко М. 1875, № 2, 5, 9; Мишанич М. 2017, № 229]. А втім більшість діалогічних за змістом гаївок також здебільшого співаються унісоном (тобто всі перемови в тексті жодним чином не відображаються в музиці).

Гаївкові наспіви, узяті загалом, не піддаються звичній пісенній типології, в чому мав би переконатися вже її першовідкривач С. Людкевич, виносячи в окремий розділ наспіви, „поскладані з всіляких груп” [Роздольський Й. 1906, № 210-215], а за ним і Ф. Колесса, який також у зібранні Й. Роздольського змушений був виділити „мелодії, полишені поза групами” [Роздольський Й. 1909, № 169-180], визнаючи таким чином слабкість прийнятих класифікаційних принципів. Спеціальних студій над музичними формами гаївок, поза провізорним розглядом того ж Ф. Колесси [Роздольський Й. 1909, с. 75-85], наразі немає³ (на відміну від доволі дослідженого зимового жанру). На заваді стоїть вельми значне їхнє музично-жанрове розмаїття, здебільшого недостатньо чітке в своїх конкретних способах вираження, через що не раз буває дуже складно провести однозначну грань між первісно танковими та співними, ба навіть явно ладканковими мелодіями, пристосованими до хороводу чи

¹ Зразки 35аb, див. також [Лисенко М. 1875, № 12; Квітка К. 1917, № 14-15, 23, 25; Квітка К. 1922, № 59, 74].

² Зразок 34a.

³ Вони щоправда розглядаються в другому та третьому підрозділах заключного розділу докторської дисертації О. Смоляка (Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Київ 2005), проте з тих же загальнометодологічних позицій, які мало що здатні додати принципово нового до вказаного типологічного перегляду Ф. Колесси, поза примноженням фактографічних даних.

дольський Й. 1909, № 25, 49; Квітка К. 1917, № 18; Квітка К. 1922, № 38; Мишанич М. 2017, № 240]: $V44_2/R^9$  або частіше трансформуватися додаванням до початку ще однієї короткої довгості [Роздольський Й. 1906, № 167-169; Роздольський Й. 1909, № 26, 28, 35-39; Квітка К. 1922, № 629; Мишанич М. 2017, № 216-224]:

$$\begin{aligned} & \bullet V7_2/R^9 \text{  \Leftarrow \\ \Leftarrow & \{ V44_2/R \text{  \} \Leftarrow \\ \Leftarrow & V44_2/R^{10} \text{  . \end{aligned}$$

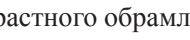


Часом семискладники попереджують додані (повторені) їхні ж початкові трискладники [Квітка К. 1922, № 629; Мишанич М. 2017, № 207-209; а також знаменитий „Зайчик” М. Леонтовича]:

$$\begin{aligned} & \bullet V34_2/R^9 \text{  \Leftarrow \\ \Leftarrow & \{ V34_2/R^{12} \text{  +  \} \Leftarrow \\ \Leftarrow & V34_2/R^{12} \text{  . \end{aligned}$$

Дворядковим гаївкам даного мелотипу властиві дві лінійні форми: $M^T\alpha\beta$ й $M^T\beta\beta$, можливо, генетично споріднені з трирядковими, що інволюціонували шляхом пропуску однієї з побудов – останньої чи початкової (тобто, $M^T\alpha\beta\beta \Rightarrow M^T\alpha\beta\dots \sim M^T\dots\beta\beta$).

2а) *Трирядкові форми з паристою (двійковою) мелоритмічною організацією* також схожі на весільні строфічні ладканки – рідше з типовими мелоритмічними малюнками [Роздольський Й. 1906, № 1509; Роздольський Й. 1909, № 7; Квітка К. 1922, № 9-10; пор. також: Мишанич М. 2017, № 192-193]:

$$V6_3/R^8 \text{  \parallel^6 \text{  \parallel^8 \text{  \parallel,$$

зглядно частіше [Квітка К. 1917, № 22; Мишанич М. 2017, № 191, пор. № 194-198] без свого контрастного обрамлення: $V6_3/R^6$ . Ці другі також при поєднанні з більшими віршовими структурами піддаються мелоритмічному варіюванню – не тільки мінімальному: $V7_3/R^6$  $\sim R^6$  [Мишанич М. 2017, № 236], але й значнішому, що суттєво міняє типовий малюнок, який багатьма сприймається як зовсім самостійний, однак про його вторинність свідчить відсутність музичних цезур посеред восьми- або дев'ятискладових версів [Роздольський Й. 1909, № 44-45; Мишанич М. 2017, № 243-244, 247]:

[Роздольський Й. 1906, № 192-195; Роздольський Й. 1909, № 16-21, 129-131; Квітка К. 1922, № 20, 611; Мишанич М. 2017, № 335, 338]. Вона властивіша неприуроченій пісенності, однак у даному разі обрядова музична стилістика цих творів не викликає сумнівів – питання лишень у тому, чи вони дійсно належать до весняних, чи до літніх, перенесених на весну, особливо в Галичині?

В. Нестрофічні форми

Серед нестрофічних гаївкових мелодій варто розрізняти два принципово відмінні їх виявлення у вигляді: (а) *великої кільцевої форми* (ВКФ) разом з її численними уламками та (б) *комбінації (контамінації)* різних простіших структур.

а) Цілісна, нормальна ВКФ складається з трьох головних розділів: (I) *зачину*, (II) *ходу* та (III) *кінцівки*, що відзначаються такими типовими характеристиками¹ [Роздольський Й. 1906, № 177, 199-200; Роздольський Й. 1909, № 162, 172; Квітка К. 1917, № 7, 21; Квітка К. 1922, № 35, 610, 626, 631; Мишанич М. 2017, № 352]:

(I) <i>Зачин</i> (З):	(II) <i>Хід</i> (Х):	(III) <i>Кінцівка</i> (К):
– співна фраза	– моторний мотив або фраза, вдвічі коротші за фразу зачину	– реприза <i>повторна</i> (тотожна чи схожа на зачин) або <i>динамічна</i> (на новому тематичному матеріалі, контрастному щодо зачину, але з тотожними йому характеристиками)
– двічі повторена	– проводяться більше, ніж двічі	
– часокількісний тип мелоритму	– акцентно-динамічний тип мелоритму	
– силабічне віршування	– тонічне віршування	

Рис. 21.

ВКФ відома не тільки серед гаївок, але й серед інших жанрових циклів (весільних, літніх, трудових, коляд, дитячих, напливових)², де вона властива передовсім *танкам-хороводам*. Зрештою, це не лише

¹ Зразок 34. Докладніше див.: [Луканюк Б. 1980, с. 99-106; Луканюк Б. 1978, с. 59-60; Возняк О. 2015]. Також яскраву ВКФ має перша тема вельми популярного жіночого хору С. Людкевича „Гагілка” (1909), створеного на підставі етнографічного запису з села Гряда під самим Львовом [Роздольський Й. 1906, № 199].

² Див.: Лекція 6, тема 7, § 24, с. 185-186; Лекція 7, тема 8, § 26, с. 192-193; Лекція 8, тема 11 § 32, с. 240; Лекція 10, тема 13, § 39, с. 284, 286; Лекція 10, тема 14, § 40, с. 293; Лекція 14, тема 19, § 56, с. 400, 403-40.

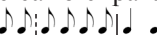
українська фольклорна форма – колись вона, певно, мала значне поширення і в Західній Європі, про що свідчить знаменитий студентський гімн „Gaudeamus”, а ще ода „До радості” з фіналу Дев’ятої симфонії Л. Бетовена, тему якої він довго виношував, стараючись якнайточніше передати атмосферу всенародного гуляння, що йому врешті вдалося пречудово власне завдяки несподіваному зверненню до середньовічного ідеалу трискладеної композиції (до речі, стилістично цілком чужої суто періодичним структурам музичного класицизму).

З певного часу ВКФ перестала розумітися народом, який перейшов майже повністю на строфічне мислення, через те вона почала розпадатися в найрізноманітніший спосіб, головню таким чином¹:

1) спершу зникає повторення кінцівки [Квітка К. 1922, № 69], а потім і вся кінцівка, функцію якої виконує заключний повтор ходу, часом дещо перероблений, як приміром, у наспіві „Подоланочка” [Квітка К. 1922, № 8, 615];

2) або, навпаки, зникає повтор зачину і далі сам зачин, у результаті чого лишається тільки хід і кінцівка [Роздольський Й. 1906, № 176, 178, 197; Роздольський Й. 1909, № 50-54, 56-58, 165-166; Квітка К. 1917, № 14; Квітка К. 1922, № 2, 7, 16, 30, 622; Мишанич М. 2017, № 262, 265, 294, 332, 363-364];

3) повтори втрачає хід [Квітка К. 1922, № 25, 620] і повна ВКФ спресовується до конспективної тридільності (ЗХК), яка завдяки своєму повторенню стає дещо подібною на звичну дворярдовку мелострофу (ЗХК₂) [Квітка К. 1922, № 3, 37, 609];

4) хід і повторена кінцівка творять дві побудови, зовнішньо схожі на коломийковий рядок², а насправді V44;6₂ [Роздольський Й. 1906, № 172-174; Роздольський Й. 1909, № 120-127; Квітка К. 1922, № 5-6; Мишанич М. 2017, № 314-324]; так же само справа мається з гаївками типу „Фіялочки”³ з V44;3₂/R⁴  [Роздольський Й. 1909, № 95-100, 117; Квітка К. 1922, № 604; Квітка К. 1922,

¹ Докладніше з переглядом усіх можливих похідних форм і численними взірцями див.: [Возняк О. 2015].

² Див. вище: Лекції, приклади 58 і 86, а також [Квітка К. 1917, № 1; Квітка К. 1922, № 65].

³ Більшість з них поєднується з поетичними текстом, що зачинається словами „Ой зацвіли фіялочки, зацвіли”.

№ 21; Мишанич М. 2017, № 285-293/ або ж його різновиду „Галю”¹ з V44,4₂ ~ 44,4₂/R⁴ [Роздольський Й. 1909, № 101-109; Мишанич М. 2017, № 297-304/], що також цілком виглядають як строфічні дворядкові, хоч інколи розкривають істинну будову згідно з походженням завдяки рудиментарному повторенню ходу бодай в якомусь одному з версів: V44₍₂₎;3₂/R⁴ [Роздольський Й. 1906, № 175; Мишанич М. 2017, № 294, 298/];

5) зачин або кінцівка чи навіть хід починають побутувати як повністю самостійні наспіви [Квітка К. 1922, № 51, 55, 62, 74, 614, 619, 632/], що переконливо демонструють два записи гаївки „Зайчик”, здійснені в двадцятих роках ХХ століття на Вінничині²:

58

а)

[Con motto]



1. Зай_ чи_ ку, зай_ чи_ ку, мій брат_ чи_ ку,
 Не хо_ ди, не бро_ ди по го_ род_ чи_ ку,
 Не то_ лоч, не то_ лоч гряд_ ки - м'ят_ ки!
 2. Зай_ чи_ чок, зай_ чи_ чок від_ бі_ га_ є,
 На пра_ ву ні_ жень_ ку на_ ля_ га_ є.



Бо мо_ я гряд_ ка, Ой вби_ то чи не вби_ то,
 Як па_ ні маг_ ка, Ні_ жень_ ку пе_ ре_ би_ то.
 Бо мо_ я груд_ ка,
 Як ба_ ла_ мут_ ка.



Я з по_ по_ во_ го ла_ ну, Я з дя_ ко_ во_ го ла_ ну,
 Ви_ би_ рай со_ бі гар_ ну. Ви_ би_ рай со_ бі дру_ гу!

¹ Умовна назва від найпоширенішого ініципіту „Ой чого ти не танцюєш, Галю, Галю?”.

² Приклад а) Леонтович Микола. Музичні твори: У 8 зб., зб. 3. Харків, Київ 1930, примітки, с. IV (запис Г. Гриневича в с. Слобода Ярошівська, Могилів-Подільського району Вінницької області від групи молоді); приклад б) /Танцюра Г. 1965, с. 38/.

Зай_чи_ку, го_роб_чи_ку, Не зри_вай ру_ти,
Не ска_чи в го_род_чи_ку, Ти, ба_ла_му_те!

Наслідком розпаду ВКФ повитворювалися надзвичайно зінди-відуалізоні структури, кожна з яких вимагає самостійного розгляду своєї генези. При цьому можуть виникати додаткові текстологічні проблеми, оскільки записувачі не завжди правильно розуміли специфіку будови своєрідних гаївкових наспівів та викладали їх не зовсім адекватно на письмі, через що не раз доводиться попередньо займатися необхідними корективами і реконструкціями, аби врешті можна було докопатися до остаточної істини. Прикладом тому може бути власне такий незвичайний запис весняного твору, двічі опублікований О. Рубцем¹, що здобув популярність як тема фіналу Першого фортепіанного концерту П. Чайковського, а через те й підвищену увагу етномузикознавців. Так, В. Гошовський, проаналізувавши першу строфу даного твору, побачив у ньому вторинне поєднання українського тексту з російською мелодією, зокрема з обряду т. зв. „сули” або „водіння (похорону) стріли”, поширеного на Східному Поліссі (головно на теренах між Дніпром і Прип’яттю, почасти в Гомельській та Брянській областях), для чого відкинув вслід за композитором наявні „штучні” розспіви (ліги), оголивши у той нехитрий спосіб нібито приховані за ними $\forall 5/R^6$ | Гошовський В. 1971, с. 222-226]. Те ж дало привід І. Земцовському дослідити мінливу природу цього, за словами вченого, *поліжанрового* та *поліетнічного* п’ятискладника, а також виявити ареали його поширення включно з Балканами². Проте Б. Луканюк, доказавши хибність запису принципово астрофічної композиції, дійшов висновку, що вона постала в результаті розпаду ВКФ і довільної контамінації трьох різних, струк-

¹ [Рубець О. 1872, № 11]. Повний текст див.: Рубець Александр. Сборник украинских народных песен, вып. 2. Санкт-Петербург 1872, № 8.

² Земцовский Изалий. По следам веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского: Историческая морфология народной песни: Исследование. Ленинград 1987.

турно доволі покручених поетичних текстів – дотинку, веснянки і гаївки [Луканюк Б. 1980, с. 83-107]. Чи це і є той шлях, яким варто йти при виясненні подібних загадок походження деяких вельми складних гаївкових (і не тільки гаївкових!) форм, здатні показати лише наступні аналогічні спроби. Такою, скажімо, могла б стати порівняльна студія над вельми своєрідною гаївкою „Жельман” („Іде, їде Жельман”), популярною, здається, не тільки в Україні...

б) Особливою неповторністю відзначаються гаївки, насправді поскладані з цілком різних, окремих їхніх мелодій (наприклад, [Роздольський Й. 1906, № 210, 215, 1508; Роздольський Й. 1909, № 167, 169-170; Квітка К. 1917, № 11 (пор. № 5); Квітка К. 1922, № 13, 612, 617-618, 635; Мишанич М. 2017, № 295, 336, 378, 382, 386, 391, 393] тощо). Деякі ж мають загадкові дуже розгорнуті композиції, які ледве чи можуть тлумачитися простими контамінаціями¹. Звісно, всі вони не піддаються звичній мелотипологічній класифікації та систематизації, а тому можуть досліджуватися лише *монографічно* як цілковито поодинокі витвори, тією чи іншою мірою поширені в певних місцевостях, з тими чи іншими відмінами як особливі, надзвичайно специфічні вияви фольклорного музичного мислення, його творчої психології.

Таким у загальних рисах уявляється на сьогодні весняний жанровий цикл, усі його музичні жанри та найголовніші форми, представлені, ясна річ, ще далеко не повно – тут схоплене тільки найосновніше з метою намітити напрямні їх подальшого вичерпного систематичного дослідження.

¹ Зразок 36.

ЛЕКЦІЯ 10

Тема 13. Літній жанровий цикл

§ 37. Літні свята. Святоюрські та русальні обряди.

Календарні свята після Великодня аж до Святого пророка Іллі (2 серпня за н. ст. / 20 липня за ст. ст.), від якого зазвичай починалися жнива, вже цілковито в'яжуться з сільськогосподарським життям – хліборобським і скотарським. Для першого характерні головні обряди обходження полів в міру дозрівання урожаю, для другого – відзначення найважливіших стадій сезону пастушення, його початку (вигону худоби, овець, кіз тощо на пасовища), середини (виплати авансу) та завершення (повернення череди додому, господарям з остаточним розрахунком).

Перше з таких календарних свят – це день смерті Святого Юрія, що відзначалося стало 6 травня (23 квітня) і в народному трактуванні мало важливе перехідне, рубіжне значення, бо знаменувало собою немовбито *кінець весни* й одночасно *початок літа*. Не скрізь, а тільки подекуди цього дня відбувалися традиційні обходи полів мало не всією сільською громадою під проводом священника з церковними хоругвами, відправами та молитвами, відтак ішли на своє поле, несли крашанки, трапезували молочною кашею, млинцями, медовухою, а ще качалися по ріллі – усе з метою забезпечити майбутній добрий урожай, уберегти його від непогоди.

Такі й подібні їм своєрідні узвичаєння виглядають на корінні та споконвічні¹, втім приурочені до них фольклорні обрядові наспіви залишилися практично невідомими – церковні процесії, як правило, супроводжувалися виключно релігійними співами, а під час польової трапези хіба не було прийнято виконувати нічого спеціально ритуального. Ті одиничні раритети, що деколи нібито траплялися збирачам, виявляються надто вже індивідуальними за своїм устроєм, аби на їх підставі обрисувати хоч якусь типологічну картину. Так, у пісні, названій К. Квіткою *волоچهбною* (за вказівкою інформантки,

¹ Дехто пов'язує їх з культом бога (чи напівбога) *Ярила*, виводячи цю назву з слів *яр, ярий*, синонімічних словам *весна, весняний*, та реальне існування такого язичницького культу багатьом науковцям видається сумнівним і навіть сфальсифікованим.

У *скотарів* саме на Юрія відбувався перший вигін овець і худоби на весняну пашу (траву), а в фахових пастухів – вихід на пасовиська. На карпатських підгір'ях і в горах вони йшли у полонини на все літо, з огляду на це їм влаштовували велелюдні феєричні проводи з трембітаннями [Хай М. 2011, № 9], музиками і співами (але не обрядовими, радше звичайними принагідної тематики). Також справлялися різноманітні магичні дії задля благополуччя худоби і пастухів, а проте фольклорні твори, приурочені до цих дій, залишаються невідомими, принаймні їх наразі нікому ще не вдалося задокументувати достоту. На Бойківщині скотарі плели *вінки*, які закладали маржині на роги, і при тому „ладкали” – співали практично ті ж самі обрядові мелодії, що й на весіллі чи обжинках, лишень зі словесними текстами відповідно скотарської тематики¹ [Мишанич М. 1988, № 1023, 1034, 1063, 1077, 1226, 1299, 1312]. Інколи (здебільшого як на Святого Юрія було надто холодно) ці обрядодії зміщувалися на Зелені свята.

Із Юрієвого дня, як уже сказано, в народному розумінні літо тільки починалося, на саму ж літню пору властиво припадали два головні свята – *Русалії* та *Купало*. Хоча їх також у певний час прив'язали до християнського календаря, вони zostалися виключно язичницькими за своєю етнографічно-фольклорною обрядністю.

Русалії чи *Розалії*² відзначалися в Європі як дні поминання померлих належними ритуалами, музикою, співами та покладаннями на могили вінків з троянд. У Давньому Римі це відбувалося в квітні–травні, в південних країнах (Італія, Іспанія, Франція) на Трійцю, а в північних – аж на Петра та Павла, очевидно, в прямій залежності від часу дозрівання цих квітів. Чи з тими європейськими Русаліями пов'язані *русалки* і *Русалчин тиждень* (як інакше іноді називають Русалії), достоту невідомо: швидше це простий збіг звучання різних слів, бо зазвичай українці русалками вважали дівчат, які померли *неприродною* смертю (втопилися, повісилися, вбиті звірами, загинули в лісі тощо), і покійних нехрещених дітей. Про русалок оповідали багато страхітливих небилиць (що жили вони в воді чи дрімучому лісі, заманювали туди людей і лоскотами позбавляли їх там життя, шкодили в полях і худобі тощо), наслідком чого ці фантастичні іс-

¹ Мушинка М. Голоси предків, № 30; Кирчів Роман. Релікти Юріївської обрядовості в Карпатах. < Народна творчість та етнографія. 1984 № 2, с. 38-43.

² Латинською Rosalia – від Dies rosae, що буквально означає „День роз (троянд)”.

тоти стали злими духами в суто *християнській* інтерпретації. Колись було хіба інакше, адже східні слов'яни цього дня поминали *усіх* своїх померлих, не конче в результаті неприродної („нечистої”) смерті, через те, мабуть, раніше Русалчин Великдень, що відзначався в четвер відвідуванням могил і був своєрідною кульмінацією Русалій, звався *Нявським* або *Мавським* (слов'янське слово *навь* значить „смерть” „мертвjak”, а також „труна”).

До того ж поминання були тільки одним з елементів ширшого комплексу дійств, званого загально *Зеленими* або *Гряними святами*, які християни прив'язали до Трійці чи П'ятидесятниці – рухомого календарного празника, що припадає на п'ятдесятний день (на сьому неділю) після Великодня (Воскресіння Христового), тобто переважно на кінець травня або ж на червень. Церква, борючись з поганством, гостро засуджувала традиційні гуляння, завдяки чому стали відомі деякі їхні деталі, що були актуальними ще в XVI столітті, проте не дійшли до наших днів, а саме „нічні танцювання, скакання під п'яння бісівських пісень”, „купання в річці з великим кричанням”, „оскверненням отроків та розтлінням дів”, після чого гуляки вже „розходилися в доми свої та падали, як мертві, від великого клопотання”. Святкування давніше починав недільний „*Духів день*” і тривало воно цілий тиждень – аж до *проводів русалок* наступного понеділка.

Нині ж напередодні Трійці мають („клячають”) домівку й усе інше (ворота) зеленню та квітами, надаючи їм магічного значення оберегів. На Лемківщині, Надсянні, почасти на Бойківщині під час Зелених свят, як і на Юрія, обходили поля з процесіями і співали все ті ж царинні пісні, зате в решті галицьких земель, хоч і повсюдно відзначається це свято з таким же прикрашувальним озелененням осель, приурочених до нього дійств і фольклорних творів немає. На Лівобережжі побутував Трійців обряд, званий „Тополя”, при якому, за даними М. Костомарова¹, вибирали дівчину та гуртом водили її селом, співаючи:



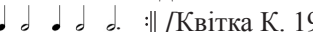
61


Стояла Тополя край чистого поля.

Стій, Тополько, стій, не розвивайся,

Буйному вітроньку не піддавайся.

¹ Костомаров Николай. Об историческом значении русской народной поэзии. Харьков 1843, с. 52-53.

Важливо відзначити, що практично ці ж слова Леся Українка опублікувала в першому числі Франкового журналу „Житє і слово” за 1894 рік як *купальські* з селища Миропіль на Житомирщині [Українка Л. 1977, с. 28 № 48], згодом К. Квітка подав до них вельми оригінальний наспів з $V55;6\dot{5}/R^9$  \parallel  \parallel , своєю чергою, дуже близький досить незвичній *весільній величальній* пісні з $V55_{bis}/R^9$  \parallel [Квітка К. 1917, № 28 і 54].

На Поліссі дівчата й жінки на Трійцю (рідше на Івана Купала) „водять *Куста*”, для чого так само вибирають дівчину, котрій на голову накладають великий гіллястий вінок (або відразу декілька), за пояс затикають всяку зелень, однак з таким рядженим Кустом гурт ходить не полями, а від хати до хаги (подібно як під час зимового колядування та весняного ранцювання), виконуючи господарям за символічну винагороду приурочених пісень з величальною та побажальницькою тематиками на мелодії єдиного прототипу (до речі, зовсім невластивного для обрядової творчості): $\bullet V46_2/R^4$  \parallel з різноманітними розпросторюваннями основного вірша та роздробленнями первісних довгостей¹. Кустові пісні виконували зазвичай у дворі, рідше в хаті під час застілля, ходження ж завершували за селом – біля річки, на леваді тощо, де водили *хороводи*, а під кінець роздягали Куста, беручи з собою додому зелень „на добро”, подекуди теж робили заключну вечірку з співами і танцями аж до ранку. Побутував даний обряд з невеличкими відхиленнями на історичній Пінщині (тобто в теперішніх Дубровицькому та Зарічненському районах на Рівненщині, Любешівському районі Волинської області й Івацєвицькому, Іванівському, Пінському, Столинському та Лунинецькому районах Брестської області)², про нього писали уже в XIX столітті Л. Голембйовські, Р. Зєнькевіч, П. Чубинський, О. Кольберг³ й ін.,

¹ Зразок 37.

² Традыцыйная мастацкая культура беларусаў, с. 138-141.

³ Gołębiowski Lukasz. Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincyach Warszawa 1831, s. 185-186; Zieńkiewicz Romuald. Piosenki gminne ludu Pińskiego. Kowno 1851, s. 160-178; Zieńkiewicz Romuald. O uroczyskach i zwyczajach ludu pińskiego, oraz o charakterze jego pieśni. < Biblioteka Warszawska, t. 1. Warszawa 1853, s. 104-106; [Чубинський П. 1872, с. 136]; Kolberg Oskar. Zwyczaje i obrzędy weselne z Polesia. Kraków 1889, s. 31-35 № 107-118 (поетичні тексти тут, слід зазначити, різної віршової структури, останній – з мелодією явно пізнішого походження); Довнар-Запольский Митрофан. Песни пинчуков. Киев 1895, с. 49-55 та ін.

але наново його відкрили та запровадили в науковий обіг сучасні білоруські й українські (рівненські) етнографи¹.

Ключальні обряди повинні були нести людям здоров'я та благополуччя, оберігати їх, їхні оселі, поля, ліси і води від всякої біди. На сторожі ж добра мали стояти власне русалки, яких після закінчення їхнього тижня селяни урочисто проводжали поза село, варили під відкритим небом наїдки, взаємно пригощалися, сповідалися один одному в провинах (навіть тих, про які не казали священникові!), залишали куски хліба на краях свого поля, кропили молоком дороги, що ними йшла худоба на пасовиська та водопій. Звісно, русалки допомагали виключно тим, хто брав належну участь в усіх діях на їхню честь...

За даними К. Квітки, обрядові *гряні* пісні², яким він приділив спеціальну увагу в своїх експедиційно-польових дослідженнях двадцятих років минулого століття, були поширені в невеличкому північно-східному регіоні, захоплюючи суміжні кути трьох етнографічних територій східних слов'ян [Квітка К. 1985, с. 42, 44]. Поетична тематика цих пісень переважно пов'язана з ходом самого обряду, русалками та менше шлюбно-любовною лірикою. Дотепер найбільше відповідних словесних текстів опублікував П. Чубинський, запозичивши їх з різних рукописних збірників (на жаль, без зазначення місцевості) [Чубинський П. 1872, с. 187-192].

Типологія русальних наспівів, представлених в музично-етнографічній літературі мізерною кількістю³, все ще залишається неясною. Очевидно, для них найхарактерніші композиції V^Tабрб чи V^Tабрс, де віршові *п'ятискладники* спрягаються з R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | або R⁷ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | (цей останній явно є трансформованим „диямбом“: {R⁷ ♪ ↓ ♪ ♪ ♪ |}, з якого, ймовірно, пізніше постав перший шляхом варіантного вко-

¹ Кітова Світлана. Водіння Куста на Поліссі. < Народна творчість та етнографія. 1972 № 3, с. 68-73; Шевчук Степан. Кустові пісні. < Календарні пісні великої Волині. Рівне 1997, с. 54-63; Беларускі фальклор. Матэрыялы і даследаванні: Зборнік навуковых прац, вып. 2. Мінск 2015, с. 32-150 та ін.

² Це одна з синонімічних народних назв русальних пісень, які ще також звуться іноді *троїцькими* (від Трійці), *семіцькими* (від Семика – іншої назви Русалчиного Великодня). Треба погодитися з К. Квіткою, що в фольклористиці доречніше застосовувати науковий термін *русальні пісні* [Квітка К. 1985, с. 44].

³ Взірці мелодій у хрестоматії [Колесса Ф. 19386, с. 223-224], узяті із збірника [Квітка К. 1917, № 30 і 33], є суто *купальськими* та походять з теперішньої Волинської області, тобто ареалу, далекого території поширення справжніх русальних пісень, отже, не мають нічого з ними спільного.

рочення останньої довгості) [Квітка К. 1926б, с. 69-70, 81 № 6-7]. В основі наведеної К. Квіткою мелодії в запису М. Гайдая [Квітка К. 1985, с. 43 № 1] лежить відомий ритмічний малюнок „співаного краков'яка” (R⁸ ♪ ♪ : ♪ ♪ : ♪ ♪ : ♪)¹, у зв'язку з чим вона ніяк не може вважатися традиційною обрядовою², а зразок, опублікований О. Рубцем [Рубець О. 1972, № 50], виглядає надто покрученим, аби доходити на його підставі хоч якихось мелотипологічних висновків (звісно, крім гіпотетичних [Луканюк Б. 2013в]). За даними Є. Єфремова³, у північних половинах київського та всього Східного Полісся зовсім відсутні пісні, зареєстровані К. Квіткою, зате загальнопоширений там ритуал проведів русалок супроводжуються *круговою ходою* навколо могил ввечері на кладовищі та співом мелодій трьох типів: аналогічного весільній ладканці з $\bullet V53_2/R^6$ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ : || і двох виразно танкових (хороводних) на зразок купальських ВКФ⁴, а саме без зачину ($\bullet V<...>; 44;33/R^4<...>$ ||: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ : ||: ♪ ♪ ♪ : ||) та рефренним обрамленням, хоча й з іншим ритмічним малюнком і випущеним повтором у кінці: $\bullet V22;66;2<...>/R^4$ ♪ ♪ : ||: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ : ||: ♪ ♪ ♪ ||, де шестискладники до того ж ідуть під вельми характеристичне синхронне плескання в долоні.

Як видно, святоюрській та русальній обрядовостям фольклористи приділяли замало уваги, може, передовсім через їхню локальність, але й також календарну перехідність від Великодня до Купала та недостатню розвиненість, зумовлену хіба особливостями свого історично пізнішого походження, на що очевидно вказує їхня мелотипологія.

¹ До цієї цитати К. Квітка додав у своєму машинописному автографі наступну примітку: „Висота звуку, зображеного нотою на третій лінії, – між *sib* і *si*”, однак у вказаній публікації ця примітка відсутня, тож наведена мелодія нібито звучить неприродно в мажорі. Оригінал транскрипції М. Гайдая надрукований у „Хрестоматії з українського музичного фольклору” А. Іваницького (Київ, Вінниця 2008, с. 121-122 № 9), де є заувага записувача про наявність т. зв. нейтральної терції, але попри те він слушно вважав за потрібне всюди поставити бемолі безпосередньо біля нот на третій лінійці (*b'*), так же в своєму більш ранньому записі відміни цієї мелодії у подачі іншої співачки (*ibid.*, с. 116-117 № 3, до речі, наймовірно покрученої через невдале підтекстування віршем явно не тієї структури), йому вдалося достатнім цей же сі-бемоль, але вже хіба суто діатонічний, просто зазначити біля ключа.

² Див. ще тотожні відміни [Земцовскій І. 1975, с. 119-121, 181 (таблиці 30-2, 31)].

³ Єфремов Євген. Русальні пісні на Київському Поліссі. < Полісся: мова, культура, історія: Збірник наукових праць. Київ 1966, с. 404-411.

⁴ Див. нижче § 39.

§ 38. Купала та Петрівка.

Основним літнім народним святом є *Купала* (Купало, Купайло), що відзначається орієнтовно в дні високого сонцестояння (21-22 червня) мало не всіма етносами Європи під різними назвами – „*Собітка*” в словаків, поляків та лемків, „*Ліго*” в латвійців, „*Саулес*” у литовців, „*Вардавар*” у вірменів, особливо активно в північноєвропейських країнах – в Естонії, Фінляндії, Швеції, Норвегії, Данії, Англії та Ірландії. А втім відоме воно й на півдні континенту – в Італії, Іспанії та Португалії, ба навіть у деяких мусульман, котрі живуть не за сонячним, а за місячним календарем. Церква, як звичайно, пристосувала ці свята до дати Різдва Івана Хрестителя (7 липня/24 червня), через те його ім'я дісталось Купалі (наприклад, у приспіві: „На Йвана Купала”), але практично не змогла зламати старі, міцно закоренілі язичницькі практики. Хоча Купало завжди приходилося на *Петрівку* (Петрів або Апостольський піст), що тривала від понеділка через тиждень після Трійці до дня верховних апостолів Петра та Павла (12 липня/29 червня), загалом від одного до шести тижнів, святкувалося воно вельми бучно, чи тому, що цей піст не належить до суворих, чи то сильнішою виявилася споконвічна традиція.

Як відбувалися купальські гуляння, докладно описала Леся Українка, додавши до майже півсотні купальських поетичних текстів власноруч занотовані чотири мелодії (з двома їхніми відмінами), бо вважала, „що пісня без мотиву тільки наполовину жива” [Українка Л. 1977, с. 377], і ті матеріали І. Франко опублікував, але наполовину живі чи мертві – без мелодій¹. Основна схема обрядодій така:

– на вечір перед святом *дівчата* десь на підвищенні біля річки чи водойми вбирали „купало” – солом'яне опудало або зрізане деревце (берізку), прикрашене стрічками, квітками, запаленими свічками тощо (як весільне деревце чи дідух на Новий рік), самі ж убиралися у великі вінки з різного зілля та квіток і *водили танок* біля деревця;

¹ Українка Леся. Купала на Волині. < Жите і слово, т. I. 1894, с. 276-283, 454-461. За планом ноти мали друкуватися в наступному томі (*ibid.*, с. 277), однак щось не склалося. Уперше вони були опубліковані стараннями О. Дея, який віднайшов їх в архіві І. Франка [Українка Л. 1977, с. 11 № 1, с. 16 № 14, с. 18 № 19, с. 20 № 22; с. 377]. Згодом ці ж та інші купальські наспіви з голосу Лесі Українки записав також К. Квітка [Квітка К. 1917, № 27-35]. Див. також: Климець Юрій. Купальська обрядовість на Україні. Київ 1990; Тавлай Галина. Белорусское купалье. Обряд, песня. Минск 1986.

– тим часом *хлопці* туди ж стягали мало не з цілого села різний хмиз, запалювали його, а також дражнилися з дівчатами, намагаючись вхопити їхнє деревце, яке дівчата боронили, відспівуючись *дотинками*; врешті, здобуте деревце *умертвляли* – кидали у вогонь чи у воду, а потім і купалися в ній (загальновідомий обряд очищення водою);

– коли вогонь трохи влягався, а всі були розігріті хороводами, іграми та жартами, скакали через нього – спершу найсміливіші хлопці, потім – дівчата, нарешті парами і цілими групами (обряд очищення вогнем);

– як починало світати, дівчата бралися ворожити, задля чого пускали на воду свої вінки: вірилося, якщо вінок спокійно пливе, то дівчина вийде цього року заміж, якщо ж крутиться або втопиться, то – ні; загадували й на майбутню пару: хлопці намагалися всякими способами виловити вінок своєї дівчини; або кидали відразу два вінки – за себе та хлопця, і дивилися, чи десь зійдуться;

– опісля подекуди йшли шукати цвіт папороті на щастя (папороть не цвіте, просто закохані пари використовували даний евфемістичний привід, щоб усамітнитися в лісі), а зранку голими бігли в поля окупатися в росі, очиститися на здоров'я (тим, хто восени вийде заміж – це повинно допомогти мати дитину).

Тематика купальських пісень крутиться навколо відповідних обрядодій, величання та любовної лірики. Ця остання тут досягає свого найвищого вияву, апогею як підсумок її поступового наростання та конкретизації від зими через весну до літа, за яким уже приходять осінні весілля:

62

1. Вже петрівочка минається –
Хлопцям гуляння вертається.
2. – Ідіте, хлопці, погуляйте,
Дівчат на вісень¹ підмовляйте!
3. – Вже ми ходили, походили,
Дівчат на вісень намовили.

Також невід'ємною складовою мало не всіх купальських дійств, ігор і забав виступає календарна *сміхова* культура – взаємні дотинки, дражнілки, висміювання, жартівливі прокльони й т. ін.:

¹ Осінь.

1. Ой на Купала вогонь горить...
Нашій Настуні живіт болить.
2. – Ой нехай болить, нехай знає,
А нехай хлопців не приймає!

На *Павла* та *Петра* в хліборобів не відбувалося нічого особливого, натомість святкували пастухи. На Надсянні вони „петр(ик)ували”, тобто вирізали в землі вузький рів у вигляді хреста так, аби можна було сісти, опустивши всередину ноги, а „хрест” міг служити за стола, і взаємно гостилися всім тим, що хто приніс або дали господарі худоби (напередодні її приганяли з пасовищ на кілька днів додому й отримували аванс за сезон). Сьогодні цей обряд уже цілковито перейшов до дітей, фольклорних творів, приурочених до нього, виявити не вдалося нікому, а можливо, їх ніколи і не було.

Відповідно немає зовсім окремих *петрівчаних* співів, з музичного боку це ті ж самі купальські мелодії, а різниця зводиться лише до поетичних текстів, у яких згадується „петрівочка – мала нічка”, що „вже минається”, а з нею поступово й літо, бо ж, кажуть, „по Петрі та й по теплі”¹. З днем Петра та Павла закінчувалися всі обрядові календарні співи. Якщо молодь виходила вечорами гуляти на „вулицю”, то обходилися при тому виключно звичайним репертуаром – побутовим, любовним, баладним, соціальним і т. п. за своєю тематикою.

Купальське свято майже повсюдно поширене на Поліссі та лісостеповій Україні². В Галичині його ніде немає, ніхто з класиків етнографії та фольклористики не зафіксував і відповідних йому пісень. Чому це так – питання питань. Вважається, що таке свято було, тільки його зліквідувала церква, що абсолютно немислимо, оскільки українська церква в Галичині з кінця XIV століття не була державною та не могла мати такої сили впливу, як хоча б та ж російська православна, котра незважаючи на всі старання, так і не спромоглася настільки здолати язичницькі традиції у себе вдома, щоби вони зникли без сліду, в тому числі й купальсько-петрівські.

Очевидно, з літнім сонцестоянням пов’язане святкування початку *Нового року* в племен, котрі, захоплюючи великі простори лісової

¹ Хоч подекуди кажуть „по Іллі та й по теплі”, що либонь точніше з огляду на ліпшу риму (*Іллі* – *теплі*).

² Клименко Ірина. Наспіви купальсько-петрівської приуроченості в українців: Макроареологія. < Проблеми етномузикології: Збірник наукових статей, вип. 5. Київ 2010, с. 138-164.

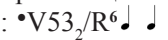
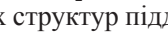


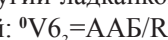

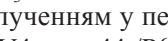
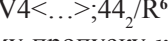


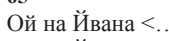
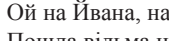
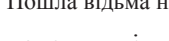
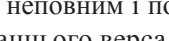



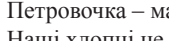
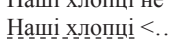
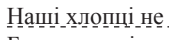

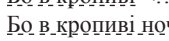





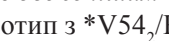

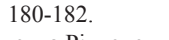
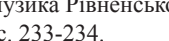




та лісостепової України, Білорусії та частково Росії, не зайшли в Галичину, зупинені місцевою людністю, що трималася своїх зимових новорічних звичаїв, а навіть не піддалася впливам, подібно весняним (щоправда, серед гаївок часом трапляються явно зайшли пісні купальського типу і то з рефреном: „На Йвана Купайла!” [Роздольський Й. 1909, № 3]). Які це були племена та коли відбувалася їхня експансія, наразі достеменно нічого невідомо. Але той факт, що літне сонцестояння особливо активно відзначалося саме в країнах північної Європи, повинно зорієнтовувати пошуки передовсім у цьому напрямі. Так, хіба не випадково в латвійців відзначання *Līgo*¹ передбачає всі ті ж самі обрядодії, що й Купала в Україні, включно з виттям зелених вінків, вогнищами саме на підвищених місцях, співами та хороводами від заходу сонця до його сходу наступного дня, а також з вірою у відьом, ба навіть – з пошуками цвіту папороті! Власне їхні звичаї пояснюють, чому належить співати у Петрівку, бо їм давня традиція каже зачинати виконувати відповідні обрядові пісні за *два тижні до сонцестояння* та закінчувати *тижнем пізніше*.

На українському заході тільки одні лемки мали свій аналог купальському святові – *Собітку*, яка є в поляків та словаків, і через те гостро стоїть питання, наскільки вона може вважатися корінною для кожного з цих етносів. Наразі можна лише відзначити, що в лемків – це головню *пастуше* (полонинське) свято. Дотепер записано біля тридцяти собіткових пісень, іноді з ритмічними формами, що видаються дещо спотвореними, а тому не мають власного, ясно вираженого типологічного лиця. Загалом вони близькі до строфічних гаївок (переважно з V44₂), а за тематикою – жартівливі та любовно-шлюбні на фоні реліктових звернень до святого Яна (Йвана) [Колесса Ф. 1929, № 53, 130, 588; Колесса Ф. 1938а, с. 236-238; Бодак Я. 2011, № 311]. За споминами старих людей, колись давно лемки ввели навколо святкового (священного?) вогню коловий танок – *обертан*, але його зразків чомусь не зафіксував ніхто.

§ 39. Типи купальсько-петрівчаних пісень.

На відміну від лемківської Собітки купальський обрядовий цикл характеризується виразними типологічними особливостями двох основних музичних жанрів – *співного* (кантиленного) та *танкового* (хороводного).

¹ Латиською – *Līgo svētki* (інша назва – *Zāļu*).

Серед кантиленних мелотипів годиться розмежовувати власне *пісенні* та *ладканкові* форми. З цих останніх одна цілковито тотожна строфічній весільній¹: *V53₂/R⁶  ¹  ²  ³  ⁴  ⁵  ⁶  ⁷  ⁸  ⁹  ¹⁰  ¹¹  ¹²  ¹³  ¹⁴  ¹⁵  ¹⁶  ¹⁷  ¹⁸  ¹⁹  ²⁰  ²¹  ²²  ²³  ²⁴  ²⁵  ²⁶  ²⁷  ²⁸  ²⁹  ³⁰  ³¹  ³²  ³³  ³⁴ 

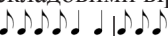










65

1. Ой на Йвана <...>
Ой на Йвана, на Купала
Пошла відьма на вигон...

а також зрідка ще й з неповним і повним *ланцюговим* відтворенням (*конкатенацією*) останнього верса попередньої строфи на початку наступної:

66

1. Петровочка, <...>
Петровочка – мала ночка,
Наші хлопці не доспали. }
 2. Наші хлопці <...>
Наші хлопці не доспали,
Бо в кропиві ночовалі. }
 3. Бо в кропиві <...>
Бо в кропиві ночовалі.
<...>.

Пісенні *величальні* тексти найчастіше мають форму V^Tабрб, схожу на колядкову³, однак з іншими – дванадцятискладовими віршами (V66;66 або V66;66) і ритмічними малюнками R⁴  ¹  ²  ³  ⁴  ⁵  ⁶  ⁷  ⁸  ⁹  ¹⁰ 

¹ Лекція 6, тема 7, § 24, с. 180-182.

² Ковальчук В. Народна музика Рівненського Полісся, № 57.

³ Лекція 8, тема 11, § 30, с. 233-234.

1917, № 29, 32; Квітка К. 1922, № 76, 78, 81, 83-88, 642-643], що викликає інтерес своєю ритмічною збивкою – зіставленням кінцевого „хорея” (♩ ♩) в першому (та третьому) тактах на „ямби” (♩ ♩) в другому (та четвертому). Така гетероритмічність невластива українському музичному фольклорові та свідчить про її генетично похідний, вторинний характер. Для витворення даного мелотипу явно була використана весільна пісня¹ з V34_{bis}/R⁶ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ :||, в якій другі та треті довгості в перших (і третіх) тактах були піддані роздробленням так же само як у колядках з V553;553 або маланкових мелодіях²: •R⁶ ♩ ♩ ♩ | <...> ⇒ {R ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ |} ⇒ *R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ | <...>. Беззаперечна спорідненість обох типів підтверджується очевидною спільністю їхніх мелічних (звуквисотних) ліній³.

Це дозволяє дійти надзвичайно важливих етноісторичних висновків. Указаний тип обрядових весільних пісень побутував в основному на Берестейщині⁴ та, мабуть, там і був перетворений у купальський. Звідти він поширився на схід Поліссям і на південь лісостеповою Україною аж до рубежів Галичини у процесі міграції його носіїв, які до того мусили прийти звідкись з заходу чи північного заходу та принести з собою культ літнього Нового року. Хто були ті пришельці – питання, що чекає на свою відповідь, та саме собою напрошується ототожнення їх з *скандинавськими германцями*, що спершу прийшли на р. Вісла й, очевидно, принесли *собіткові звичаї*, а в другому столітті нашої ери рушили на землі сучасної України, де проживали аж до приходу зі сходу гунів у кінці IV століття⁵. Хоч одне таке германське

¹ Лекції, приклад 14а на с. 91.

² Лекція 6, тема 7, § 24, с. 181-182.

³ Зразок 14 (докладніше див. [Луканюк Б. 2008]).

⁴ Берестейщина – це крайня північно-східна точка поширення орієнтовно *шістсотлітньої* переворської (пшеворської) археологічної культури (≈200 до н. е. – 400 н. е.), яка правдоподібно окреслює ареал одного з ранніх розселень праслов'ян-венедів, уже на той час досить неоднорідних за своїм духовним укладом, про що може свідчити власне відсутність даного „ямбічного” мелотипу в інших слов'янських весіллях.

⁵ Ті скандинавські германці (з них найвідоміші – готи) залишили по собі вельбарську та черняхівську археологічні культури, з яких цю другу „виділяє розповсюдження на величезному просторі Лісостепової і Причорноморської зон однорідної культури, близької до культури римських провінцій, піднесення в усіх сферах виробництва, розповсюдження передових методів ведення сільського господарства, нова *ідеологія і вірування*” (виділення моє. – Б. Л.) [Чмихов М. 1992, с. 283].

плем'я *тайфалів* зайшло в Галичину¹, проте не залишило по собі купальського культу, і це нібито ставить під сумнів дану версію². В кожному разі, підкорена берестейська, напевно, слов'янська людність перейняла цей культ, використавши для його оформлення *власну* весільну обрядову музику – не тільки перероблений пісенний мелотип³, але ще й два інші ладканкові. А значить, *купальський жанровий цикл з музичного погляду є в основному вторинним і хронологічно пізнішим за первісніший весільний*. Для історії східнослов'янського фольклору цей факт важить дуже багато.

Єдиний відомий на сьогодні купальський *танок*⁴ ґрунтовно розглянув К. Квітка⁵, і до його висновків потрібно додати тільки те, що *хід* класичної ВКФ цього унікального витвору⁶:

•V33;44;33/R4 ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ||₄ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ||₄ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ||

має *тонічну* версифікацію, у зв'язку з чим здебільшого *варіюються* його мелоритмічні малюнки⁷.

¹ Див. літературу, вказану на с. 226, виноска 4.

² А втім є думка, що тайфали були *іраномовним сарматським* плем'ям, які спершу витіснили тракійців (даків), а потім уже самі попали в залежність від готського короля Германаріха та врешті, рятуючись від навали гунів, пішли разом з вестготами за Дунай. Це пояснювало б, чому в Галичині немає Купала (а на Прикарпатті зовсім мало гаївок) та одночасно додавало б аргументів на користь північногерманського походження даного звичаю, а з іншого боку, виразно говорило б про тогочасні культури як фактично вже *поліетнічні* з домінуванням одного з панівних племен чи їхніх об'єднань.

³ Його раніше, ще до приходу германців, перейняли курди (Лекція 3, тема 3, § 12, приклад 14).

⁴ Зразок 38.

⁵ Див. [Квітка К. 1985, с. 54-63]. На жаль, російськомовний машинопис К. Квітки виданий українською з численними похибками, що місцями спотворюють авторський текст і його зміст (оригінал знаходиться в архіві Кабінету народної музики Московської консерваторії імені П. Чайковського).

⁶ Схожу тричастинну репризну форму з приспівими на початку та вкінці, однак з ходом без повторення, має також гаївка „*Ой як, як миленькому постіль слати? Ой так, так?*” [Квітка К. 1922, № 3, 37, 620, пор. № 609].

⁷ Також К. Квітка приділив чимало місця суто текстологічному аналізу звуковисотних ліній незначно відмінних останніх тактів, але ідентичних в усьому іншому публікацій купальської мелодії М. Лисенка й О. Рубця, дарма звинувативши першого в свавільній заміні передостанньої ноти задля художніх потреб, адже О. Рубець списав свою „відміну” власне від М. Лисенка у виданні П. Чубинського [Чубинський П. 1872, с. 221 № 40], де взагалі було допущено дуже багато друкарських помилок, згодом виправлених у збірці [Лисенко М. 1875],

Поширений даний танок виключно на північному Лівобережжі (в Могилівській, Брянській, Чернігівській, Сумській і Київській областях)¹, а також ізольовано в кількох селах Вінницької² та Івано-Франківської областей³. Ці два останні *анклави*, відірвані від своєї далекої метрополії, ясна річ, виникли неспроста – на то мали існувати вагомі історичні причини, які призвели до такої точкової міграції настільки оригінального жанру, треба думати, неодмінно разом з своїми етнічними носіями. На гадку спадає тільки те, що правдоподібно це могли бути бранці галицько-володимирського короля Льва I (≈1228–≈1301), котрих він полонив під час наїзду на верхнє Подніпров'я біля 1267 року та хіба силоміць одних розселив на Поділлі – на південно-східних околицях своїх тодішніх володінь, а інших віддав якомусь своєму боярину⁴ як плату за військову службу й вони потрапили в його маєтності над Дністром⁵. Опинившись у новому світі, вимушені пере-

зокрема й запис аналізованих купальських наспівів [Лисенко М. 1908, с. 14 № 1-3/ (докладніше про запозичення в Рубцевій збірці див.: Луканюк Богдан. До суперечок навколо музично-етнографічної спадщини Олександра Рубця. < Вісник Львівського університету, серія: мистецтвознавство, вип. 13. Львів 2013, с. 98-114).

¹ [Квітка К. 1985, с. 54-58/]; див. також: Костюковець Лариса. Об одном типе купальских песен. < Памяти К. Квитки: Сборник статей. Москва 1983, с. 79-89; Завальнюк Анатолій. Українські літні обряди та пісні. Вінниця 2008, с. 77, 80.

² Завальнюк А. Українські літні обряди та пісні, с. 44-45; с. 124 № 41, с. 146 № 64 (а саме села Слобода-Ярошівська Могилів-Подільського району та Ялтущів Барського району Вінницької області).

³ Ортинська Марія. Пісні північно-західного Покуття: Дипломна робота, ч. 2. Львів 1984. Рукопис, депонований в Проблемній науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка (а саме села Антонівка, Олешів, Буківна Тисменицького району Івано-Франківської області).

⁴ Можливо, його звали, як тоді було загально прийнято, здрібніло Олеша (від Олексій, Олекса) й він володів багатьма поселеннями на правобережному Покутті (Олеша, Олешин, Олешів, ймовірно, ще й Олешин) та лівобережному Пониззі (Олешин та Олешківці).

⁵ У середньовічні часи таке було звичайним ділом: наприклад, так у стольному граді Галичі опинилися кримські *караїми*, етнографічний музей яких можна оглянути й нині, або 1396 року литовський князь Вітольд полонив татарську орду з жінками і дітьми, й „одну часть бранців послав як дарунки королеві та сенаторам польським, а другу, головну, осадив над рікою Вакою недалеко Вільна (Вільнюса. – Б. Л.), дав їм ґрунти для оброблювання, де вони й досі живуть у своїй вірі” (Франко Іван. Зібрання творів: У 50 т., т. 42. Київ 1984, с. 407). Варто хіба відзначити при тому, що наведені відомості писалися хронікарем у середині XVI сторіччя, тепер же від тих татар либонь не лишилося й сліду.

селенці уперто берегли материнську традицію протягом довгих шістсот літ. Дивина!

Подібно іншим ВКФ, купальський танковий (хороводний) прототип зазнав інволюційного розпаду, спершу шляхом вилучення *зачину*: V44,₂;33/R4

Тема 14. ТРУДОВИЙ ФОЛЬКЛОР

§ 40. *Поняття трудового фольклору.*

До недавнього часу такого терміну не існувало в нашій фольклористиці, хід йому дав хіба В. Гошовський у своєму збірнику [Гошовський В. 1968, с. 31-32]¹. Раніше цей термін у різних варіантах уживався виключно в зв'язку з відомою теорією К. Бюхера про походження ритму з фізичної праці². Та потрібно зазначити, що схожими виразами користувався ще С. Людкевич (як-то: „ритм коліскових, веслярських та інших *робочих пісень* <...>”, в т. ч. косарських; „<...> до *пісень трудових* зарахуємо ще й заколісні пісні <...> (курсив усюди мій. – Б. Л.)” [Людкевич С. 1999, с. 154; 2000, с. 213]), а поза тим, він розпочав свою систематизацію збірки Й. Роздольського з *обжинкових*, в чому можна добачати виокремлення їх власне як трудових (хоча насправді, то важливішою для нього була хіба їхня спорідненість з подальшими весільними). Натомість К. Квітка в суто логічний спосіб виділяючи „чотири розряди пісень”, а саме: (1) календарних (а) обрядових і (б) необрядових, (2) некалендарних (а) обрядових і (б) необрядових і до цих останніх віднісши „пісні, прикріплені до побутових моментів, але не календарних і не обрядових, наприклад, пісні, співані при роботах некалендарного характеру, і пісні коліскові” [Квітка К. 1971, с. 73-74]. Як бачимо, і С. Людкевич, і К. Квітка незалежно один від одного, відносили *коліскові* (значить, *забавлянки* і всякі інші пісні, адресовані дітям, а також виконувані при будь-якій легкій *домашній праці*) власне до *трудового фольклору*. Ці глибокодумні тези щойно зараз спроквола починають утверджуватися в нашому етномузикознавстві [Гошовський В. 1971, с. 14] попри звичайний спротив рутинерів.

Поняття трудового фольклору належиться трактувати широко, включаючи до нього не тільки приурочені твори, виконувані безпосередньо під час якоїсь праці, але й у тому чи іншому зв'язку з нею – після її фактичного *завершення* або в *перервах* для короткого пере-

¹ Симптоматично, що він відсутній як у давнішому огляді [Колесса Ф. 1938б], так і в новому словнику-довіднику [Українська фольклористика 2008], але з'явився в посібнику А. Іваницького „Українська народна музична творчість” (Київ 1990, с. 62-67).

² Bücher Karl. Arbeit und Rhythmus. Leipzig 1896.

починку („міжтрудо́ві”)¹. Наскільки відомо, певні дії перед *початком* робіт та ще й супроводжувані музикою загалом не практикувалися за винятком хіба що тих *зажинок*, коли господарі та жінці збиралися в неділю, щоби урочисто скосити перший сніп, тоді ж подекуди могли звучати відповідні традиційні *зажнивні* пісні, але вже більше нічого не робилося в той день².

Трудовий фольклор, як і трудова діяльність людини, є надзвичайно різноманітним, а навіть, можна би сказати, строкатим, тому класифікувати його важко, до того ж він залишився мало задокументованим і майже зовсім невивченим, позаяк фольклористів загалом цікавила більше естетична, мистецька сторона культури усної традиції, ніж її етнографічна сутність. Виняток становлять одні незле досліджені обжинки, тим часом фольклорна музика супроводжує практично чи не всі види традиційних праць, та вона переважно пройшла повз увагу науковців. Тож представити більш-менш належно цю галузь автентичної народної творчості видається наразі непосильним завданням – тут лише для загальної орієнтації можна намітити її найосновніші вияви. До головних з них належать:

1. Землеробство (рілляництво, овочівництво, плідівництво, виноградарство й ін).

2. Тваринництво (скотарство, вівчарство, конярство, бджільництво й ін.).

3. Збиральництво (косарство, грибівництво, ягідництво, травництво, бортництво, мисливство, рибальство й ін).

4. Ремісництво (ткацтво, кравецтво, шевство, столярство й ін.).

5. Хатня робота.

Ці заняття, крім останнього, за способом своєї реалізації діляться на *малі, домашні* (присадибні) та *великі, відхідницькі* (уходницькі, заробітчанські чи *строкові*³), до яких відноситься властиво будь-які

¹ В українців, здається, ніде не співали безпосередньо в процесі важких польових робіт, але, кажуть, у деяких народів (білорусів, росіян, литовців, словаків, балканців) це було нормою задля демонстрації фізичної сили та вправності робітників.

² М. Лисенко назвав „зажнивними” пісні, виконувані в полі, на відміну від „обжинкових”, що „співають у жнива на вечерю, до господарів вертаючись, або коли вже впоралися із жнивами” [Лисенко М. 1908, с. 17-18], тобто ті перші начебто використовувалися в часі роботи, а не перед її початком.

³ Це народне термінопоняття походить від слова *строк* у значенні відбувати роботу чи службу по найму протягом певного устанвленого часу (Словник української мови: У 11 т., т. 9. Київ 1978, с. 785).

роботи поза садибою, що зчаста вимагають особливого (фахового) навичку чи досвіду (як наприклад, пастушення – домашнє та полонинське; копання картоплі – присадибнє та толочне; збиральництво, рибальство й ін. – кустарнє та промислове)¹. Перші зазвичай бувають індивідуальними і груповими, другі ж – лише гуртовими, колективними, через те приурочені музичні обслуговування одних та інших є здебільшого принципово відмінними за своїм характером (репертуаром, типологією).

У фольклористиці все ще обговорюється кардинальне теоретичне питання: чи варто називати *трудові* пісні *календарними*? Щоби виробити собі автентичний погляд на дану проблему, необхідно взяти до уваги, що кожен із видів праць має власну технологію та стадії виконання, які можуть напряду залежати від певного періоду в річному циклі розвитку природи (приміром: сіяння, полоття, збір, обробка злаків чи весняний вигін тварин і їх осіннє повернення), погоди та клімату, а можуть бути звільненими від такої залежності. Хоча подекуди прийнято дотримуватися вельми орієнтовного календаря для почину окремих дій – вигону худоби на Юрія, косовиці на Петрівку, жнив на Іллі тощо, – все ж вони на відміну від дійсної календарності не мають зобов'язуючої, точно встановленої дати, а значною мірою обумовлюються тими чи іншими конкретними обставинами (скажімо, в дощ ніхто не почне ні жнивувати, ні косити). До того існує чимало зовсім *некалендарних* праць, що тривають круглий рік – як ремісницькі (але й тут не всі – вибілювання полотна на річці під сонцем можливе тільки влітку)² чи хатня постійна робота.

Фольклористи це завважили³, проте за інерцією трудовим фольклором завершують обрядовий календар, дарма що певні види робіт (і не тільки польові) відбуваються не лише восени (сіяння, поліття, косовиця і т. д.)⁴. Та в даному разі важливіше дещо інше: всі справді

¹ Про фахові заняття збиральницькими промислами в народі жартують: „бджоли, риба і зайці заведуть тебе в старці!”.

² Тексти *білльницьких* пісень наведені в збірнику: Українські народні пісні в записках Осипа та Федора Бодяньських. Київ 1978, с. 65.

³ Див., наприклад, [Земцовській І. 1975, с. 141].

⁴ Зовнішньо виглядає так, ніби і даний курс слідує цій загалом хибній традиції, але в ньому обговорення трудового фольклору довелося винести у кінець Розділу другого з технічних міркувань раціонального розподілу академічних годин, відведених на проходження різних за обсягом тем. Звісно, було б краще виділити розгляд творів, пов'язаних з виконанням певних видів праці, в окремий роз-

календарні обряди є *дозвільними* і *празниковими* та виступають антиподами *праці*, її протилежністю, отже, ніяк не здатні бути з нею в одній класифікаційній групі. Для знаючих бодай елементи формальної логіки – це очевидно, й аби сповна слідувати її правилам, у даному разі *несумісності* (контрарності) понять, треба зрестися хибних, давно застарілих стереотипів та перейти від стихійно сформованих побутових уявлень до системно впорядкованих наукових категорій, що точно відображають закономірні зв'язки та співвідношення явищ традиційної етнографічної культури. Тому, приміром, обжинкові пісні в жодному разі не можуть знаходитися серед календарних, бо ті й інші характеризуються цілком відмінними істотними ознаками.

В абсолютній більшості трудовий фольклор за своєю природою є *сезонним* (окрім ремісництва та хатньої роботи), тобто його використання залежить від часу тривання певних видів робіт (наприклад, сінокоси, збирання ягід, грибів і т. ін., жнива, копання картоплі, пастушення на полонинах тощо). Водночас твори, приурочені до сезонних робіт, можуть бути *обрядовими* (якщо ті роботи спряжені з спеціальними діями) і *необрядовими*, коли вони приурочені до певної праці, а втім не супроводжуються при тому якимись встановленими традицією *святкуваннями*.

Практично всі трудові обряди є однотипними. Здійснюються вони *після* повного завершення роботи, що може сигналізувати виготовлення певного символу (скажімо, останній сніп – „борода”). Далі обов'язково плетуть *вінок*, вбирають його на голову обраній (вродливій і робітній) дівчині – „княгині”, також обирають їй „дружок”, потім йдуть до господаря, який повинен викупити вінок і влаштувати гостину з музиками і танцями. Увесь обряд, крім гостини, супроводжується приуроченими до нього співами, за столом виконують різних звичайних пісень і приспівок під настрій, танцюють так же само загальнознані традиційні чи напливові, новомодні танці. Подібні ритуали властиві передовсім завершенню жнив (обжинки), але й однаково іншим колективним роботам, як наприклад, чищенню та нарізанню („харенню”) капусти для закваски (Бойківщина), буртуванню

діл, закономірно протиставлений *дозвільним* жанрам – як приуроченим, так і неприуроченим, вольним (див. рис. 15 на с. 117), однак ледве чи при тому вдалося б зберегти необхідні часові пропорції та стрункі логічні засади викладу всього дидактичного матеріалу.

картоплі на зиму („закопкам” на Розточчі)¹, авансовим виплатам пас-тухам („петрикування”) тощо. Інколи роблять спеціальні заходи на закінчення будівництва хати або її важливої частини (почеплення вінка на даху). З усіх цих звичаїв найкраще досліджений обжинковий обряд, географічний парадокс якого полягає в тому, що він виявляється найрозвиненішим у північній та західній частинах України, де ґрунти не надто високої якості й урожайність там порівняно скромна, і менше його культивують, а то й узагалі не знають у родючій чорноземній зоні (усна інформація від О. Мурзин).

Отже, трудові обряди пов’язані головно з *завершенням всього процесу* колективної праці, зокрема й безоплатної, *толочної* (на за-садах взаємовиручки). При тому помітна своєрідна закономірність: якщо працюють жінки, тоді толока здебільшого закінчується обрядом та учтою з танцями, а де – тільки самі чоловіки, зазвичай без всяких церемоній беруться відразу до застілля.

Обрядова трудова чи лише пов’язана з працею *пісенність* вклю-чає п’ять головних жанрів: 1) *вигуки*²; 2) *ладканки*; 3) *пісні*; 4) *при-співки* і 5) *танці*. Пісні та приспівки, як правило, мають *приурочені словесні тексти*, а наспіви до них прикладаються *звичайні* (коломиївкові, карічкові, козачкові, шумкові тощо). Після трудових обрядів та застілля робилися зазвичай просто неба *танці* з спеціально запроше-ними музикантами, котрі грали виключно звичайні твори, заведені в даній місцевості. Особливі, суто обрядово-трудова *плеси*, до того ж виключно чоловічі, наразі спостережено тільки на уходах – пастуші на полонинах, а також *польських* випалювачів дерев’яного вугілля в лісі³.

Сольні *вигуки* можуть застосовуватися безпосередньо під час роботи, як наприклад, вуличних продавців газет, молока чи в домашньому господарстві⁴ тощо, а особливо – ритмізовані задля синхронізації зусиль ґурту працівників (сюди ж належать *люляння* та *гойдання* ді-

¹ Кушлик Любомир. „Закопки” – осінній трудовий обряд. < П’ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Матеріали. Львів 1994, с. 71-72.

² Вони заступають у даному музичному жанровому циклі речитативну епіку, правдиві рецитації тут виступають лише винятково, як наприклад, голосіння на похороні рака при обрядодіях викликання дощу (Єфремов Євген. Ритуали викликання дощу. < Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць, вип. 2. Київ 2004, с. 192-209).

³ Chorosiński Jan. Melodie taneczne Powiśla. Kraków 1949.

⁴ Лекція 1, тема 1, § 2, с. 21-23, приклади 1-14.



тей) або супроводу праці в роздільних місцях, як скажімо, збиральницькі лісові *гуканки* та *вівкання*. Етнографічне значення цієї музики не усвідомлювалося та й хіба далі не усвідомлюється в нас належно, через те на сьогодні вона все ще лишається практично незадокументованою в потрібній мірі ні на фоновідеоносіях, ні на письмі¹.

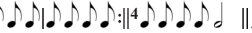

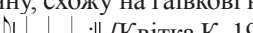
Ладканки за тематикою описують хід обряду, величають робітників та господарів, нарікають на важку працю, висловлюють сподівання на добру плату та почастунок, а також жартують, глузуючи над відстаючими від решти, скупими господарями тощо. Типові структури трудових *ладканок* цілковито збігаються з весільними строфічними [Роздольський Й. 1906, № 2-9, 11; Квітка К. 1922, № 89; Мишанич М. 2017, № 3-15], хоча подекуди трапляються й дещо особливі чотирирядкові з VAAББ та повторенням середньої мелодичної побудови (тобто $M^1 A \beta_2 A \sim A \beta_2 \Gamma$) [Роздольський Й. 1906, № 10; Мишанич М. 2017, № 18-20], імовірно, споріднені з тирадними, які втім попадаються дуже рідко [Мишанич М. 2017, № 21-22]. Нечасто трапляється серед жнивних та інших трудових другий ладканковий тип, аналогічний весільному з $\bullet V53_2$, що при перемінах віршових структур ($V63_2; V73_2; V433_2; V443_2$) так же само піддається різноманітним дробленням основних ритмічних довгостей [Квітка К. 1917, № 37[аб]]². В деяких селах трудові та весільні ладканки при однакових типових ритмічних малюнках можуть мати зовсім різні лінійності [Мишанич М. 2017, № 1 і 24; 5 і 27; 8 і 30, 42; 9 і 29], однак переважно такі відмінності відсутні й різниця між жанровими циклами полягає лишень у поетичних текстах. Чому це так, наразі задовільного тлумачення немає.


Пісні, по-справжньому приурочені до тієї чи іншої праці, належать до раритетів. Кілька таких знала Леся Українка: це – доволі характерна

¹ Усього кілька надзвичайно цінних взірців покликів на домашню худобу та птицю здійснив М. Гайдай у двадцятих роках минулого століття на Холмщині (див.: Лекції, приклади 1-8), ще кілька цього роду його записів знайшлися серед дитячих пісень з Полісся [Заглада Н. 1929, нотний додаток, № 34-37], один подала О. Курило невідомо в чийй нотній транскрипції (Лекції, приклад 6б). Можливо, десь в архівах є подібні раритети, що ніяк не дочекаються своєї публікації (численні взірці такого фольклору в інших народів див. [Белявскі Л. 1999, с. 218-239]).

² У другому мелорядку відміни [б] пунктований розспів e'-g' повинен мати удвічі більші довгості (як в аналогічному місці відміни [а]; див.: [Квітка К. 1971, с. 173 № 12]; Єфремов Євген. Поліські лісові гуканки. < Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць, вип. 1. Київ 1998, с. 216-221 (нотний додаток, № 2).

для всього Полісся мелодія з $\bullet V57_2/R^6$  \parallel^2  \parallel /Квітка К. 1917, № 39]¹ та ВКФ, щоправда, вже без повторення кінцівки² /Квітка К. 1917, № 38/:

$\bullet V5_2;44_2;5/R^4$  \parallel ; $\frac{3}{4}$  \parallel ; $\frac{4}{4}$  \parallel .

Її, напевно, трансформували в строфічну, схожу на гаївкові наспіви типу „Фіялочки” з $\bullet V443_2/R^4$  \parallel /Квітка К. 1917, № 36/: проміжну еволюційну фазу, а саме з повтореною кінцівкою та з відсутнім зачином показують наспіви, поширені головню на Лівобережжі /Лисенко М. 1908, с. 17-18 № 3-4 і с. 18 № 1-2; Квітка К. 1922, № 90-93, 648/. І навпаки, один уцілілий записав К. Квітка на Полтавщині /Квітка К. 1922, № 94/. У Галичині трудовою вважається вельми оригінальна пісня „Гукну я си, гукну”, що подібно поданій Лесею Українкою, співається, коли робітниці вертаються з поля додому /Мишанич М. 2017, № 496-497/. Переважно пісні, які люди звать трудовими, мають ті ж самі форми, що й звичайні співні твори, тільки в їхніх поетичних текстах згадується певна праця³. Так, С. Людкевич вважав за потрібне включити до числа обжинкових *пісню* про легендарного Коваленка, котрий вивів добірних жінок у поле, де їх полонили татари /Роздольський Й. 1906, № 12/. Такою ж є фактично балада про сербина, який намовив дівчину отруїти свого брата /Мишанич М. 2017, № 444 і 446-447, пор. з № 443, 445, 448-449/.

Інші твори – співані чи грані – можуть виконуватися за певних трудових обставин, супроводжувати певні дії, однак не обрядові, як наприклад, *копальницькі* пісні, якими переспівуються дівчата, копа-

¹ Повчально порівняти цей запис К. Квітки із записами М. Лисенка та самої Лесі Українки /Українка Л. 1977, с. 178 № 1 і с. 46 № 1 (з врахуванням у цьому останньому наступних невідповідностей *рукописові* поетеси: у першому такті перед другою з ряду нотою h' – бекар, третя нота c' – чвертка, перед четвертою нотою h' – бемоль; у третьому такті біля ноти h' – крапка, а біля ноти f'' крапка відсутня; у четвертому такті немає зміни тактового розміру на С та чверткової павзи в самому кінці, натомість після ноти g' є нахшлаг a' ; щойно в останньому такті – зміна тактового розміру на С; у відміні до першого такту перед другою нотою h' – бекар, а передостання нота – g' з форшлагом a').

² Музично вона повністю тотожна нібито звичайній пісні „Ой праду, праду” /Квітка К. 1917, № 118/, геніально розробленій М. Леонтовичем (хор „Пряля”), котрий потрактував її як *ігрову* в одній із своїх педагогічних праць, можливо, навіть небезпідставно, знаючи етнографічні реалії Вінниччини (Леонтович М. Музичні твори, зб. 3, примітки, с. IV).

³ Зразки 2б. Див. також /Гошовський В. 1968, № 249/.

ючи в себе на городі картоплю [Гошовський В. 1968, с. 31-32, № 37-38]. У таких випадках немає суворої приуроченості творів, навіть тоді, коли народні виконавці називають їх „жниварськими”, „полільницькими”, „сінокосними”, „грабовецькими”, „ягідними”, „мисливськими”, „рибальськими”, „кравецькими” й ін. Як правило, це звичайні пісні, часом із згадкою асоціативного слова на початку тексту („Сіно моє, сіно”, „Грабане, грабане” [Колесса Ф. 1923, № 49]) або й без таких згадок [Квітка К. 1922, с. VIII-IX, с. 94 № 294; Квітка К. 1985, с. 90 № 33]. Єдине, що вирізняє збиральницькі пісні та приспівки, співані на полі, горі, в лісі й т. д.¹, так це манера їх плерного виконання – дещо сповільнена, максимально гучна, а для сольного співу ще й вельми рубатна² [Мишанич М. 1980, № 80]:

66

8 *m1* ≈ 88 *a voce piena*

8 Ко би ско ро сі но ко си - я пі ду ко си ти,

8 Бу де жін ка мо ло день ка їс ти ви но си ти.

На Поліссі до того ж кожен строфу прийнято закінчувати викриком-гуканням („Гу!” чи „Ау!” тощо) [Квітка К. 1922, № 648], подібно як у багатьох календарних піснях (Лекції, приклад 57).

Мисливці на спеціально виготовлених вабиках (манках)³ часто вдаються до імітації звуків, властивих звірам або птахам, щоби виманити їх на місце, де вполювати на них якомога легше, як наприклад, отаке зазивання оленя на розі, наслідуючи „гарчання” олениці (самки)⁴ [Мацієвський І. 2012, № 103]:

¹ Див. для прикладу однотипні *заживні* приспівки з тонічними віршами [Лисенко М. 1908, с. 17 № 1-2].

² А також [Гошовський В. 1968, № 16, 38, 70, 98; Гошовський В. 1971, с. 153, № 101].

³ Лекції, Додатки: 2. Етномузичні інструменти, № 17, с. 445, 457-458

⁴ У цьому нотному записі короткі подвійні ліги (≡) означають глісандо, в четвертому такті діакритичні знаки (∩ і ∪) вказують на *відкритий* (вершиною догори) і *закритий* (вершиною донизу) тони. Мовною фонетичною транскрипцією

♩ = 96
f *mp* *semplice, comodo*

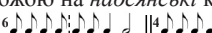
Е - е лю_ лі, На_ ли_ ну_ ли гу_ лі
 Та й сі_ ли на лю_ лі.

Ци_ть те, гу_ лі, не гу_ дить А - а - а - а!
 Та й ди_ тин_ ки не збу_ дить.

Коли ці обрамлення випадають, то залишається мікроформа з повторюваною однієї побудови¹, що не раз дивує лінарним примітивізмом і позірною древністю [Квітка К. 1922, № 371].

При такій розмаїтості форм, звісно, непросто виробити всеосяжну мелотипологію для всіх правдивих колискових (з окремишніми наспівами), а проте цілком можливо, розвівши їх спершу за музичними жанрами, тільки спочатку потрібно виявити, достоту окреслити терени їхнього побутування, зафіксувати критичну масу характеристичних зразків, необхідних для вияснення повноцінної класифікаційної картини.

Те ж стосується домашніх занять з дітьми – *забавлянками, утішками*, покликаними передовсім розважити немовля, викликати добрий настрій, радість, але й також почати виховувати в нього елементи взаємного спілкування, фундаментальних естетичних й етичних цінностей, адже недарма кажуть, що національне музично-поетичне мислення закладається в колисці. Забавлянки відносяться до драматично-ігрового жанру, бо вони супроводжуються різними діями, рухами, дотиками (гойданням, плесканням у долоні, перебиранням

1984, № 60, 120, 152, 337, 629, 830, 847 і [Квітка К. 1917, № 207-209, 211]. Це одна колискова мелодія з цієї ж збірки [Квітка К. 1917, № 212] начебто з полтавського м. Гадяч є несподівано схожою на *надсянські* колискові з характеристичним серединним усіченням: V443/R⁶ , і неповторною лінарністю з закінченням на другому ступені ладу (Дитячий фольклор, № 2; Мишанич М. Музично-етнографічний архів, № 979, 1005, 1009), поетичні тексти у цьому записі також тотожні передовсім галицьким (особливо другий). Можливо, Леся Українка не знала достеменно, звідки саме походить знана їй мелодія, ймовірно перейнята (її мамою?) від якоїсь галичанки?...

¹ Можливо, в ній вірш – тонічний, а мелоритм – акцентно-динамічний в розмірі $\frac{2}{4}$.

пальців і т. п.). Їхні мелодії належать в основному до *вузькооб'ємних мікроформ з тонічним віршем*¹ [Квітка К. 1922, № 730, 743; Присяжнюк Н. 1976, с. 426], хоч інколи виявляються повноцінними строфічними піснями, рівнозначними колисковим, чим дорослі, мабуть, більше розважають самі себе, ніж дитину [Рубець О. 1872, № 215; Квітка К. 1922, № 491, 730; Присяжнюк Н. 1976, с. 426, 428]. Дуже мало записано чисто *інструментальних* забавлянок, а саме вони приносять чи не найбільше утіхи і радості дитворі [Гуменюк А. 1972, с. 408-409 № 46; Ярмола В. 2014, № 1]. *Казки* для трохи старших дітей з пісенними вставками (а всі вони радше авторської творчості) також обмежуються всього-на-всього кількома відомими зразками [Українка Л. 1977, с. 112-121; Квітка К. 1922, № 313, 393, 396-397, 465, 582].

Скотарські трудові звичаї – досить розвинені головню в Карпатському регіоні. Це обряди вигону худоби, а також власне пастуші, включно з магічними, покликаними оберігати її, спрямовувати на кращу пашу, заганяти в стійла, підвищувати надої тощо, а ще полегшувати життя самих пастухів. Тут домінує інструментальна етномузика, але й також використовується певна вокальна творчість:

а) *сигнальна* – заклик до збору тварин, їх доїння, час пробудження та відходу до сну пастухів, просьба допомоги при хворобі або й смерті когось з них, нападі хижаків або злодіїв, їх відлякування і т. д.² [Шухевич В. 1902, № 3, 5-8, Мерчиньскі С. 1965, № 15; Колеса Ф. 1995, с. 193 № 23-26; Хай М. 2002, с. 274 № 19-23аб; Хай М. 2011, № 1; Мацієвський І. 2012, № 92-94]; сюди ж належать вокальні *вівкання* (головно жіночі), *у(зу)кання* тощо;

б) *обслуговувально-комунікативна* – виконання повноцінних творів чи мелодій з різних конкретних приводів, як наприклад, під час ходи на полонину та поверненні з неї [Хай М. 2011, № 9-10], при обходженні тварин або для своїх потреб (ці останні переважно магічного призначення); у вокальній музиці – це діалогічні *гоякання*, за допомогою яких пастухи і пастушки перемовлялися між собою в тричастинній формі³: 1. *звернення до адресата* („Гоя-гоя, Марись моя!”), 2. *повідомлення* (ліричне, побутове, жартівливе), 3. *реприза звернення*

¹ Зразок 40б (про аналогічні види мелодичних мікроформ у дитининому фольклорі докладніше див.: Лекція 14, тема 19, § 56, с. 403-404).

² На кшталт Зразка № 6а.

³ Зразки 39абв.

[Гошовський В. 1968, с. 32, № 117-118; Бодак Я. 2011, № 327-328]¹; те ж саме може бути *чистим вокалізом* (як наприклад, *кугекання* [Мацієвський І. 2012, № 106]), а хто саме звертається співом, стає зрозуміло адресатові завдяки належно індивідуалізованій (*персоналізованій*) мелодиці;

в) *розважальна* – сольне награвання загальнознаних мелодій як для самого себе, так і для товаришів – до *слухання* ([Шухевич В. 1902, № 1; Хай М. 2002, с. 263-274 № 4-18]; програмні п'єси-дойни про загублені та віднайдені вівці (чи кози)² [Кольберг О. 1888, № 723; Шухевич В. 1902, № 2-3; Мєрчинські С. 1965, № 174-176], а також вельми оригінальні оповідки про життя чабанів з *вокальними* імітаціями інструментальної гри [Задор Д. 1944, № 5; Мишанич М. 1988, № 1091; Танцюра Г. 1965, с. 510-511]), або до *танцю* [Хай М. 2002, с. 245-262 № 1-3] (ці останні є неприуроченими, виконуваними як при пастушенні, так і поза ним, принагідно).

На завершення варто згадати унікальну, мабуть, середньовічну ремісничко-цехову пісню у ВКФ „Про Купер'яна-цехмістра”, на яку пощастило натрапити М. Лисенку та навіть удалося транскрибувати наскрізно, що дає уявлення про притаманні їй видозміни в процесі виконання [Лисенко М. 1876, № 40; Лисенко М. 1908, с. 56-61 № 21].

Отаким у загальних рисах уявляється сьогодні український приурочений фольклор, що протягом більше ніж двох тисячоліть формував основи основ питомої вітчизняної культури усної традиції. Загалом він виявився вельми неоднорідним за своїми історико-етнічними джерелами і виразно позначеним давніми інволюційними модифікаціями як у своїх формоструктурах, так і побутових функціях, у чому вже немає ані найменших сумнівів. Виходячи з цього, слід тільки якомога глибше конкретизувати і деталізувати його мелотипологічні, мєлогєографічні та мєлогєнетичні вияви неодмінно в усебічних порівняннях з корінною етномузикою не тільки сусідніх, передовсім слов'янських, але й віддалених народів європейських та азійських, існуючих понині й історичних, так чи інакше пов'язаних з Україною. Успішна реалізація даного насущного завдання докине ще не один промінчик світла на таїни давноминулого нашої землі.

¹ Див. також в інших народів [Бєлявські Л. 1999, с. 234-237 № 49-53].

² Зразок 53.

Розділ третій



**ВОЛЬНИЙ
МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР**

ЗМІСТ

ЛЕКЦІЯ 11.

Тема 15. Звичайний жанровий цикл

- § 41. Термінопоняття „звичайний фольклор” 301
- § 42. Жанрово-тематична класифікація звичайних пісень 307
- § 43. Музичні жанри звичайного циклу. Епіка та ліро-епіка 316
- § 44. Ліро-епічні мелотипи 320

ЛЕКЦІЯ 12.

Тема 15. Звичайний жанровий цикл (закінчення)

- § 45. Звичайна лірика 328
- § 46. Основні мелотипи звичайної лірики 330
- § 47. Танцювальні та споріднені форми 337

Тема 16. Питання мелогенези

- § 48. Основи генотипного аналізу 346

ЛЕКЦІЯ 13.

Тема 17. Фольклорний професіоналізм. Співці

- § 49. Визначення фольклорного професіоналізму 354
- § 50. Фольклорний професіоналізм в Україні 366
- § 51. Співецька культура 370
- § 52. Думова форма 375

ЛЕКЦІЯ 14.

Тема 18. Етноінструментальна музика

- § 53. Гатунки етноінструментальної музики 383
- § 54. Репертуар. Великі інструментальні форми 390

Тема 19. Дитинин фольклор

- § 55. Етнокультура дитинства 396
- § 56. Народне мистецтво дітей 399

ЛЕКЦІЯ 15.

Тема 20. Напливова творчість

- § 57. Поняття напливовості 408
- § 58. Класична популярна пісня 414
- § 59. Коміснянки 424
- § 60. Пісенність визвольних змагань 428

На заставці *Розділу третього* – кобзар Вересай з поводирем і невідомий лірник (рисунок Ж.-Ж. Е. Реклю за фотографіями, 1880)

ЛЕКЦІЯ 11

Тема 15. Звичайний жанровий цикл

§ 41. Термінопоняття „звичайний фольклор”.

Поряд з творами, так чи інакше приуроченими до певної обставини, у фольклорі є й чимало *неприурочених*, не пов’язаних з якимсь визначеним чинником, а виконуваних за першої-ліпшої нагоди, будь-коли за бажанням. Вони становлять абсолютну більшість у всьому усномузичному репертуарі, сягаючи його двох третин чи навіть трьох чвертей. У кожному разі, в обох збірниках К. Квітки число таких творів доходить до шістдесяти відсотків лише тому, що фольклорист звертав спеціальну увагу передовсім на обрядову пісенність, з тієї ж причини їх ще більше (майже половина всього матеріалу) вміщено в збірці [Мишанич М. 2017], а от у зібранні [Роздольський Й. 1906, 1908], де знайшлося фактично все зафонографоване під час експедицій без розбору, вони досягають понад вісімдесят п’ять відсотків і власне оцей орієнтовний показник треба би вважати доволі репрезентативним для перших десятиліть минулого сторіччя, нині ж, звісно, він ще зріс через поступове відживання традиційної усної творчості.

Неприурочений фольклор за своїм стилем виразно відрізняється від традиційного приуроченого, насамперед обрядового, котрий історично виводиться з незапам’ятних часів та сприймається як доволі монолітний. Немає підстав думати, що колись давно позаобрядова творчість не існувала взагалі чи її потрібно вважати значно пізнішою за походженням – духовні запиту і прадавніх людей аж ніяк не обмежувалися одними культовими потребами: про це говорять доісторичні наскельні малюнки суто світського змісту. Та не будучи табуїзованою, вона завжди була відкритішою для багатоманітних сторонніх впливів, запозичень і нашарувань. Певно звідси виводиться помітна стильова строкатість неприуроченого фольклору, що включає музичні твори не тільки відмінних жанрів, а й різних культур – як чужорідних усних, так і писемних, своїх та іноземних.

Як уже говорилося вище¹, С. Людкевич, упорядковуючи збірник [Роздольський Й. 1906, 1908], виокремив запозичені пісні та назвав

¹ Лекція 4, тема 4, § 16.

їх *напливовими*, а решту поділив на *обрядові, танкові*¹ й *звичайні*, зарахувавши до цих останніх „за змістом пісні суспільно-історичні, балади, любовні, сімейні, колискові й інші побутові” [Роздольський Й. 1906, с. XII, 63]. Хоча кількісно вони неспівмірно перевищували всі інші разом взяті й отака диспропорція виглядала нерациональною, він вважав за конечне залишатися передовсім вірним правді життя.

Запропонована новація видалася І. Франку „трохи неозначеною”, а тому невдалою заміною утертого терміну „побутові”². Докір авто-

¹ Так назвав їх С. Людкевич згідно з тодішнім розумінням слова „танкóвий” (його у тому самому сенсі застосовував і Ф. Колесса), нині ж це слово трактується як похідне від „танок”, що є повним синонімом „хороводу”, й отже, не може мати значення загального, *родового* поняття, логічніше властивого лексемі „танцювальний” (від „танець”). Інша річ, що в такому разі *видове* поняття „танкóвий” позбавляється своєї необхідної видової антитези (за неї цілком помилково береться фактично категорія вищого розряду: „танцювальний – танкóвий”). У російській мові такою антитезою виступає старослов’янізм „плюсовой” (як у болгарській, сербохорватській, польській, словацькій, чеській), утрачений українською (він зберігся в гуцульському діалекті), де його по суті замінило рідковживаний прикметник „танечний” (від практично зовсім не вживаного іменника „танець”). Якщо згадати, що ще один вид танцю творить ритмізована *хода* (марш), то загалом його поправна понятійно-термінологічна система повинна би виглядати таким чином:

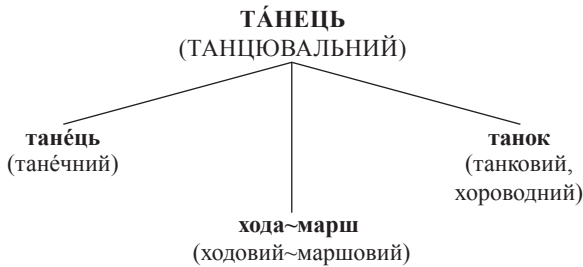


Рис. 22.

Далі Людкевичів термін „танкóвий”, як і раніше, замінюватиметься на родовий „танцювальний”, що якнайточніше відповідає його понятійній сутності, натомість за видовим терміном „танкóвий” лишається його сучасне значення, синонімічне „хороводному”. Запропонований на майбутнє інший видовий термін „танечний” не вживається власне через його деяку неологічну незвичність для читача.

² Франко Іван. Етнографічний збірник видає етнографічна комісія Н. Т. імені Шевченка. Т. XXI. Галицько-руські народні мелодії, зібрані на фонограф Йосипом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. Часть I. У Львові 1906. Стор. 187. < Літературно-науковий вісник, т. 38 кн. 4. Львів 1907, с. 177.

ритета подіяв негайно, тож у другій частині збірника С. Людкевич відмовився від свого нововведення на користь рутини [Роздольський Й. 1908, с. VI-VII]. І дарма: І. Франко хіба не догледів, що Людкевичеве поняття „звичайних пісень” за сукупністю своїх істотних ознак є набагато ширшим за поняття „побутових”, адже ледве чи він сам дозволив би собі коли-небудь зарахувати до такої категорії історичні пісні та балади... Що ж, і великі мудреці іноді помиляються.

Як показала подальша історія, пропозиція все ж виявилася вельми вдалою. Хоча й молодий К. Квітка на свій лад, треба сказати, цілком по-дилетантському розкритикував роботу С. Людкевича¹ й у своїй збірці народних пісень, записаних від Лесі Українки, застосував шаблонну т. зв. функціонально-тематичну класифікацію [Квітка К. 1917], уже через якихось чотири-п’ять років, ставши професійним етномузикознавцем, він рішуче підтримав С. Людкевича в своєму наступному збірнику, використавши в ньому термін „звичайні пісні” та додавши від себе кілька суттєвих аргументів на його користь, зокрема про сумнівність визначення історичних пісень не тільки з музичного погляду, бо їхні наспіви вільно можуть поєднуватися іншим разом, скажімо, з текстом лірично-побутового характеру, але й „навіть коли брати за критерій самий зміст [слів]. Так, наприклад, – мотивував свою думку К. Квітка, – М. Драгоманов відносить пісню, якої мелодію я подаю під № 461, до кримської експедиції 1735 року (див.: Політичні пісні українського народу, ч. I. Женева 1885, с. 144), а пісню, якої мелодію я подаю під № 584, – до кримських походів Мініха і Ляссі 1736–1738 року (ibid., с. 154), але самий зміст останньої пісні не має в собі простих вказівок на ці події. Очевидно, не

Критичний вираз І. Франка неточно зацитувала С. Грица в своїй статті „С. Людкевич – фольклорист” (< Творчість С. Людкевича: Збірник статей. Київ 1979, с. 168. = Грица Софія. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті. Тернопіль 2000, с. 195), помінявши в ньому слово „неозначений” на „неоднозначний”, чим цілком змінила смисл Франкового висловлювання, згідно з яким запропонований термін є недостатньо визначеним (і це справедливо), а не таким, що начебто допускає різне тлумачення та розуміння (з чим погодитися ніяк неможливо). Шкода, бо цей досадний недогляд негайно підхопили плагіатори, тиражуючи його нескінченно й укорінюючи фальшиві уявлення в суспільній свідомості, спростування яких здебільшого вимагає настійності, гідної кращого застосування.

¹ Борейко Тиміш [Квітка Климент]. Новітня українська музична етнографія. < Рідний край. 1912, № 15, с. 17-20.

можна ставити в обов'язок збирачеві пісень, а особливо – мелодій, щоб він, упорядковуючи матеріал, обмірковував здогади істориків або сам важив подібні питання. Так само не можна вимагати, щоб він приймав такі здогади без сумніву і вагання, і заводив подібні пісні до розділу історичних, ризикуючи тим, що після критики інших істориків ця кваліфікація виявиться хибною і систематизація видання – дефектною” [Квітка К. 1922, с. VI-VII]. На жаль, ці глибокодумні міркування вченого залишилися поза увагою, і виокремлення тих же проблематичних історичних пісень зчаста практикується досі в публікаціях фольклору, педагогічних і наукових працях, в тому числі спрямованих на встановлення міфічних музичних особливостей, нібито притаманних таким пісням. Це ж цілковито стосується мелосу балад та усієї іншої словесної малої епіки (ліро-епіки), а також і т. зв. соціально-побутової лірики тощо¹.

За таке „відступництво” К. Квітка своєю чергою отримав на горіхи від Ф. Колесса [Колесса Ф. 1925, с. 130-132], який у двадцятих роках цілком відмовився від жанрової класифікації народних пісень у першому закарпатському та лемківському збірниках [Колесса Ф. 1923; Колесса Ф. 1929], втім у наступному десятилітті вернувся до неї, використавши в своїй другій закарпатській збірці поділ матеріалу на „дві частини: пісні обрядові й звичайні („світські” як називають їх на Підкарпатті²)”, оскільки саме „такий поділ відповідає не тільки змістові цих пісень та обрядам, з якими вони в'яжуться, [а й] обрядові пісні відрізняються від звичайних тим, що визначаються характеристичними для кожної групи формами вірша й мелодії. Звичайні пісні групуються на основі <...> їх віршової будови, що стоїть у найтіснішому зв'язку з ритмічною структурою мелодії (курсиви всюди – авторські). Таке групування дає можливість зво-

¹ Див., приміром, серію „Українська народна творчість”: Історичні пісні. Київ 1961; Балади: Кохання та дошлюбні взаємини. Київ 1987; Балади: Родинно-побутові стосунки. Київ 1988; Жартівливі пісні: Родинно-побутові. Київ 1967; Наймитські та заробітчанські пісні. Київ 1975; Рекрутські та солдатські пісні. Київ 1974; Чумацькі пісні. Київ 1976 тощо, а також теоретичні обґрунтування такого методичного підходу, добре відомого за літературою позаминулого століття: Грица С., Дей О. Принципи класифікації і наукового видання української словесно-музичної народної творчості на сучасному етапі; Грица Софія. Українська фольклористика ХІХ – початку ХХ століття і музичний фольклор. Тернопіль 2007, с. 103-116; /Грица С. 1979, с. 91-187; Іваницький А. 2004, с. 130-147/ і т. ін.

² Тобто за теперішньою термінологією – Закарпатті.

дити разом близькі варіанти мелодій” [Колесса Ф. 1938б, с. 50]. Тож науковець по тридцяти роках блукань¹ врешті-решт знову вийшов на позиції С. Людкевича², не згадуючи його імені та ніяк не пояснюючи настільки суттєву перемену в своїх поглядах.

В. Гошовський добре знався на досвіді своїх великих попередників [Гошовський В. 1966, с. 38-40; Гошовський В. 1968, с. 66-67], але скористатися ним або не захотів, або не зміг, тому в його жанрових класифікаціях немає такого розряду як звичайні пісні, а всі їхні немовбито рівнозначні відповідники обрядовим і трудовим творам виділені за тематикою: „III. Епічні, ліро-епічні та сюжетні пісні”; „IV. Побутові, ліро-побутові та ліричні пісні”; „V. Пісні до танців”³ [Гошовський В. 1968, с. 429-430]. Щойно в збірці [Мишанич М. 2017], перша рукописна редакція якої постала в середині вісімдесятих років минулого століття⁴, за основу були взяті терміни та систематизаційні принципи С. Людкевича, в слушності яких переконалися і К. Квітка, і Ф. Колесса. Відтоді від них уже не відступаються

¹ Свою першу збірку народних мелодій [Колесса Ф. 1909] він систематизував за ритмічними формами, внісши деякі вдосконалення в способи їх кодифікації, класифікації та систематизації, запропоновані С. Людкевичем, але в подальшому ними вже не користувався практично зовсім, очевидно, визнавши недостатніми.

² Термін „звичайні пісні” зустрічається й у польській збірці Ф. Колесси, яку він готував до друку 1937 року й у якій до цієї категорії були віднесені: VI) пісні родинного й особистого життя, VII) приколискові, VIII) танкові, IX) гумористичні, X) козацькі та рекрутські, XI) балади [Колесса Ф. 1995, с. 38], тобто всі необрядові з компромісним внутрішнім поділом головню за тематикою (за виключенням приколискових і танкових, що виділяються все ж за функцією та способом вираження). Систематизація ж у хрестоматії [Колесса Ф. 1938б] стосовно цього не показова, позаяк це *етнофілологічна* праця, до того ж з іншим, передовсім популяризаторським завданням. У нещодавно виданій збірці „Волинські народні пісні з архіву Філарета Колесси” (Львів 2021) упорядники дарма не наважилися застосувати визнаний вченим термін, хоча в „Передмові” він вжитий без жодних пояснень як загальновідомий (с. 7).

³ Див. також [МААФАТ 1977, с. 202-208].

⁴ Мишанич Михайло, Луканюк Богдан. Народна вокальна творчість Львівщини: У 2 ч. і 2 кн. Львів 1985, 1987. Машинопис, депонований у Палаці мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника Національної академії наук України (одиниця зберігання 33135|1-3 муз.) і в архівних фондах Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка (одиниця зберігання НЗІ 2/3-5). Публікація цієї збірки в оновленій колективній редакції: [Мишанич М. 2017].

сучасні етномузикознавці львівської школи¹. Видно, так мусило бути – кожна далекоглядна думка повинна дозріти в головах наступників, не дарма ж ще давні римляни казали: *Per aspera ad astra!* (Через терни до зірок!).

Тернистий шлях своєму почину вистелив, либонь, сам С. Людкевич, не вияснивши його суті з потрібною докладністю, не давши йому бодай трохи точнішого визначення та не подбавши належно за формальну логічність своєї загалом правильної ініціативи. Через те навіть найкращі фольклористичні уми досягли її слухності з труднощами і не відразу. Важко здогадуватися, якими міркуваннями керувався науковець, обираючи саме таке словосполучення – „пісні звичайні” – для найменування запроваджуваного нового фольклористичного поняття. З цього приводу він, на жаль, не залишив жодних пояснень і можна лише припускати, що при тому мусила спрацювати очевидна аналогія з лінгвістичним терміном „звичайна мова”, під яким розуміється *функціональний стиль* побутового, щоденного спілкування². Це видається тим більше ймовірним з огляду на те, що етнографічна систематизація С. Людкевича виходить передовсім із *обставин*, у яких виконується фольклорний твір, тобто його функції в народному житті. Функція ж звичайних творів полягає властиво в тому, щоби виконуватися за будь-яких умовин, проти-

¹ Рибак Юрій, Гапон Людмила. Народна музика північної Рокитнівщини: За матеріалами експедиції 2001 року. Львів 2002; [Лукашенко Л. 2006]; Рибак Юрій. Пісенна творчість. < Етнокультура Рівненського Полісся. Рівне 2009, с. 231-334; Рибак Юрій. Народні пісні Березнівщини: За матеріалами експедиції 2013 року. Рівне 2016; Народна музика Рівненського Полісся у записах Віктора Ковальчука. Рівне 2018; Ошуркевич О., Мишанич М. Народні співы Кирилівки та Моринців та ін.

² Паралельні терміни в іноземних мовах: російською „*обиходный язык*”, польською „*jęzek potoczny*”, англійською „*everyday language*”, німецькою „*Umgangssprache*”, французькою „*langue courante*”. Отже, відповідно „звичайні твори” повинні би перекладатися цими мовами як „*обиходные произведения*”, „*utwory potoczne*” (польські фольклористи використовують термін *pieśni powszechne*), „*everyday works*”, „*Umgangswerke*”, „*œuvres courantes*”. Свого часу ще не розуміючи значення Людкевичевого терміну, я механічно, а тому помилково передавав його невідповідним російським словом „обычные” (Луканюк Богдан. Народно-песенный тематизм в творческом стиле Миколи Леонтовича: Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения. Ленинград 1980, с. 8, виноска), чого надалі слід уникати як у самій Росії, так і в перекладах російською з української.

ставляючись у той спосіб тим творам, яким дозволяється звучати виключно за суворо визначених заходів.

Таким чином, запропоноване С. Людкевичем термінопоняття повинно знаходитися на одному класифікаційному рівні з іншими *жанровими циклами*, що виділяються саме за функціональними ознаками: *обжинкові – весільні – зимові – весняні – звичайні*. Це по-перше, а по-друге, *пісні танцювальні та споріднені*, поставлені С. Людкевичем вряд із звичайними, не попадають до нього, бо виділяються вони не за обставинами, в яких виконуються (такі пісні можуть співатися як до танцю, так і поза ним), а виключно за властивими їм *засобами вираження*, значить, за *музичним жанром* – драматичним або ліро-драматичним. А оскільки музичними жанрами, антитетичними танцювальному, є співний і речитативний¹, з того випливає, що С. Людкевич мав би не тільки включити танцювальні та споріднені в розряд звичайних, як один з їх музично-жанрових виявів, але й те, що він найменував загалом *звичайними* піснями, термінувати дихотомічно саме як музичний жанр *нетанцювальних*, тобто *співних (кантиленних)*, коли замінити неозначений негатив на визначений позитив. Тому-то логічно підправлена понятійно-термінологічна система даного жанрового циклу та його музичних жанрів схематично мусить виглядати так, як це зображено на рис. 14 (про їхні види та різновиди йтиметься нижче).

Власне в такому розумінні та з такими необхідними системними виправленнями Людкевичеві термінопоняття використовуються в даному курсі музичного фольклору.

§ 42. *Жанрово-тематична класифікація звичайних пісень.*

Запровадивши термінопоняття звичайних пісень, С. Людкевич перший відмовився від тематичної класифікації (в цьому, до речі, його всіляко підтримував І. Франко, зате Й. Роздольський і В. Гнатюк категорично виступали проти [Людкевич С. 1999, с. 270- 271, 274-275]), якою користувалася тоді музична фольклористика в Європі², а почасти й користується донині. В нас подібним анахронізмом

¹ Лекція 4, тема 4, §§ 15-16.

² Питання про вироблення ефективної методики порядкування народнопісенних мелодій не рутинно за текстовими, а власне музичними ознаками в європейському етномузикознавстві також гостро постало на самому початку ХХ століття. Свідченням тому – конкурс під промовистою назвою: “Welche ist die

грішать фольклористичні публікації Академії наук і чи не всі навчальні засоби (програми, посібники), незважаючи протягом цілого століття на те, що за новатором врешті-решт пішли такі авторитетні українські етномузикознавці, як К. Квітка та Ф. Колесса, фактично підтвердивши слушність його нововведення.

Тематична класифікація важлива для етнофілології (філологічної фольклористики), адже ця наукова дисципліна покликана вивчати усну словесність, її зміст. Натомість етномузикологія (музична фольклористика) зобов'язана студіювати народну музику, зокрема вокальну, особливості якої не залежать напряму від супровідного тексту, бо в культурі усної традиції (на відміну від академічної писемної, де музика компонується до певних слів і певною мірою відображає їхній зміст) одна й та ж мелодія вільно може лучитися з словами різного змісту – історичного, баладного, любовного та родинно- чи соціально-побутового, веселого та сумного, ба навіть трагічного, до того ж і не конче відповідними за своєю віршовою структурою. „Треба дивуватися, – писав Ф. Колесса, – як коломийкова мелодія, не змінюючи ні в чім свого основного строю, приймає то сумний, то веселий характер; раз навіває безмежний сум і меланхолію, – другий раз дише силою, енергією і веселістю молодого життя. Оттого-то коломийкова форма надається однаково до передання трагічних і веселих моментів народного життя <...> в цілій його ширині, як то кажуть, від колиски до гробової дошки” [Колесса Ф. 1907, с. 149]. На спів драматично-трагічних балад у бравурно-солдатській манері звернув увагу також К. Квітка [Квітка К. 1917, с. 110-111; Квітка К. 1927, с. 48-51]. Що й казати, коли навіть мелодично одно-

beste Methode, um Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?” = „Який найкращий метод упорядкування народних і споріднених пісень за їхніми музичними (не текстовими) властивостями?”, оголошений нідерландським банкіром, підприємцем та істориком музики Д. Шойєрлеером (D.F. Scheurleer) на сторінках „Журналу Міжнародного музичного товариства” в квітні 1900 року (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. 1900, Heft 7, S. 219-220). Про цей конкурс С. Людкевич ледве чи щось чув, але фактично ніби заочно взяв у ньому уділ наряду з іншими його відомими учасниками – фіном І. Крооном (I. Krohn) та австрійцем чеського походження О. Коллером (O. Koller), які таким чином започаткували національні школи класифікації, систематизації та каталогізації творів народної музики [Гопшовський В. 1966, с. 12-45]. Те ж саме зробив і С. Людкевич у нашому етномузикознавстві [Луканюк Б. 2007б].

типні речитативні голосіння бувають за своїм змістом не тільки скорботно-жалібними, а й іронічними, жартівливими та сміховинно-соломіцькими¹.

Через те для фольклориста-музиканта, об'єктом студій якого повинен бути власне народний мелос, поетично-тематична класифікація вокальних творів позбавлена сенсу, адже в природі не існує ні „історичних”, ні „баладних”, ні „любовних”, ні „побутових”, ні „козацьких”, ні „чумацьких”, ні „солдатських”, ні „бурлацьких”, ні „любовних”, ні „сімейних” і т. п. фольклорних наспівів, тож дошукуватися в подібних поділах якихось характерних музично-стилістичних закономірностей – марна справа, недурно кажуть: як нема, силуватися дарма! Так, у шостому випуску „Збірника українських пісень” М. Лисенка № 23 має у заголовку та під нотами „Ой запив *козак*”, а в окремо поданому тексті „Ой запив *чумак*”, тож неясно, чи це пісня „козацька”, чи „чумацька”, може, тому збирач помістив її в розділі... „Пісні парубочі, вуличні” (!). І К. Квітка, і Ф. Колесса свого часу спробували виявити музичні особливості окремих балад (про дітозгубницю, зведеницю, дочку-пташку)², проте це не принесло їм сподіваного результату – однакові за сюжетом, вони виявилися мелодично надто відмінними, щоб їх можна було звести бодай до якогось спільного знаменника. Ці фактичні невдачі ясно продемонстрували, справедливо резюмував В. Гошовський у коментарі до Квітчиної статті „Українські пісні про дітозгубницю”, „яким шляхом не треба йти в галузі порівняльного вивчення мелодій балад” і „що для завдань музичної фольклористики [етно]філологічний підхід до пісенного матеріалу та класифікації його за літературно-сюжетним принципом без врахування пісенних типів неприйнятний” [Квітка К. 1973, с. 196]. Як відзначалося, не лише в Галичині на одну *групову* мелодію співають і балади, і колискові, і любовні, і побутові (родинні та соціальні) за змістом словесні тексти³ і, значить, жоден з них не спроможний визначати її окремішні етномузичні властивості; до того ж при поетично-тематичній систематизації її кількаразові записи з сюжетно різ-

¹ Також і навпаки – однакові тексти йдуть з різними наспівами (Зразки *Заб*_{1,2}).

² [Квітка К. 1926б; Квітка К. 1927]; Колесса Філарет. Балада про дочку-пташку в слов'янській народній поезії. < Lud słowiański: Pismo poświęcone dialektologii i etnografii Słowian. 1934, t. 3, zes. 2. Dział B, s. 147-185; 1938, t. 4, zes. 1. Dział B, s. 2-26.

³ Див., хоч би Зразки *Заб*_{1,2} тощо.

ними віршами неминуче попадають у відмінні класифікаційні групи (та відповідні розділи збірника), і навпаки – поряд опиняються принципово відмінні наспіви з однаковим словесним текстом¹.

Музична фольклористика повинна послуговуватися виключно власною жанрово-типологічною класифікацією, щоби не підмінювати свій об'єкт дослідження стороннім, нехай і супутнім, та все ж чужорідним, і в підсумку не видавати надумані, міфічні його характеристики за нібито реальні. Як справедливо наголошував С. Людкевич, „коли б серед них (народних мелодій. – *Б. Л.*) перевести поділ за [поетичним] змістом <...>, се по моїй думці значить не то абстрагувати, але знехтувати типічні [музичні] прикмети сих пісень” (розрядка авторська. – *Б. Л.*) /Роздольський Й. 1906, с. XI/. І не годиться з цим грішно.

А втім музикантові орієнтуватися в поетично-тематичних класифікаціях необхідно бодай у найзагальніших рисах, оскільки в народі, коли говорять про певний твір, то, як правило, вказують, про *що* чи про *кого* в ньому йдеться (як наприклад, про татарський полон, руйнування Січі, панщину, про Морозенка, Нечая, Довбуша, Бондарівну, матір-отруйницю і т. д. і т. п.), і з огляду на це завжди доводиться складати питальники для експедиційно-польової роботи власне за тематикою словесних текстів (у простолюддя з'ясувати етномузичну типологію надто складно, а то й часто практично неможливо). Крім того, етномузикознавець зобов'язаний якоюсь мірою розбиратися в проблематиці таких найближчих суміжних наук, як етнографія, етнофілологія та етнохореологія, без чого його музично-фольклористичні знання ніколи не будуть системно повноцінними й ефективними.

Тематика звичайних пісень є надзвичайно різноманітною, тож знайти вірний ключ до її класифікації та систематизації – задача не з простих. У цьому питанні наразі немає єдиного методологічного підходу, від початку XIX століття і понині воно вирішується дослідниками і збирачами як усної словесності, так і народної музики досить-таки по-різному². Здебільшого звичайні пісні сьогодні поділяють на наступні тематичні групи:

¹ Пор., приміром, /Колесса І. 1901, с. 39-40 № 5, с. 74 № 4 і с. 269 № 15; с. 39 № 4 і с. 123 № 10; с. 219 № 12 і с. 256 № 1; с. 257 № 2 та с. 272 № 8 тощо/.

² Див., наприклад: Метлинський Амвросій. Народные южнорусские песни. Киев, 1854; /Головацький Я. 1878/; Драгоманов Михайло. Замітки про систематичне видання творів української народної словесності. < Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство: В 4 т., т. 1. Львів 1899,

А. Фабульні (довгі пісні строфічної будови) з підгрупами:

а) *історичні* – про реальні *події* козацької доби, ХІХ та ХХ століть (зокрема, про світові війни й еміграцію), з одного боку, а з іншого – про визначні суспільні *постаті* (Байду, Нечая, Морозенка, Кармелюка, Довбуша й ін.);

б) *балади* – про злочини, переважно етичні (моральні) та доле-носно покарані (мати-отруйниця, дівчина-дітозгубниця, зведениця, жінка-вбивця тощо); як уже відзначалося, деякі балади виконуються також на гаївках¹;

в) *новини* або т. зв. *співанки-хроніки* – головню про дійсні драма-тичні та трагічні події локального характеру, складені чи спочатку зімпровізовані по свіжих слідах, на злобу дня (культивуються пере-довсім на Гуцульщині)².

Б. Станові або *соціально-побутові* (*середні* за обсягом вірша; тут насправді не йдеться про фольклор певної соціальної групи, а про головну дійову особу чи головні дійові особи, змальовані в сво-єму середовищі):

а) *козацькі*;

б) *чумацькі*;

в) *рекрутські* та *солдатські*;

г) *бунтарські*, *розбійницькі*;

ґ) *наймитські*, *бурлацькі*, *заробітчанські*;

д) *ремісницькі*;

е) *мандрівницькі*, *емігрантські* тощо.

В. Побутові (також *середні* за своїм обсягом):

а) *любовні* (дошлюбні зародження почуттів, їх взаємність, думки про можливе одруження; розлучники – батьки, сусіди, вороги; роз-лука та зрада, нещасливе кохання тощо);

б) *сімейні* (пошлюбна злагода, туга за ріднею, лиха рідня чолові-ка, нелюб, супруг(а)-п'яниця, ледащиця, подружня зрада, сирітство, вдівство).

с. 95-102; [Колесса І. 1901; Колесса Ф. 1938б]; Грица С., Дей О. Принципи кла-сифікації і наукового видання української словесно-музичної народної творчос-ті на сучасному етапі й ін..

¹ Лекція 9, тема 12, § 35, с. 257-258.

² Співанки-хроніки. Новини. Київ 1972 (Українська народна творчість, кн. 12). Про це докладніше мова йтиме нижче.

Г. **Жартівливі** (*гумористика*) як один із виявів сміхової культури:

- а) *смішинки, присмішки*;
- б) *гуморески*;
- в) *небилиці*;
- г) *пісні-байки*;
- г) *пародії* (особливо на писемну творчість, зокрема, популярну пісенність)¹;

Г. **Фривольні** (*сороміцькі*).

Д. **Побожні** (*апокрифіка*):

- а) *псалми (строфічні)*;
- б) *канти*;
- в) *святочні*;
- г) *благальні*;
- г) *молебні*;
- д) *богослужєбні*.

Е. **Приспівки і пританцівки** – *короткі* пісні з найрізномаїтішою, а фактично невизначеною сюжетикою, позаяк не вона є підставою для виділення таких творів в окрему класифікаційну групу, тільки властиві їм засоби образного вираження.

Ці тематичні угруповання за наявності значного пісенного матеріалу можуть ще дрібнитися (див., для прикладу, видання репертуару Явдохи Зуїхи [Танцюра Г. 1965]) або ж, навпаки, укрупнюватися, коли його порівняно небагато (скажімо, танцювальні та жартівливі часто подаються разом, незважаючи на відмінність їхньої сутності).

Звісно, подібний поділ неспроможний дати систематичне уявлення про тематику звичайних пісень, він властиво не має нічого спільного з правдивою класифікацією, зробленою за єдиною основою, а більше нагадує який-такий перелік груп, казуально виділених за зовсім різними ознаками. Так, *фабульна ліро-епіка*, як і *ліро-драматичні приспівки з танцівками* – це спосіб відображення дійсності, а значить, це не тематика, а жанр, і протиставлятися їм мала би вся решта *лірики*; натомість *жартівливі* підпадають під естетичну категорію *комічного (сміхового)* на противагу *високому (піднесеному)*, яке фактично охоплює всі тематичні групи разом взяті. До того ж *пісні-байки* та *деякі побожні* (позацерковні перекази канонічних християнських мотивів), будучи виразно *сюжетними* творами, повинні би входити до *ліро-епіки*...

¹ Докладніше див.: Нудьга Григорій. Пародія в українській літературі. Київ 1961.

Навести лад у цьому хаосі, мабуть, не вдасться нікому, бо хіба неможливо знайти єдину основу поділу, що дозволила б правильно, згідно з вимогами формальної логіки, класифікувати поетичну енциклопедію народного життя, якою є звичайні твори. Якщо все ж пробувати навести тут хоча б якийсь лад, то перш за все варто було б послідовно поділяти їх за *словесними* жанрами на *епічні, ліричні, драматичні, ліро-епічні* та *ліро-драматичні*, що вирізняються власне способами відображення дійсності, а в фольклорі ще й обсягом віршів. Невипадково народ поділяє свої пісні на *довгі* та *короткі*. Перші з них, маючи *понад дванадцять-п'ятнадцять* строф, завжди є ліро-епічними оповідками, тоді як ті другі – афористичні приспівки, зміст яких укладається в *одну-дві* строфи, слід вважати належними до ліро-драматичних.

Приспівкам притаманне невимірне змістове багатство, що перевершує чи не всю решту позаобрядової творчості. Вони, за словами Ф. Колесси, „дають образ народного життя, що так скажемо, в попередньому перекрої; вони підпадають найбільше під розряди пісень з особистого і родинного життя та зображають це життя в цілій його ширині, втискаючися (тобто вникаючи. – Б. Л.) у найменші подробиці буденщини, які не можуть знайти місця в довших піснях; найбільша ж маса оспівує любов в усяких її стадіях та перипетіях” [Колеса Ф. 1907, с. 149]. Іншими словами, короткі приспівки обіймають практично всі вищезазначені тематичні групи, окрім ліро-епічних. До того власне цей пісенний жанр, будучи загально доступним, як ніякий інший, вельми часто імпровізується на ходу¹.

Звичайні пісні з *середнім* числом строф (від трьох-чотирьох до десяти-дванадцяти) відносяться вже до чистої *лірики*, яка ніколи не має справжньої фабули, тільки виражає особисті почуття *ліричного героя* чи *оповідача*, його суб'єктивні відношення до *однієї* події чи життєвої ситуації. Більші за кількістю сюжетних одиниць і строф ліричні вірші виявляються, як правило, *контамінованими*², тобто в них асоціативно поєднано кілька текстів різних народних пісень, що ускладнює їхній аналіз та класифікацію, особливо якщо злучені в одному вірші сюжети належать до відмінних тематичних груп.

¹ Зразки 20в_{1,2}; 48абв, 51б, 58а. Див. також [Роздольський Й. 1908, № 1019-1253; Мишанич М. 2017, № 569- 643] і численне зібрання приспівок в одному селі [Колеса І. 1901].

² Лат. contaminatio – змішування (фактично ж забруднення, від contaminatio – забруднюю).

- I. 1. Бувайте здорові, шляхи та дороги,
Ой де походили мої білі ноги.
2. Ой де я ходила, ходити не буду,
Кого я любила, любити не буду.
3. А вже ж не ходити ранком попід замком,
А вже ж не стояти з козаком-коханком.
4. А вже й не ходити, куди я ходила,
А вже ж не любити, кого я любила.
5. А вже ж не ходити в ліски по горішки,
А вже ж минулися дівочькїї смішки.
- &
- II. 6. Бувайте здорові, тутейшії люде!
Прошу споминати, як мене не буде.
7. Споминайте ж мене добрими словами, –
Не було ж дівчини, як я, межі вами.
8. Споминайте ж мене добрими словами...
- &
- III. Де ж той хлопець дівся з чорними бровами?
9. Чи его убито, чи в полон зайнято,
Що его не видно ні в будень, ні в свято?
10. Чи він у шинкарки горілки напився,
Чи вовки заїли, чи в Дунай втопився?
11. Си б¹ его убито, то б луги зов'яли,
Си б він на базарі, то б музики грали.
12. Си б він на базарі, то б музики грали,
Си б він у шинкарки, то б бряжчали шклянки.
13. Си б вовки заїли, то б луги шуміли,
А си б утопився, то б Дунай розлився...
- &
- IV. 14. Поїхав, поїхав, ніде не видати...
На жовтім пісочку два слідочки знати.
15. Ой один слідочок – коня вороного,
А другий слідочок – миленького мого.
16. Піду я в лісочок, зірву я листочок
Та піду накрию милого слідочок.
17. Щоб по тому сліду люди не ходили,
Щоб мого милого інші не любили.
18. Щоб по тім слідочку пташки не літали,
Щоб мого милого інші не кохали.
19. А я, молоденька, садочком пройдуся,
Садочком пройдуся, з слідочком зйдуся.

¹ Коли б.

20. Садочком пройдуся, з слідочком зйдуся,
На слідочок гляну – слізьми обіллюся.
21. Ой ти ж, мій милий, ти ж мій чорнобривий,
Який твій слідочок тепер мені милий!

&

- V. 22. Поїхав, поїхав понад берегами,
А я зосталася поміж ворогами.
23. Поїхав, поїхав, бодай на зламання!
Щоб голову зломив за моє кохання!

&

- VI. 24. Налетіли гуси з далекого краю...
Пождіте, гусоньки, я вас запитаю!
25. Пождіте, гусоньки, я вас запитаю,
Чи не з того краю, де милого маю?
26. Ой чи він запився, а чи закохався,
Що листу не пише й сам не поклонявся?
27. Ой він не запився і не закохався,
З великого жалю в чужий край забрався.||

У цьому довжелезному тексті аж на 27 строф, явно позбавленому сюжетного розвитку, поєднано цілих *шість* різних ліричних виявів почуттів¹ – спершу *дівчини*, яка покидає рідні сторони (очевидно, йдучи заміж) і далі вже сердиться на свого хлопця, що кудись занапастився (мабуть, не виходить на „вулицю”), а врешті – самотньої *молodiці*, котрої чоловік (милий) поїхав либонь на заробітки. На спеціальну увагу при тому заслуговує перехід до наступної теми у рамках однієї строфи (строфа 8).

Щодо справді *драматичних* фольклорних творів, то такими годилося б вважати цілковито побудовані на *діалогах*, як відома пісенна сценка „Да куди їдеш, Явтуше?” [Лисенко М. 1876, № 37], а втім подібних творів серед звичайних порівняно зовсім небагато.

Поетична ж *епіка* взагалі чужа аматорській звичайній народній пісенності, в ній за визначенням не може бути строфічних текстів з кількома розгорнутими сюжетними лініями – це виключна царина народних професіоналів².

Виокремлення *жартівливих* творів (а обійтися без того хіба неможливо, маючи на оці вагу сміхової культури в фольклорі) спира-

¹ Їхні окремі записи, наявні в друкованих джерелах, відзначив К. Квітка в своєму коментарі [Квітка К. 1917, с. 140].

² Лекція 13, тема 17, § 51.

ється на нову основу логічного поділу народнопісенної тематики, а саме за естетичними категоріями *високого (піднесеного)* та *низького (веселого, смішного, комічного, іронічного, сатиричного)*, виділяючи таким чином протилежні собі розряди *серйозних* і *легких* пісень¹. Називати ці два неспівмірні розряди жанрами буде помилкою, адже *ставлення* до дійсності не варто ототожнювати зі способом її відображення.

Так же само поділи тематики за головними дійовими особами (про *кого* йдеться в творі) та мотивами (про *що* йдеться) основуються на критеріях, відмінних від жанрових та естетичних. Якщо ці два останні виділяють чітко обмежене число класифікаційних одиниць, тобто п'ять (епічних, ліро-епічних, ліричних, драматичних, ліро-драматичних текстів) та дві (серйозних і легких), то обидві попередні, беручи до уваги в одному разі, численні типові персонажі (селяни – чоловік та жінка, парубок і дівчина, козак, чумак, бурлак, наймит, рекрут, солдат, офіцер, шинкар, крамар, розбійник, брат, сестра й ін.) та індивідуальні, поіменовані (Морозенко, Нечай, Довбуш, Кармелюк, Петрусь, Івась, Настя, і т. п.), в іншому ж – фактично незліченні в своїх виявах події, в яких здатні бути задіяними всі ті персонажі, виявляються теоретично відкритими, безмежними, оскільки видається немислимим скласти їх вичерпний реєстр, а на практиці доволі випадковими, прямо залежними від поставлених завдань, обсягу й особливостей упорядковуваних матеріалів.

Отже, словесна фольклористика застосовує чотири принципово відмінні тематичні класифікації – вповні самостійні та ніяк не пов'язані родо-видовими співвідношеннями. При потребі кожна з них *штучно* може бути обрана підпорядковуючою супроти інших (як наприклад, твори наявних жанрів підрозділити на серйозні та легкі, а вже ті, своєю чергою, розкласти за певними персонажами та~чи подіями), але про справді *природну* їх систематизацію в даному разі говорити не доводиться, принаймні поки що.

§ 43. Музичні жанри звичайного циклу. Епіка та ліро-епіка.

З музичної сторони звичайний жанровий цикл досліджений незрівнянно менше, ніж всі інші. Хоча С. Людкевич ще на початку ХХ століття завдяки обраному способу класифікації фольклорних

¹ Дещо подібно як артифіційна музика – легка та серйозна.

мелодій склав більш-менш упорядкований реєстр властивих їм пісенних типів, вони далі чекають на своє повноцінне систематичне вивчення.

Причин тому декілька. Передовсім існує в корені хибна думка, що звичайні пісні значно пізніші за віком і з історичного погляду малоцікаві. Проте це лише безпідставні домисли, адже не існує бодай приблизних критеріїв датування усномузичних творів, а тим часом, як переконливо показав К. Квітка, певна частина звичайних наспівів виявляє виразну генетичну спорідненість із західноєвропейським музичним Середньовіччям та Відродженням [Квітка К. 1926б, с. 80-83], і в цьому плані становить значний інтерес – і не тільки суто етномузикознавчий.

Інша причина – притаманна звичайним мелодіям величезна кількість стилістично неоднорідних пісенних типів, які дуже складно привести до легко зрозумілої системи. Досягнути цього – актуальне завдання вітчизняної музичної фольклористики, тут же не претендуючи на його вирішення, можна спробувати згрупувати найхарактерніші з них бодай за властивими їм музичними жанрами (згідно з наведеним вище рис. 14) і їхніми видами.

Загалом вважається, що звичайний жанровий цикл не має речитативної музичної *епіки* – вона належить або народнопрофесійній культурі (думи, жебранки), про що буде мова пізніше (Лекція 13), або похоронному обрядові (Лекція 7), та це не відповідає дійсності. В народному побуті заведено голосити не тільки в зв'язку з похованням, але й також за *принагідних* трагічних обставин, неприурочених до встановлених звичасм дій. Про такі голосіння вперше повідомив М. Гайдай, навівши взірці двох рецитацій у зв'язку з бранкою до війська (рекрутчиною)¹, однак його свідчення либонь залишилися непоміченими, принаймні в педагогічній літературі. Про голосіння за сином-солдатом розповідав на лекціях з музичної народної творчості С. Людкевич, котрий мав нагоду сам спостерігати за подібною сценою, вирушаючи на фронт Першої світової війни. Узагалі ж приводом могли служити найрізноманітніші побутові біди (пожежа, недорід, падіж, голод) і життєві тяготи, як-то хвороба, злидні, самота, сирітство, наймитування [Новикова Л. 2006, с. 107]:

¹ Зразок 41а, а також [Гайдай М. 1928, № 15].

Рас_ту_пись, зе_мель_кя, Ой да при_мі_ме_ня, нень_кяг а_ж_а!
 А_што_б_я по_цих на_й_ма_х_и, На_й_ма_х_и не хо_ди_г_и_ла.

й ін. На одній з етномузикознавчих конференцій білоруська фольклористка З. Можейко продемонструвала зафільмоване почергове голошіння селянок перед недоступним для них рідним лісом, ураженим радіацією чорнобильської аварії. Очевидно, аналогічних прикладів було б більше, коли б їм приділялася належна увага в експедиційно-польовій роботі.

Між похоронними та звичайними голосіннями, як встановив М. Гайдай, записавши їх від одного співака, немає жодних музичних різниць, є тільки різниця в обставинах виконання. Цей факт, подібно таким іншим (скажімо, переважна тотожність весільних і трудових ладканок), породжує сумніви в надійності *етнографічних* критеріїв виділення жанрових циклів, особливо обрядових, і їхньої справжньої табуїзованості. Якщо одна й та ж музика обслуговує принципово відмінні випадки народного життя, то її побутова функція перестає виправдовувати себе як абсолютно вірна підстава для класифікації мелодичних типів. Для етномузикознавця радше, навпаки, такою підставою мали би слугувати музичні жанри та форми, які можуть дещо по-різному виявлятися за різних етнографічних обставин. Але тоді даний курс лекцій з музичного фольклору довелося б вибудовувати мало не з нуля – заново й інакше...¹ Наразі ж доводиться задовольнятися внесенням необхідної поправки у закоренілі уявлення про звичайний жанровий цикл, признавши існування в його складі й *епічних рецитацій* – і не тільки голосільних, але й змістово протилежних їм різноманітних розважальних також (зокрема, богослужбних пародій)².

¹ Луканюк Богдан. Про тематичні плани курсів „Музичного фольклору”. < Етномузика, число 2. Львів 2007, с. 165-169 (Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. Лисенка, вип. 14).

² Див. виноску 2 на с. 111.

За зрозумілої обмеженості їх застосування роль оповідального музичного жанру беруть на себе *ліро-епічні* мелодії, також виконувані сольо для себе чи для слухання в манері, більш-менш наближеній до речитативної. На відміну від правдивих рецитацій вони мають суто пісенну, *строфічну* будову, як правило, з стабільним числом віршових рядків (винятки трапляються доволі рідко) та відносно стійким ритмічним малюнком, у якому довгості не конче виступають собі кратними (це означає, що довгість, записана, скажімо, як вісімка, необов'язково є в реальному звучанні удвічі коротшою за чвертку – вона може бути дещо більшою або меншою за неї). На письмі подібні *рубатні* мелодії передаються наближено, фактично як *giusto*'ві, бо така природа класичної європейської нотації, а на ритмічно вільне чи лише звільнене виконання без дотримання зазначених довгостей зазвичай указує відповідна словесна ремарка. Але в який бік має відбуватися відхилення кожного разу від здогадної норми, нотами передати неможливо, навіть коли застосовувати додаткові діакритичні позначки – т. зв. *абрєвіації* та *пролонгації*¹, адже вони теж є лиш орієнтовними, подібно іншим мудруванням такого роду. Тож відчитати подібні фонетичні транскрипції більш-менш адекватно їхньому живому звучанню в стані тільки той, хто попередньо спізнав на слух характер його локального стилю або здатний озвучити собі мєлографічні діаграми. Мало помічні в таких випадках і докладні цифрові виміри окремих тривалостей².

При тому потрібно відрізнати схильність до *наносного* рубатного трактування мало не всіх народномузичних творів, властивого передовсім чоловікам, від власне рубатних наспівів, які інакшими не бувають, позаяк такою є їхня сутність.

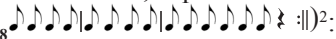
Рубатність як специфічну форму існування народнопісенних мелодій, протилежну *giusto*'вій, уперше виділив Б. Барток в угорському фольклорі (1922), Л. Каменьські в польському, поморському

¹ Зразки: Спеціальні умовні знаки (символи) фольклористичної транскрипції, с. 19 (2.344).

² [Чекановска А. 1983, с. 70-76]; Szachowski T. Próba zastosowania metody pomiarowej do studiów nad manierą tempa rubato; Мазур Альфред, Таранець Сергій. Проблема електроакустичної об'єктивізації метроритму болгарської колядки. < Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць. Київ 1989, с. 53-58.

(1936) і К. Квітка в українському, а точніше в галицькому (можливо, під впливом Б. Бартока десь у кінці сорокових років ХХ століття з приводу виконавського стилю І. Франка), й вона надалі приковує пильну увагу багатьох вчених, становлячи значний науково-історичний інтерес. Більше всього поширена ця манера в Карпатах і прилеглих теренах, добре znana й у Молдові, Румунії та на Балканах, що дозволяє говорити про ймовірність існування значної географічної зони її побутування в Європі – орієнтовно від Балтики й Адріатики до Наддністрянщини, що протистоїть решті суміжних теренів, зокрема й в Україні.

§ 44. Ліро-епічні мелотипи.

У нашому фольклорі варто розрізняти ліро-епічні мелодії двоякого виду (звісно, з безліччю перехідних відмін), а саме *парландові* (співомовні) та *співливі*. Розбіжності між ними чи не найкраще демонструють т. зв. *новини* або *співанки-хроніки*, парландові (співомовні) з яких виголошуються мало що не на одному тоні чи його оспівуванні, часто приблизної висоти (Sprechstimme, Sprechgesang, Sprechmelodie)¹, з перемінною музичною акцентуацією згідно з вільними мовними наголосами силабічного вірша та на єдиному *тактовому диханні*, наслідком чого кожен мелорядок коломиїкової форми сприймається як цільне, внутрішньо неподільне музичне *речення*, завершуване ясним кадансуванням і глибокою віддиховою павзою мелосинтаксичного членороздільного значення, через те вельми схоже на речитативне zdання (V446₂/R₈ 

¹ У перекладі з німецької – буквально „мовлений голос”, „мовлений спів”. У писемній музиці такий спів, щоправда, дещо в гіпертрофованих формах, почали активно застосовувати щойно композитори минулого століття А. Шенберг (вокальний цикл „Місячний П’єро”, 1912; опера „Щаслива рука”, 1924; кантата „Уцілілий з Варшави”, 1947), А. Берг (опери „Воццек”, 1925; „Лулу”, 1937), Б. Бріттен (опера „Смерть у Венеції”, 1973) й ін. (уперше цю техніку застосував німецький композитор Е. Гумпердінк у мелодрамі „Королівські діти”, 1897), мабуть, не без прямого впливу фольклору, яким вельми цікавився засновник додекафонії, ба навіть у своєму стилі бавився обробками народних пісень.

² Співанки-хроніки, с. 81. При цьому варто нагадати, що мислення цільними, граматично неподільними мелорядками-реченнями (зданнями) притаманне виключно правдивій речитативності (Лекція 13, тема 17, § 52, с. 379-380), у новинах вона лиш імітується з більшою чи меншою достовірністю.

1. По_слу_хай_те, лю_де доб_рі, що хо_чу ка_за_ти,
 А я хо_чу про Дов_бу_ша спі_ван_ку спі_ва_ти.

2. А_ну трош_ки по_слу_хай_те а ви, гір_ські лю_де,
 То най_кра_ща на_ша сла_ва з дав_ніх - да_вен бу_де.

на відміну від співливих з більш-менш розвиненою лінеарністю, що в кожному рядку виразно ділиться на дві вповні самостійні мелосинтаксичні побудови, не раз мелічно тотожні ($M^T\alpha^{(v)}\alpha$), таким чином наближаючись тією чи іншою мірою до суто ліричних (співних, кантиленних) творів того ж пісенного типу в нормальному часокількісному ритмі ($V44,6_2/R^4$).

Те ж має місце не тільки в новинах, а й в інших парландо-рубатних коломийкових формах, наприклад: [Квітка К. 1922, № 714; Кондрацькі М. 1935, с. 193; Гошовський В. 1968, № 16, 98; Мишанич М. 2017, № 417]. На Лемківщині аналогічно виконуються пісні з $V66_{2-4}$, також тотожні колисковим².

Здебільш у *співливій* манері виконуються ліро-епічні мелодії з *восьмикладовим* $V44_{2-3-4}$ і тематичними формами $V^T\text{АБ}$, $V^T\text{АА}$, $V^T\text{ААБ}$, $V^T\text{АББ}$, $V^T\text{ААББ}$ чи $V^T\text{АБАБ}$ та винятково $V^T\text{АБВГ}$. Рубатність у них буває настільки значною, що деколи ретельно транскрибовані довгості не дозволяють змодельювати типовий мелоритмічний малюнок. Найчастіше так колись звучали по-справжньому традиційні *довгі* пісні (зокрема й про Довбуша)³, аналогічні згаданим вище

¹ Зразок 42. Див. також: Співанки-хроніки, с. 178-182 і т. п.; [Мишанич С. 1981, № 318, 323, 329, 332].

² Зразки 40а.

³ Зразок 43, див. також [Гошовський В. 1971, с. 246 № 195], пор. Зразок 3б₁.

похоронним дойнам¹. Можливо, цей ліро-епічний жанр був перейнятий буковинцями та покутянами десь у часи фактичної політичної належності їхніх земель до молдовської держави (1388–1531) і поширився далі мало не по всій карпатській зоні Галичини, сягнувши навіть північної Лемківщини².

У простіших його інтерпретаціях виявляються наступні типові ритмічні форми:

а) *моноритмічні* з $V44_4/R^4$ ♪ ♪ ♪ ♪ : ♪ ♪ ♪ ♪ :|| [Роздольський Й. 1906, № 366-369], які ледве чи слушно вважати основоположними, радше – навпаки, вони є інволюційними спрощеннями усіх наступних;

б) нібито з *протягуванням* („ферматуванням“) *останньої довгості*, яка докладно записується півнотою і в результаті тактування за віршовою структурою виникають мішані такти (4+5), на ділі ж та півнота є *граматичною*, а кожний восьмискладник – *неподільною, суцільною* мелосинтаксичною побудовою на *дев'ять* лічильних одиниць, що групуються по три³ [Гошовський В. 1968, № 74-75, 205; Мишанич С. 1981, № 9, 20, 31-32, 37, 286]:

$V44_{2-3-4} \backslash R^9$ ♪ ♪ ♪ ♪ : ♪ ♪ ♪ ♪ :|| $\equiv V44_{2-3-4} / R^{9\{333\}}$ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ :||;

в) зі схожим нібито подовженням („ферматуванням“) кожної *четвертої довгості*, творячи ірраціональні такти на *n'ять* лічильних одиниць⁴ [Мишанич С. 1981, № 277; Мишанич М. 2017, № 409, 413]:

¹ Лекція 7, тема 9, § 28, с. 209.

² А втім значення самого слова „дойна“ та його походження залишається достеменно невідомим ні в молдовській, ні в ашкеназькій, ні в слов'янських мовах (аналог знаходять у балтійському епосі – *дайна*, але то, мабуть, лише звуковий збіг), і це може підказувати, що даний жанровий різновид має набагато глибші історичні корені, будучи успадкованим від когось з давніших народів – попередників пізніших волохів (чи не від даків?). У кожному разі, його безумовно зайшло природу в Галичині засвідчує власне *мелодична* чотирирядковість у поєднанні з нормальними українськими *дистихами*, через що й поставала необхідність повторення їхніх рядків ($V^T A A B B$ чи $V^T A B A B$), а пізніше й інволюційного вкорочення до *три-* і навіть *дворядковостей* за допомогою трансформаційного пропуску окремих музичних побудов (Мишанич М. Про мобільність строфіки бойківських народних пісень).

³ Зразок 3б₁.

⁴ Зразок 3а. Інколи задля їх навмисної раціоналізації кінцева довгість збільшується ще на одну лічильну одиницю можливо самими виконавцями [Роздоль-

$$V44_{2-3-4}/R^5 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ } ::,$$

а постають вони через суто виконавське наслідування ритмічного малюнку наступного такту дійсним ферматуванням тієї четвертої довгості [Гошовський В. 1968, № 74, 120] або походять від „колядкових” п’ятискладників шляхом трансформаційного *вилучення* початкової основної довгості (пор. [Мишанич М. 2017, № 433 і 409-412, див. також № 418]):

$$R^5 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ | ...} \leftarrow \{R \uparrow \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ | ...}\} \leftarrow \bullet R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ...};$$

г) ще один ірраціональний ритмічний малюнок нібито з внутрішнім поділом тактів на чотири і шість одиниць числення [Роздольський Й. 1906, № 409-412; Мишанич С. № 276] породжує, навпаки, трансформаційне *додавання* зайвої довгості на початку побудов, які в своїх праформах мають ті ж самі дев’ять лічильних одиниць з третнім групуванням¹:

$$V44_{2-3-4}/R^{10} \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ :| ♩ ♩ ♩ ♩ } :: \leftarrow \{R \downarrow \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ } ::\} \leftarrow \leftarrow \bullet R^9 \{333\} \text{ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ } ::.$$

Той факт, що всі ці форми виявляються генетично похідними, вторинними, ставить гостро питання про їхнє походження, місце та значення в окресленій вище географічній зоні поширення рубатності, позаяк принаймні побудови на дев’ять лічильних одиниць в українському фольклорі притаманні головно *обрядовим* пісням, звідки вони мігрують у звичайні, зчаста піддаючись ритмічній варіаційності.

Принципово відмінний *сімнадцятискладовий* ліро-епічний пісенний тип, вельми популярний чи не в усій Галичині передовсім у жіночому репертуарі завдяки своїй задушевній мелодії, посідає два типові ритмічні малюнки. Один з них можна вважати основним² [Роздольський Й. 1906, № 796-798, 800-802; Квітка К. 1922, № 538, 543, 545; Мишанич М. 2017, № 419-426]:

ський Й. 1906, № 398-404; Квітка К. 1922, № 537, 559; Гошовський В. 1968, № 73, 237; Мишанич М. 2017, № 406, 408, 411]:

$$V44_{2-3-4}/R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ . | ♩ ♩ ♩ ♩ . } :: (\sim R^2 \overline{\text{♩ ♩ ♩ ♩}} | \overline{\text{♩ ♩ ♩ ♩}} ::|?)$$

Набагато гірше, коли до подібної операції самовільно вдаються не надто досвідчені нотувальники.

¹ Так само як у деяких гаївках (Лекція 9, тема , § 36, с. 260-261, 266-267).

² Зразок 20б₁.

V557₂/R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |¹² ♪ ♪ ♪ ♪ . . :||,

а другий – з ірраціональним тактуванням, поширений головню на Надсянні та сусідніх теренах, але й поширений подекуди далі [Роздольський Й. 1906, № 793-794, 803-810 (з іншою лінеарністю); Мишанич М. 2017, № 427-432], безперечно, треба би вважати генетично похідним:

V557₂/R⁷ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |¹³ ♪ ♪ ♪ ♪ . . :||,

причому залишається неясним, чи від основного шляхом елементарного подовжування третьої довгості в кожній побудові (не раз можна спостерігати як один тип переходить в інший) [Роздольський Й. 1906, № 794; Квітка К. 1922, № 498]:

R⁷ ♪ ♪ ♪ ♪ | <...> ⇐ {R ♪ ♪ ♪ ^ ♪ ♪ } ⇐
 ⇐ •R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |¹² ♪ ♪ ♪ ♪ . . :||,

чи від свого прототипу (що й у даному разі видається не менш імовірним):

R⁷ ♪ ♪ ♪ ♪ | <...> ⇐ {R ♪ ↓ ♪ ♪ | ...} | ⇐
 ⇐ •V446₂/R⁶ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |¹² ♪ ♪ ♪ ♪ . . :||.

Хоча ці ліро-епічні типи мають однакову структуру вірша з *весільною ладканкою*, а основний – ще й тотожний ритмічний малюнок (Лекція 6, тема 6, § 24, с. 181), прямого їхнього генетичного зв'язку з обрядовим наспівом дошукуватися не варто. Їм властива зовсім *відмінна звуковисотна лінія* (а втім інколи народний виконавець під час штучно організованого збирацького сеансу помиляється та замість ліро-епічної мелодії затягає обрядову чи навпаки), де перші дві фрази опускаються ніби секвенційно (*a'-d'-d'-b'-d | c'-c'-c'-g'-b*), тоді як у весільній вони разом творять лінеарну дугу (перша побудова рухається в основному вверх, друга – вниз). Окрім того, за нею йде далі, як правило, мелічно *контрастний* семискладник, у ліро-епічних же повторюється початок кожного рядка ще раз (за схемою M^T*aβaβ'*; *γδγδ'*), варіаційно припасований до більшої та цілісної силабічної групи, через що складається враження ніби зникає цезура після п'ятого складу. Звісно, так не буває, щоби одна й та ж мелосинтаксична одиниця раз була подільною навпіл, а іншого разу – суцільною, внутрішньо неподільною, це – явне свідчення похідності, генетичної вторинності

даних ліро-епічних пісенних типів, утворених на підставі лінійно тотожного наспіву з праформою¹:

${}^0V44/R^6$ 

або проміжної (варійованої) стадії цього ж наспіву, як у деяких баладах про голуба та голубку [Мишанич С. 1981, № 203б; Мишанич М. 1980, № 53б; Мишанич М. 1988, № 1305], а саме:

$\langle \dots \rangle \Leftarrow \{R$  $\} \Leftarrow$
 $V55_4/R^6$ 

В Україні поза Галичиною *іманентна* ліро-епічна рубатність правдоподібно зовсім невідома, хоча суто агогічні виконавські відхилення від засадничого *giusto*, безумовно, практикуються тією чи іншою мірою (скажімо, в сольних партіях гуртового співу) хіба повсюдно². Виняток, мабуть, становлять доволі поширені головню на Правобережжі форми т. зв. співаних краков'яків – переважно у вигляді:

$V66_2/R^8$ ^{323} 

рідше:

$V66_2/R^8$ ^{233} 

де половинні ноти час від часу не витримуються належно (до речі, цілком подібно як у хорватському фольклорі)³, підсуваючи здогад про обов'язково рубатне побутування цих мелотипів⁴ [Квітка К. 1917, № 130, 162; Квітка К. 1922, № 42, 53-54, 194, 257, 259-260, 469, 552-553, 548, 592, 707, а ще також № 223-224 тощо]. Напевно саме це хотів відобразити М. Леонтович у темі хору „Летіла зозуля”, задля чого дозволив собі зовсім вільно відредагувати до невпізнання первісну типову ритмічну форму власного, цілком поправно схопленого етнографічного запису⁵:

¹ Зразок 20б_{1,2}, див. ще також: Дитячий фольклор: Колискові пісні та забавлянки, № 106.

² Зразки 2б₂, 5аб (заспів), 9а, 10а₂, 11в (заспів).

³ Žganec Vinko. Hrvatske narodne pobjevke iz Koprivnice i okoline. Zagreb 1962, № 46-49, 51-65 тощо (Zbornik jugoslavenskih narodnih pobjevaka. Knjiga 7).

⁴ Зразки 11б, 16.

⁵ Приклад 72₁ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, фонд М. Леонтовича, од. зб. І-36290; приклад 72₂ – Леонтович М. Музичні твори, зб. 2, № 22. Тут задля документальної точності тактові риси

1

1. Ле_ ті_ ла зо_ зу_ ля го_ ро_ ю, ку_ ю_ чи;

2 *Andante mesto*

1. Ле_ ті_ ла зо_ зу_ ля, ле_ ті_ ла ку_ ю_ чи,

≡

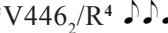
Ой мо_ ло_ да пла_ че за ста_ ро_ го йду_ чи.


А мо_ ло_ да пла_ че за ста_ ро_ го і_ ду_ чи.

На східноукраїнських теренах імітація розповідної ритмічної свободи досягається в інший спосіб, а саме нерегулярним введенням до тексту багатьох зайвих складів та слів з відповідним неодноразовим дробленням основних довгостей базового пісенного типу, наслідком чого в реальному ритмічному малюнку зіставляються шістнадцятки, вісімки, чвертки і навіть півноти, час від часу ферматовані, породжуючи таким робом ілюзію вільного виконання по суті *giusto*'вого твору. Прикладом тому можуть служити доволі детальні слухові записи мелодії пісні про козака Софрона, здійснені П. Ніщинським і М. Лисенком¹, де поряд з вельми багатою мелізматикою виступають численні несталі структури явно ампліфікованих реальних віршів (як

і розміри подаються згідно з оригіналами, хоча насправді в фольклористичній транскрипції повинен бути основний розмір 8 з групуванням одиниць числення {323}, тобто в ритмічній транспозиції: R^{8{323}} | (на відміну від іншого мелотипу співаного краков'яка з внутрішнім групуванням {233}, тобто: R^{8{233}} , див. Зразок 16). Аби полегшити собі порівняння лінійностей, можна читати наведений без звуковисотної транспозиції авторський етнографічний запис (приклад 72,) ніби в басовому ключі з належними знаками альтерації. Пор. схожі зміни ритмічних малюнків при збереженні мелічної лінії в прикладі 10, а також Зразок 16.

¹ Зразки 44_{1,2}. Див. також приклад 26 і /Лисенко М. 1868, № 14, 27; 1869, № 9; 1892, № 2; Квітка К. 1922, № 205, 207-208, 213, 215-216, 221, 315, 322 і т. п./

тридільні V556, так і чотиридільні V56,44 та V66,53, а навіть V56,46 чи V56,64) і викликані ними необхідні мелоритмічні варіювання базової коломийкової форми *V446₂/R⁴ , що вкупі справляють достатньо переконливе враження нічим не стримованої свободи квазіречитативного висловлювання.

За даними І. Франка, рубатність у Галичині широко побутувала літ з двісті тому й, очевидно, восьмискладова дойна тоді домінувала, якщо новину-хроніку про смерть Довбуша 1745 року склали по гарячих слідах саме в цій формі, а не в коломийковій, що безроздільно панує в даному жанрі сьогодні¹. Старий стиль став остаточно вигасати вже десь від середини ХІХ століття, коли молодь зачала все співати на кантилений манір, замінюючи давні ліро-епічні мелодії на новіші ліричні (так, пісня про смерть Довбуша тепер здебільшого йде з наспівом типу V44₂₋₃/R⁶ )² або ж насильно giust'уючи їх, особливо при гуртовому виконанні³, чим цілком нівелюється їхня колишня абсолютно неповторна своєрідність.

¹ Див. вище с. 320-321 (приклад 71) і Зразок 43.

² Зразок 3б₂.

³ Див., наприклад, [Лукашенко Л. 2006, № 208-209].

ЛЕКЦІЯ 12

Тема 15. Звичайний жанровий цикл (закінчення)

§ 45. Звичайна лірика.

Ліричні (співні, кантиленні) мелодії складають серцевину звичайного жанрового циклу. Загалом їм притаманна виразна строфічна будова з постійним числом рядків та незмінною віршовою структурою, відносно стійким малюнком у часокількісному ритмі (міжстрофові ритмічні варіювання і трансформації тут застосовуються порівняно мало), достатньо розвиненою кантабільною лінеарністю в амбітусах понад квінту переважно в модальних ладах з модуляціями у тетра хорди не тільки автентичного чи плагального співвідношень, але й віддаленого терцієво-секундового¹.

Ліричні пісні можуть пов'язуватися з певними обставинами, скажімо, виконуватися на принагідних колективних зібраннях – вечорницях, т. зв. „вулиці”, різних застіллях, проте без стійкої приуроченості до подібних okazji. Манера співу – переважно гуртова й ансамблева, *плернерна* („на повні груди”, однак без „білого” крику) або *хатня*, середня між плернерною та *інтимною*. При тому часто використовується повноцінне дво- чи триголосся, взагалі мало властиве обрядовості, а давніше культивованій особливий, суто сольний спів, за свідченням К. Квітки, остаточно зійшов з історичної сцени десь у середині XIX століття [Квітка К. 1930]. Як уже відзначалося, в правдивому народному багатоголосі основна мелодія завжди знаходиться в *нижній* партії, на яку накладається побічна – здебільшого *терцієвий надголосок* (та ж сама мелодія терцією вище), рідше із значнішими усамоствійненнями, якщо його провадить талановитіший соліст². Акордова гармонізація більш-менш поширилася в народі головню під впливом церковних співів та шкільної чи клубної самодіяльності. На Лівобережжі майже вся лірика виконується у т. зв. *протяжньому* стилі – багатоголосно (переважно з зіставленням сольної та хорової партій), гучним грудним звуком, у повільному темпі, з ферматами та вельми розлогими мелізматичними розспівами складів. За ними зчаста вже

¹ Про поняття модального тетра хорду див. виноску 3 на с. 206 (докладніше в студії [Луканюк Б. 2013a]).

² Зразки 2б₂, 5б, 11в.

ледве прослуховується зміст дуже розпростореного вірша, над яким тут безроздільно царює його величність Мелос.

Звичайні ліричні пісні відзначаються величезним багатством та різномаїттю типових форм. Так, у регіональній збірці [Мишанич М. 2017] їх нараховується понад сто і це ще далеко не гора, коли взяти до уваги, що свого часу І. Колесса в одному прикарпатському селі зареєстрував аж сорок два такі пісенні типи¹. Настільки значне число пояснюється відкритістю цього жанрового циклу, позбавленого захисту обрядністю від сторонніх запозичень, і пов'язаною з цим його великою стилістичною неоднорідністю. Чужі та нетрадиційні форми помітити тут досить складно, оскільки на сьогодні ще не вироблено надійної методики їх виявлення, а слуховий досвід, яким би він гойним не був, завжди ризикує згрішити антинауковим суб'єктивізмом.

У кожному разі, із звичайної музичної лірики принаймні потрібно вилучати твори, явно запозичені з пісенного репертуару народнопрофесіональних співиців (як це робив С. Людкевич і К. Квітка) чи належні до зовсім інших музичних діалектів (наприклад, характерні східноукраїнські чи лемківські мелодії серед прикарпатських), а також ще менш примітні *дворацькі* пісні, які все ж відзначаються передовсім розбудованішими і вишуканішими формами вірша та мелоритміки супроти дійсно народних (селянських), як наприклад², [Роздольський Й. 1906, № 756-760, 819-862, 892, 901, 978-987, 1003-1018; Квітка К. 1917, № 101, 163; Квітка К. 1922, № 209, 302, 360, 414, 523] і т. п.

Та навіть після вилучення всіх цих нашарувань залишиться досить багато типових форм звичайної лірики. Щоправда, їхня більша чи менша кількість може залежати від місцевості: в *долах* їх буває більше, на *підгір'ях* менше, а в *горах* зовсім мало, позаяк у пастуших етнокультурах здебільшого панує інструментальна музика. Так, у збірнику [Мишанич М. 2017], який охоплює етнографічну Львівщину, умовно виділену шляхом віднімання оточуючих історичних областей (Бойківщини, Волині, Пониззя та Покуття), зареєстровано *п'ятдесят три* пісенні типи, на Гуцульщині ж питомі звичайні мелодії фактично зводяться майже виключно до коломиїкових³ – кан-

¹ Див. Таблицю пісенних типів у роботі [Луканюк Б. 2005, с. 254-255, № 34-76].

² Лекції, приклади 15, 96; Зразок 57а, а також [Квітка К. 1930, с. 11-12].

³ Про це див. [Гошовський В. 1968, с. 36, виноска 2], однак з тим доконечним застереженням, що гуцули замість „коломийка” радше кажуть „співанка” [Гошовський В. 1968, с. 38, виноска; Гошовський В. 1971, с. 146].

тиленних, речитативних, рубатних, приспівкових і танцювальних, що разом утворюють ніби окремий музичний жанровий цикл [Луканюк Б. 1994, с. 35-37], або й мелодично цілком однакових, тільки співаних у відмінних манерах.

Крім того, варто враховувати, що в кожній місцевості, а то й в кожному селі наявне своє „ядро” типових форм, загально знаних і вживаних, власне *ендемичних*¹ на відміну від різних більш-менш укорінених, відомих небагатьом або лишень якійсь одній особі. Характеризуючи звичайну народну пісенність бойківської Сколівщини виключно на підставі особистого слухового досвіду, М. Мишанич з 279 транскрибованих наспівів² всього 110 (тобто біля сорока відсотків) відніс до локальних, питомих, з яких 70 (своєю чергою майже дві треті!) посідають приспівкову колодийкову форму³.

Серед зібраних фольклористами звичайних ліричних мелодій є чимало *одиничних* записів, що ніяк не підтверджуються достатньо поширеними відмінами, тож типами їх можна кваліфікувати лише умовно (бо пісенний тип – це не тільки модель віршової та музичної ритмічних форм, він ще повинен бути достатньо розповсюдженим у власному ареалі побутування)⁴, маючи на гадці, що, можливо, ті відміни могли просто зостатися наразі невиявленими.

§ 46. Основні мелотипи звичайної лірики.

Звісно, кожний пісенний тип вартує пильного монографічного вивчення, оскільки навіть одиничний його запис спроможний принести безцінні музично-етнографічні та загальноісторичні дані, як скажімо, деякі вельми загадкові публікації О. Рубця⁵. На жаль, подібних

¹ Гр. ενδημος – місцевий, тубільний (від εν – в і δημος – народ, країна, область).

² У це число не ввійшли популярні мелодії на кшталт „Ой не ходи, Грицю”, „Верховино, світку ти наш” і т. п., а також, на жаль, вельми імпровізовані твори, що не піддавалися достотному транскрибуванню.

³ Мишанич Михайло. Від упорядника. < Дем’ян Григорій, Мишанич Михайло. Народні пісні з Бойківщини: У 2 ч., ч. 2: Мелодії. Львів 1979, с. 2-4. Машинопис, депонований у Відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника Національної академії наук України, одиниця зберігання 2670.

⁴ Лекція 1, тема 1, § 2, с. 21; Лекція 5, тема 5, § 17, с. 123 (виноска 2).

⁵ /Квітка К. 1985, ч. 1, с. 49-50; Гошовский В. 1971, с. 222-226; Луканюк Б. 1980/; Земцовській И. По следам веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского; /Луканюк Б. 2013в/.

досліджень співного жанру в звичайному фольклорі здійснено мало¹ й то переважно в рамках ширших етномузикознавчих студій, а тим часом більшість з них сповна цього заслугоує, особливо з мелогенетичного погляду. Однак подібний, так би мовити, індуктивний процес поступового накопичення надійних аналітичних даних з остаточною їх підсумуванням здатний тягнутися в нескінченність, тож раціональніше на перших порах навчитися на порівняльній основі достеменно розрізняти тут відмінні стилістичні наверствування: свої корінні, органічно засвоєні чужі та відразу непомітні напливові пісенні типи, а далі – загальні, особливі й одиничні (окремі, індивідуальні) серед них бодай за частотно-територіальним принципом з метою виділення їхньої, так би мовити, ядерної частки, яка визначає саму сутність даного етномузичного жанру². То теж немалий шмат вельми кропіткої роботи – як теоретико-методологічної, так і практичної, але без її належного виконання годі сподіватися на плідну вичистку цієї настільки вже віками захаращеної авгієвої стайні.

Коли ж наразі спробувати вибрати для загальної орієнтації найуживаніші звичайні типові форми правильної граматичної будови, то хіба варто виділити наступні двадцять п'ять, упорядкованих за визначальними ознаками силабічного вірша та часокількісного мелоритму³:

I. Ізоритмічні (строфічності, складені з рядків однакової віршової структури та мелоритмічної форми)

A) дводільні

а) ізосилабічні

–V44₂₋₃/

1) R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ :|| [Роздольський Й. 1906, № 362-365, Квітка К. 1922, № 203, 210, 427, 599];

¹ Наразі чи не єдиним дослідженням такого роду є капітальний нарис В. Гошовського „Коломийкова структура в піснях слов'ян і сусідніх народів” [Гошовський В. 1971, с. 139-210].

² Луканюк Богдан. Про основний фонд писемних джерел музично-етнографічної інформації. < Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Польові дослідження. Львів 1991, с. 45-53.

³ Далі, як і попередньо, приклади наводяться з п'ятох вибраних збірників [Роздольський Й. 1906, 1908; Квітка К. 1917; Квітка К. 1922; Гошовський В. 1968; Мишанич М. 2017], щоби можна було бачити не тільки їхні мелічні відмінності, але й бодай орієнтовну частотність вживаності того чи іншого пісенного типу та його географію.

11) R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ |² ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :|| [Роздольський Й. 1906, № 518-520; Квітка К. 1922, № 276, 278, 363, 430, 518, 741];

–V57₂/

12)¹ R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ |² ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :|| [Квітка К. 1922, № 310, 709];

Б) тридільні (ізо- та гетросилабічні)

13a)² V44,3₂ \R⁴ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :|| [Роздольський Й. 1906, № 558-567];

13б) V44,4₂ \R⁴ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :|| [Роздольський Й. 1906, № 569-573; Квітка К. 1922, № 276, 512];

–V44,5₂ \~/

14) R⁴ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :|| [Роздольський Й. 1906, № 580-585, 592-615, 887; Квітка К. 1917, № 125, 154, 159; Квітка К. 1922, № 281, 355, 417, 451, 500, 563];

15) R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |² ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :|| [Роздольський Й. 1906, № 586-591, 887; Квітка К. 1917, № 108, 134, 156; Квітка К. 1922, № 228, 297, 528, 585];

лосинтаксичні будови, де в одному разі цезури між силабічними групами мають собі відповідників у наспіві та його лінеарності творять разом дугу (хвилю) з виразним кадансуванням, в іншому – вся мелічна лінія є загалом однонаправлена й, отже, внутрішньо неподільна, а ритмічний малюнок постав у результаті варіювання. Див. Прилоги. Коментар 37; [Луканюк Б. 2016, с. 149-156; Луканюк Б. 2017, с. 104-112, 133-135];

V6/R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | <...> ⇐
⇐ {V46/R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ } ⇐
⇐ V46/R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | <...>


й аналогічно:


V6/R⁹ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | <...> ⇐
⇐ {V46/R⁹ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ } ⇐
⇐ V46/R⁹ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ |


¹ Зразок 20в.

² Цей і наступний пісенні типи своїми типовими ритмічними малюнками ідентичні гаївковим (Лекція 9, тема 12, § 36, с. 265-266), що, напевно, постали аналогічним способом (тобто шляхом мелоритмічного варіювання). Тут, може, варто відзначити, що № 567 у збірнику [Роздольський Й. 1906] хіба випадково опинився серед звичайних, це – гаївка „Огірочки”.

–V44,6₂\

16)¹ R⁴  :|| [Роздольський Й. 1906, № 624-642; Квітка К. 1917, № 85, 122б, 164; Квітка К. 1922, № 215, 231, 240, 286, 288, 326, 332, 375, 385, 400, 405, 409, 570, 587, 708, 723; Гошовський В. 1968, № 11, 35, 39, 44, 48, 56, 72, 82, 101, 107-110, 122-123, 127, 132-133, 135-136аб, 152-153; Мишанич М. 2017, № 535-537];

17)² R⁶  :|| [Роздольський Й. 1906, № 679-702; Квітка К. 1917, № 88, 117, 123; Квітка К. 1922, № 222, 230, 236, 244, 401, 422, 424, 452, 464, 493, 547аб, 586; Гошовський В. 1968, № 14, 27, 57, 79; Мишанич М. 2017, № 724];

18)³ R⁶  :|| [Роздольський Й. 1906, № 651-673; Квітка К. 1917, № 116; Квітка К. 1922, № 212, 229, 249-250, 402, 544, 569; Мишанич М. 2017, № 553];

– 444₂

19) R⁴  :|| [Роздольський Й. 1906, № 813-818].

20)⁴ R⁶  :||.

II. Гетероритмічні – це головню т. зв. *кільцеві* (чи *колісцеві*) пісенні типи, в яких крайні віршові та музичні побудови *ритмічно* ідентичні, ніби змикаючи таким чином коло. Звідси походить їхня назва, хоча, може, краще пасувало б тут звичніше поняття *репризнос-ти* – тим більше, що термінопоняття *колісцевих* форм увів у фольклористику Л. Яначек для народних наспівів з *мелічно-тематичним* повторенням початку в кінці (M^ГАВА, M^ГААВА, M^ГАВВА, M^ГАВГА), і це зчаста породжує непорозуміння, оскільки С. Людкевич, запозичуючи даний вираз, мав на гадці виключно тотожність *ритмічних малюнків* [Роздольський Й. 1906, с. XVIII, 36, 178; Роздольський Й. 1908, с. 209, 376], і також у Л. Яначека йдеться про цілі *мелорядки* (у тематичних формулах позначаються *великими* буквами), у С. Людкевича ж – про побудови, рівні *піввіршам* (позначаються *малими* буква-

¹ Зразки 5б, 10а.

² Лекції, приклад 20в; Зразки 20а, 46б₁₋₂.

³ Зразки 9аб.

⁴ Дана віршова структура виступає здебільшого в піснях дворацького походження, див., як наприклад, /Кольберг О. 1883, с. 75-76 № 109; Мишанич М. 1984, № 698]; Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич. Київ 1982, с. 167-168), пор. також Зразки 11в.

ми: R^Taaba). Крім того, особливості ритмічних кільцевих форм полягають, по-перше, в *ізосилабічній дводільності* першого віршового рядка при *гетеросилабічній тридільності* другого, який проте так само відповідає тільки двом музичним фразам, оскільки у початковій з них відсутня внутрішня цезура в місці структурної павзи між силабічними групами і це однозначно свідчить про генетичну вторинність таких форм; а по-друге, – в обов’язковій лінійній повторності обох фраз першого мелорядка (тобто M^Taa;βa ~ aa;βγ)¹, бо якщо вони контрастні (M^Taβ;γa ~ aβ;γδ), то подібні наспіви є, як правило, переробленими у кільцеві шляхом їх вторинного поєднання з відповідними віршами і супровідного мелоритмічного варіювання, скажімо²:

$$\begin{aligned} & V446_2 \backslash R^4 \text{ (musical notation) } \parallel \Rightarrow \\ \Leftarrow & \{ V66;446_2 \backslash R^4 \text{ (musical notation) } \parallel \\ & \quad \text{(musical notation) } \parallel \} \Leftarrow \\ \Leftarrow & \bullet V66;446_2 \backslash R^4 \text{ (musical notation) } \parallel \\ & \quad \text{(musical notation) } \parallel. \end{aligned}$$

і, звісна річ, навпаки, коли мелічно кільцеві форми з повторами в першому рядку через перетекстування строфами не кільцевої структури змушені аналогічно міняти первісні гетероритмічні малюнки на ізоритмічні³.

21) V44;444/R⁴ (musical notation) // [Роздольський Й. 1908, № 863-868; Мишанич М. 2017, № 556];

22)⁴ V55;445/R⁴ (musical notation) // [Роздольський Й. 1906, № 870-877, 885-891, 893, 895-897; Квітка К. 1917, № 133; Квітка К. 1922, № 220, 506, 533];

23) V55;445/R¹² (musical notation) // [Роздольський Й. 1906, № 882-884, 886-889; Мишанич М. 2017, № 560-562];

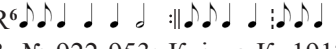
24) V66;446/R⁴ (musical notation) // [Роздольський Й. 1908, № 902-921; Квітка К. 1917, № 102; Квітка К. 1922, № 269, 296, 381, 459; Гошовський В. 1968, № 124, 146, 149, 186; Мишанич М. 2017, № 560-562];


¹ Зразки 46б₁₋₂.

² Зразок 46а.





³ Зразок 10а.

⁴ Зразок 46а.

25)¹ V66;446/R⁶  /Роздольський Й. 1908, № 922-953; Квітка К. 1917, № 109; Квітка К. 1922, № 440, 734; Мишанич М. 2017, № 564-568].

Решту пісенних типів звичайної лірики можна вважати менш розповсюдженими, не загальними (українськими, східнослов'янськими, слов'янськими в цілому), а особливими або й *одиночними*, що трапляються подекуди спорадично. Як усе особливе й одиночне, вони заслуговують на спеціальну увагу передовсім з огляду на своє *походження* – якщо незвичайний пісенний тип є виключно локальним, то він здатний характеризувати певний музичний діалект і навіть окреслювати властивий йому ареал, а якщо відміни такого типу виступають одні від одних на значній відстані, то постає питання, звідки і куди він мігрував, яким шляхом, а можливо й за яких обставин (скажімо, особливий пісенний тип V65₂/R⁴  /Роздольський Й. 1906, № 227-234, 546, 548, 550], що напевно прийшов до Галичини з Полісся десь у другій половині XV століття)².

Як видно з наведеного реєстру, навіть антологічні два з половиною десятка типів, наскільки можна судити з їх наявності в репрезентативних збірниках народнопісенних творів, певно не мають загального поширення – в цьому ще належить переконатися на значно більших матеріалах, бо коли проблема мелотипології *обрядової* музики загалом уже вирішена чи принаймні знаходиться на дорозі до свого остаточного розв'язання, то на ниві звичайної лірики і кінь не валявся. Тому так важливо укладати мелотипологічні покажчики для окремих збірок, місцевостей, етнографічних областей і країв³ з метою майбутнього зведення поступово здобутих даних в єдиний каталог, дарма що наразі залишаються не виробленими до кінця засади уніфікованого підходу до моделювання типових ритмічних малюнків.

¹ Зразки 2б, 46б. У цих кільцевих формах третя фраза може мати й інші мелоритмічні малюнки, як наприклад: R⁶  | ~ R⁶  | ~ R⁶  | і т. п., що виразно вказують на їх варіаційне походження від ⁰R⁶ .

² Луканюк Б. Про музичну форму пісні „Дунаю, дунаю, чому смутен течеш?“, с. 35-44.

³ Див., приміром: /Гошовський В. 1968, с. 445-448; Цехмістрок Ю. 2006, с. 355-362; Мишанич М. 2017, с. 309-334; Луканюк Б. 2005, с. 246-257/; Луканюк Богдан, Мишанич Михайло. Музичні жанри та форми питомої народновокальної творчості бойків (Спроба типології). < Традиційна народна музична культура Бойківщини. Турка 1992, с. 9; тощо.

Чи історично не першим власне К. Квітка хотів „додати до [свого] збірника¹ ще й окрему таблицю, де пісні були б згруповані за ритмічними схемами <...> (розрядка авторська. – Б. Л.), що мало б своє значення навіть незалежно від самого збірника” [Колеса Ф. 1925, с. 131], а проте з технічних причин, на жаль, не зміг реалізувати задумане [Квітка К. 1992, с. 331]. Щойно з появою закарпатського збірника В. Гошовського додавання довідкових реєстрів стало нормою кожної солідної музично-етнографічної публікації, хоч у ньому, на жаль, немає списку типових мелоритмічних малюнків – такий чи не вперше був зроблений у рукописній редакції зібрання [Мишанич М. 2017], а потім у низці інших праць – як джерельних, так і суто дослідницьких (передовсім львівських авторів). З накопиченням потрібної критичної маси добротних типологічних показників нарешті можна буде приступити до повної каталогізації усіх форм звичайних пісень і їх різнобічного мелогеографічного та мелогенетичного студіювання.

§ 47. Танцювальні та споріднені форми.

До танцювальних і споріднених творів ліро-драматичного жанру належать *короткі пісні* чи радше *приспівки* і *пританцівки*, типових форм яких порівняно небагато, й вони мають свої загальноживані *народні назви*, що стали науковими: *коломийка*, *козачок*, *шумка*, *карічка*, *краков'як* і *частівка*, хоча подекуди зветься вони тільки оригінально по-місцевому, приміром, „тарадайка” (на Надсянні), „триндичка” тощо. Короткими їх народ нарік тому, що містять вони всього одну, деколи дві-три строфи та відзначаються афористичною влучністю висловлення, подібно прислів'ям в усній прозі, викладаючи в кількох версах цілком самодостатню, сюжетно вичерпну думку, котра по суті вже й не потребує продовження-розвитку², як наприклад, у наступних мініатюрах, тематично пов'язаних з народними музиками і співаних на однакову мелодію:

¹ Йдеться про збірник [Квітка К. 1922].

² Короткі поетичні твори, що містяться в одній строфі, інколи звать монострофами (<гр. *μόνος* = *один, одно...*, *едино...* + строфі). У літературній творчості до таких належать, зокрема, *епіграми* (дворядкові в Давній Греції), польські *фрашки*, близькосхідні *рубаї*, японські *танка* (що, до речі, в перекладі означає „коротка пісня”), *хайку* (або *хокку*) й т. п. Приспівки ж бувають не лише моно-, а й полістрофними.

73а

Ой музики мої, та й заграйте ви м'ні,
То я піду погуляю й у чужій стороні.

*

Ой музико-іграчу,
То я тобі заплачу:
То я тобі того дам,
Що ти зроду ни відав.

*

А в суботу на роботу голова боліла,
А в неділю на музики сама полетіла.

Слова коротких пісень інколи також імпровізуються, придумуються безпосередньо в процесі свого виконання за ситуацією, особливо під час шаленого танцю, і життя їх триває лишень у той один момент творчого злету. А втім вельми вдалий експромт може сподобатися, закарбуватися в народній пам'яті, здобуваючи собі право на довше, а то й на довічне існування. Так же само спонтанно різні приспівки можуть лучитися по дві, щонайбільше по три в нібито більші сюжетні утворення на підставі спільної тематики, певних асоціацій та аналогій, однакового початку або й унаслідок діалогічної реакції іншого учасника (учасниці) гулянки. Ось, скажімо, яке ехидне розкриття отримала та ж, ніби сороміцька попередня (друга з ряду) приспівка в гуртовому виконанні:

73б

1. Ой музиченьку-кавалероньку,
Ой заграй же ти м'ні на повіроньку.
То я тобі заплатю й у неділоньку.
2. То я тобі того дам,
Що ти зроду ни відав:
Зеленого часнику –
Прийде тобі до смаку!

Проте в реальності такі в'язанки рідко коли побутують як окремі, усталені сюжетні одиниці, стаючи мало не повноцінними жартівливими піснями:

74

1. Питається дід у баби як в зимі, так в літі:
– Чи будемо ми гуляти ще й на тамтім світі?
2. Баба йому відповіла: – Ти, старий вар'яте!
Як ти п'яти відгніют, чим будеш гуляти?

¹ Варіат – божевільний.

1. Горі селом, долу селом, корчми не минаю:
– Дай, корчмарко, паленочку¹, бо грошей не маю!
2. Дай, корчмарко, паленочку на віру, на віру,
А ти пиши, корчмарочко, на біленьку стіну.
3. Коли буде біла стіна з тобою говорити,
Тоди буду старі довги я тобі платити.

76

1. Мене мама дуже била,
Щоб музику не любила,
Бо музика не газдує,
Тільки ходит, батярує².
2. У неділю іде грати,
В понеділок хоче спати,
А в вівторок весь день пити,
А в середу жінку бити.
3. В четвер ніби коло хати
Хоче щось там розказати,
А в п'ятницю крутить струни,
А в суботу далі суне.
4. Ти, мамуньо, мене полай,
За музику мене не дай,
Бо з музики а з маляра
Нема нігди господара!

Даному жанрові притаманна не тільки поетична афористичність, але й мелодична невибаглива простота – з повторами, оспівуванням ладових опор, акордовими ходами та ясным гармонічним планом, карбованою лінеарністю вузького обсягу (часом навіть на кількох сусідніх звуках або в різних площинах [Гошовський В. 1968, № 17-19]), а то лише на одному, придатною до танцю восьмитактовою періодичністю, акцентно-динамічною ритмікою, парним тактовим розміром на $\frac{2}{4}$ та швидким темпом³. Коли ж у приспівці більше, ніж два мелорядки, то вона може бути не традиційною народною, а напливовою – дво-рацькою чи плодом вдалої композиторської, інтелігентської фантазії (як у другій частині немовбито рапсодії „Верховино, світку ти наш”⁴ чи інших вельми популярних наспівах часто з розвиненим сюжетним

¹ Тобто – горілочку.

² Тобто – байдикує, розважається, пустує (батяр – легковажний чоловік, зазвичай неодружений).

³ Зразки 48*абв*.

⁴ Зразок 6*б* (друга половина).

розвитком, як приміром, відома оповідка про купівлю в дівчини нової люльки, за яку потому тяжко дісталось невдасі-залицяльникамів).

Між приспівками та піснями до танцю по суті немає жодних різниць як у мелодіях, так і в текстах, відмінність зводиться до обставин побутування: приспівки виконуються будь-коли, при бажанні за першої-ліпшої нагоди, як одноосібно, так і гуртом, а пісні до танцю – лише спорадично під час гопкання, накладаючись на інструментальну гру, як правило, сольо, гучно та з викриками, жіночим вівканням чи пишанням у кінці строфи тощо. У Карпатському регіоні чоловіки при тому вдаються до манери парландо-рубато, деяке уявлення про що може дати ось така гранично деталізована, музично-вербальна фонетична транскрипція¹:

77

8 *f* [т'во_йа_ ї_м_а_м_а_ ї_го_во_р'и'л_а_ / ї_мо_йа_

8 *p* ї_м_а_м_а_ ч'у_л_а_ // т'во_йа_ ї_м_а_м_а_ ї_го_во_

8 *p* р'и'л_а_ / ш'о_й_а_ ї_во_л_о_ц'_у_г_а_ //

¹ Запис автора 1969 року в селі Нижній Березів (Косівського району Івано-Франківської області) від Антона Кузича (1934 р. н.). Співаючи зовсім вільно кожен мелорядок, у його кінці виконавець неодмінно виходив зовсім однаково в часі на сильну частку останнього такту. Текст наступної строфи: [ої бодаї йа волоц'уга / бодаї с'ї волоц'у // кобис мала і з ш'тир'и воли / я те^абе не^а хоч'у] (чи з такою відміною другого віршового рядка: [йаг йа те^абе, гімно, здиб'йу / том к'і розтолоц'у]). Пор. Лекції, приклад 66, Зразки 11б, 16.

Умовні символи вербальної фонетичної транскрипції:

[] – початок і кінець тексту в фонетичній транскрипції;

ї – нескладотвоче [i];

' – пом'ягшення приголосних (палаталізованість і напів палаталізованість);

˘ – коротесенька павза, розрив між звуками;

иⁱ – звук, проміжний між [и] та [i], але ближчий до [и];

е^a – звук, проміжний між [е] та [и], але ближчий до [е];

/ і // – коротка та довга павзи у мовленні.

ський Й. 1908, № 1253] (інша ж нестійка, демонструє можливий спосіб варіаційного переходу краков'якових приспівок в монохронні: V66₂/R⁶ [Роздольський Й. 1908, № 1252]); інколи краков'яковий початок отримує коломийкове продовження: V66₂/R⁴ [Мишанич М. 2017, № 579].

Це розрізнення пісенних типів має більше орієнтовно-аналітичне значення, аніж систематичне, оскільки стабільність їхніх ритмічних малюнків на практиці виявляється доволі відносною. Не раз можна спостерігати як одні переходять в інші за допомогою дроблення чи, навпаки, злиття довгостей у своїх характеристичних закінченнях. У той спосіб коломийкові та карічкові вільно переходять у козачкові та шумкові, й навиворіт (наприклад, [Роздольський Й. 1908 № 1229]). Так же само ритмічні малюнки кожної чотирискладової силабічної групи здатні стягатися до трьох (R³ і R²) і двох довгостей (R²), а то й лише до однієї (R¹), набуваючи найрізноманітніших форм, включно з схожими на кільцеві з V55;445, V66;446 і V77;447 [Роздольський Й. 1908, № 1255-1263; Мишанич М. 2017, № 557]. Причин тому потрібно дошукуватися в застосуванні поряд з силабічним віршуванням також *тонічного*, що породжує зовсім аналогічні пертурбації, як у таких же дитячих пісеньках¹. Вельми показовими стосовно цього є мелоритмічні перемини пританцівки у виконанні Лесі Українки [Квітка К. 1917, № 178, 184-186]:

78

¹ *f* **Allegro molto**

Ой мій чо_ло_вік На Во_ло_щи_ну втік,

² *f* **Allegro molto**

Ой ка_жуть лю_ди, що я не хо_ро_ша,

³ *f* **Allegro assai**

Ви, му_зи_ки, грай_те, а ви, лю_ди, чуй_те:

⁴ *f* **Allegro molto**

Ка_зав_є_си: „Люб_лю,люб_лю, Че_ре_вич_ки то_бі куп_лю”.

¹ Лекція 5, тема 5, § 20, с. 126-132; Лекція 14, тема 19, § 56, с. 403.

А я ці па про да ла Та му зи ки най ня ла.

А я в сво го ми лень ко го, як пов на я ро жа.

Ста рі мах по до мах, мо ло ді тан шой те!

Те пер ме ні до ве ло ся, Що ти бре шеш, а я бо са.

А втім між коломийками і карічками, з одного боку, а правдивими народними (не напливовими дворацькими й авторськими) козачками та шумками – з іншого, існують суттєві різниці в музично-синтаксичній будові: перші творять нормативний період з двох музичних речень (4+4=8 тактів), відповідних обом дво- чи тридільним віршовим рядкам (V66₂, V446₂), а в других *двофразові* музичні речення поєднуються з двома або чотирма дводільними віршовими рядками (V43₂₋₄ або V44₂₋₄). Хоча тотожність обсягів дводільних чотирирядковостей і дво-, три- або чотиридільних дворядковосей дозволяє народним виконавцям цілком легко переходити в текстах від одних до інших (V43₄ ~ V44₄ ↔ V66₂ ~ V446₂ ~ V4343₂ ~ V4443₂ ~ V4444₂) навіть у рамцях однієї приспівки, як то свідчать властиві їм суміжні рими¹. Що є що деколи спосібна підказати звуковисотна лінія, проте частіше й вона безсила визначити правильну музично-синтаксичну будову козачкової та шумкової приспівок, а чи вона чотири- (значить, похідна або напливова), чи дворядкова (основна, питома), бо цілком здатна трактуватися двояко – і так, і так.

Водночас не можна не помітити, що всі п'ять танцювальних пісенних типів мають ті ж самі типові ритмічні малюнки, що й ліричні (співні, кантиленні) їхні еквіваленти (у вище поданому реєстрі № 1, 6, 8, 9 і 17), тільки йдуть вони не в часокількісному ритмі, а в ак-

¹ Лекції, приклади 73аб, 78аг і бв.

центно-динамічному та швидшому темпі¹. У зв'язку з цим постає закономірне питання: що від чого виводиться? Граматична порочність форм, віршова тридільність яких перечить музичній дводільності (там же № 15, 17 і всі кільцеві), вказуючи на їхню вторинність, не конче мусила виникнути за допомогою ритмічного варіювання (тобто дроблення первісно цілих довгостей) через появу вірша відмінної структури, скажімо:

$$\begin{aligned}
 & *V446_2/R^4 \text{ (musical notation) } :|| \Rightarrow \\
 & \Rightarrow \{R^4 \text{ (musical notation) } :||\} \Rightarrow \\
 & \Rightarrow {}^0V44/R^4 \text{ (musical notation) } :||,
 \end{aligned}$$

вони могли появитися і завдяки *жанровій мутації* танцювальних, ліро-драматичних мелодій у співні, ліричні, наслідком чого в них і виник феномен браку музичних цезур у місцях наявності таких структурних павз у віршах.

Однак відбуватися це могло не прямолінійно, на що вказує доволі заплутана історія витворення краков'якових форм. Вихідним моментом для однієї з них правдоподібно послужила згадувана вже весільна пісня з $V34_2/R^6$ (musical notation) :||, що локалізується голов-но в районі м. Брест². Рушивши на схід, де третні ритми загалом не сприймалися місцевим музичним мисленням, їй довелося стати паристою: $V34_2/R^4$ (musical notation) :||. У такому вигляді вона поширилася мало не по всьому Правобережжі, з обрядової співної обернулася на звичайну танцювальну ($V34_2/R^4$ (musical notation) :||) та в своїй інструментальній версії, а саме – в скрипковій, пережила ще одну зміну ритмічного малюнка, в якому, щоби не починати його при повторенні смичком догори, заліговувалися в синкопу дві середні довгості дру-гого такту:

$$V34_2/R^4 \text{ (musical notation) } :|| \Leftarrow \{R \text{ (musical notation) } :||\} \Leftarrow V66_2/R^4 \text{ (musical notation) } :||.$$

Отаким робом сформувався даний вид краков'яка (очевидно, в районі м. Краків) та породив шестискладову приспівку, яка своєю чергою мігрувала в зворотному напрямі – із заходу на схід, і трансформувалася з танцювальної в співну, отримавши нове, вельми хи-

¹ Лекція 6, § 24, с. 182-183.

² Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (погляд з Прип'ятського Полісся), с. 165.

мерне групування лічильних одиниць у такті {233} задля уникнення власне синкоп, абсолютно чужих часокількісному ритмові:

$$V66_2/R_4^2 \text{ ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ } :|| \leftarrow \{ \text{ ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ } :|| \} = R^{8\{233\}} \text{ ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ } :||$$

Щось подібне відбулося й з іншим видом краков'яка, основою для якого послужила звична форма козацької приспівки:

$$V43_2/R_4^2 \text{ ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ } :|| \leftarrow \{ R \text{ ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ } :|| \} \leftarrow V66_2/R_4^2 \text{ ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ } :|| \leftarrow \\ \leftarrow \{ \text{ ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ } :|| \} = R^{8\{323\}} \text{ ♩ ♪ ♪ ♪ } :||$$

Нарешті, треба ще відзначити, що на сході України, в основному на її Лівобережжі популярною є коротка пісня – *частушка* („частівка”), перейнята від росіян (цей термін у кінці XIX століття ввів російський народник Г. Успенській, 1843–1902), особливо ж за радянських часів, коли вона інтенсивно використовувалася в пропагандистських цілях. Для неї переважно характеристичний *тонічний* чотиристопний вірш з шести-, семи- та восьмискладників, що зчаста змінюють одні одних. Співають її соло, рідше гуртом чи на переміну, голосно, інколи *parlando rubato*, в швидкому темпі, під інструментальний акомпанемент (балалайки, гармошки) з спорадичними пританцюваннями (зокрема й імпровізованими). Мелодії мають здебільшого форму простого періоду (часом просту двочастинну), мажор-мінорну тональність та акцентно-динамічний ритм (у розмірі $\frac{3}{4}$)¹. Частушка подібно своїм українським аналогам також посідає власну *ліричну* версію (кантиленну з розспівами, в часокількісному ритмі), звану російською „*страданія*” (тобто страждання, викликані тяжкими душевними переживаннями, головним чином любовними).

Інколи трапляються приспівки та суто танцювальні мелодії з двох *тритактових* фраз у розмірі $\frac{3}{4}$ (інакше кажучи, в формі шеститактового музичного речення, як відома білоруська „Лявоніха”). Поширені вони передовсім на півночі України [Українка Л. 1977, с. 123 № 3, с. 134 № 28, с. 135 № 30; Квітка К. 1917, № 191-194, 199] і виводяться, очевидно, з *танків* (*хороводів*) на кшталт гаївкових або весільних з $V66/R^6 \text{ ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ } :||$ у притаманних їм багатоманітних мелоритмічних варіаціях².



¹ Зразок 15.

² Зразок 52б.

Щодо *споріднених з танцювальними*, то до них С. Людкевич відніс різні, переважно *одиночні* пісенні типи скочних творів в акцентно-динамічному ритмі (зокрема маршові) з жартівливими і розгульними сюжетами. Ці надзвичайно різноманітні мелодії, переважно дворацького та навіть літературного походження, практично не піддаються нормальній мелотипологічній класифікації (подібно гаївкам). Сюди ж відносяться такого ж стилю вельми розгорнуті музично-поетичні композиції, спопуляризовані серед люду головно професіональними співцями, як приміром, пісня-байка про щигля („Пташине весілля”), заспівана кобзарем О. Вересаєм до запису М. Лисенкові [Лисенко М. 1872, с. 22 № 1; також: Лисенко М. 1911, № 44-45], а Лесею Українкою – К. Квітці [Квітка К. 1917, № 168] (в українському фольклорі ця пісня-байка насправді належить до напливових, її створив серболужицький¹ селянин у XVIII столітті).

Тема 16. Питання мелогенези

§ 48. Основи генотипного аналізу.

Поряд з загальними, формально органічними пісенними типами, як уже сказано, в музичному фольклорі існують ще й особливі, а то й одиночні витвори, здебільшого не зовсім правильної граматичної будови, так би мовити, більш-менш „покручені”, котрі, проте, здатні користуватися значною популярністю в народі, мабуть, власне завдяки своїй незвичності, як скажімо, численні пісні, де ізосилабічні дванадцятискладники лучаться з реально відмінними ритмічними малюнками: V66₂/R³  :|| [Роздольський Й. 1906, № 319; Мишанич М. 2017, № 513-517], або з гетеросилабічними десятискладниками: V46₂₋₃₋₄/R⁶  :||, в яких спершу мелорядки не мають заключних ритмічних зупинок² – вони долаються атакою, і тільки заключний отримує нормальне кадансове завершення [Роздольський Й. 1906, № 486-514; Квітка К. 1917, № 144 (під № 96 є схожа форма, однак заспівана без потрібного кадансового завершення через банальний пропуск третього мелорядка – так же само як в одиночному записі [Роздольський Й. 1906,

¹ Лужицькі серби – полабські слов'яни, що проживають на території сучасної східної Німеччини (в куті між Польщею та Чехією).

² Такий мелорядок може повторюватися двічі, а то й тричі поспіль.

№ 479]; Квітка К. 1922, № 461, 578, 588; Мишанич М. 2017, № 457-462]. Та коли розбіжність між мелоритмічними малюнками шести-складників постала наслідком кадансового усічення перших з них¹:



то в десятискладниках відбулися екстраординарні перенесення варіюваних закінчень мелорядків на початки наступних версів, що очевидно засвідчує лінійна тотожність відповідних собі музичних побудов (особливо при викладі ранжиром) [Роздольський Й. 1906, № 507]:

79

Allegretto

Ой йі_ха_ли жом_н_ья_рон_ь_ки з вой_ни, Шу_ка_ли с_и
ква_ти_ри спо_кой_ни, Шу_ка_ли с_и

ква_ти_ри спо_кой_ни.

Це власне є той один з числа унікальних випадків незбіжності кінців віршових рядків та мелосинтаксичних одиниць², що становить собою виняткове відхилення від загальних законів природного членування народнопісенних творів саме через свою незвичайну мелогенезу.

Подібних неординарних форм є незмірно більше, ніж нормативних, і в типологічній класифікації всіх їх доводиться приймати саме такими, якими вони моделюються за встановленими К. Квіткою алгоритмічними правилами³, і це множить їхню кількість, часом нескінченно, хоча само собою зрозуміло, що зародитися в такому супе-

¹ Модифікація відбулася в два етапи: спершу в кінці шестискладників появився односкладовий рефрен, який викликав варіаційне дроблення передостанньої чвертки на дві вісімки (це наочно демонструє хоч би такий візрець [Квітка К. 1917, № 92]), а потім той рефрен випав і забрав з собою привласнену останню довгість. Отакими-то незбагненими шляхами Господніми не раз видозмінюються й інші етномузичні формоструктури.

² Див. ще також [Луканюк Б. 2017, с. 162, приклад 94].

³ Лекція 5, тема 5, § 20, с. 122.

речливому вигляді їм ніяк не дано, а значить, вони могли витворитися тільки шляхом *модифікації* нормальних пісенних типів, *первісніших* за свої явно *пізніші* за походженням *вторинні, похідні* відміни. Фольклор не варта сприймати мов один раз Богом дарована непорушна штука, що дійшла до нас в усній передачі з глибочині віків у всій своїй первозданності. Поставши з тридцять тисяч літ тому, він пройшов тривалий історичний шлях, зазнавши значних і різнобічних впливів, тих чи інших пертурбацій. На теренах сучасної України, в різних її краях проживало в різні часи чимало різних племен, племінних утворень і народів, які заходили туди з усіх чотирьох сторін світу. Кожен щось приносив з собою, а щось і застavaв на місці, переймав більш-менш точно чи переробляв на свій лад згідно з законами власного музично-поетичного мислення, а відходячи в нові світи або й у засвіти, в небуття, залишав по собі певний культурний спадок, щось забирав з собою, а ще щось виявлялося приреченим зникнути назавжди.

Український фольклор – явище поліморфне та полігенне, він увібрав в себе багато відмінних культур протягом всього свого існування та складно змінювався, очевидно, віддавна – ще перед початком розселення слов'ян, датованим V століттям. Уже на своїй прабатьківщині вони, очевидно, чимало розходилися в мові, культурі, ментальності, що безпосередньо відбилосся в сповідуваній ними язичницькій обрядовості. Так, весільні передладканки поспіль рееструються головним чином у Галичині, на решті української території вони трапляються тільки спорадично де-не-де, вказуючи на місця міграції їхніх носіїв, тоді як на північному Поліссі, вже за р. Прип'ять такі преамбули відсутні цілком, не кажучи про ільменських словенів, які правдоподібно вийшли з Вісленського регіону теж у VI столітті й у яких немає навіть ладканок (зате культивувалися весільні голосіння, незнані іншим слов'янам). У тій же Галичині різноманітні словесні формули передладканок [Сливинський Ю. 1991] засвідчують одночасне розселення на її теренах до півтори десятка близько споріднених, та все ж у чомусь таки чужинних собі племен. Ще значніший етнічний розкол демонструє музична географія *західних трійкових* та *східних двійкових* передладканкових мелодій [Луканюк Б. 1992].

Сліди структурних перетворень спостерігаються навіть в обрядовій етномузиці, про що вже принагідно згадувалося вище (колядки з V553;553, розпад великих кільцевих форм у гаївках, загадкове зіставлення дванадцяти- і дев'ятичасових тактів у тирадних і стро-

фічних ладканках, яке наразі не знаходить собі переконливого мелограматичного пояснення тощо). Усі подібні ексцеси не можуть бути випадковостями, вони виразно вказують на доволі складні модифікаційні процеси в історії вітчизняного музичного фольклору.

При тому не можна наївно думати, як теоретики-еволюціоністи, що він розвивався виключно в одному напрямку – в бік постійного поступу, вдосконалення, збільшення (скажімо, від однозвучних мелодій до багатозвучних, від елементарних структур до складних, від мотивних мікроформ до фразових, а далі вже однорядкових, строфічних і, врешті, до вельми розбудованих композицій). Як застерігав К. Квітка, „в порівняльних студіях ми повинні мати на бачності явища регресу в такій же мірі, як і явища прогресу. Ми робитимемо багато помилок, коли спрощено будемо дивитись на нинішній стан музики кожного народу, як на момент у процесі конче не ростучім” [Квітка К. 1925, с. 21].

В усній культурі *еволюція* може змінюватися *інволюцією* і навпаки, або одне й друге крокувати в парі, коли в ній одне розвивається, а інше одночасно занепадає. Це конче потрібно брати до уваги в *аналізі* неординарних пісенних типів, який аж ніяк не дасться звести до певних алгоритмічних правил подібно як при типологічному моделюванні. Як підмітив Л. Толстой, щасливі сім’ї схожі, а от нещасні різні, так же само і пісенні типи: граматично правильні з них можна розглядати та класифікувати уніфіковано, тоді як кожен неправильний, поширений чи одиничний (значить, з неповторним мелоритмічним малюнком) вимагає спеціального монографічного дослідження.

Видозмінювання первісного пісенного типу здійснюється різними способами, не раз вельми складними. Класики нашого етномузикознавства були переконані, що воно відбувається лише в замкнутому колі *варіантних* ритмічних видозмін, причому суцього за допомогою *агогічного подовження* (ферматування) окремих тривалостей, у зв’язку з чим двійкові ритмічні малюнки, як простіші та первісніші, мали переходити у трійкові, нібито складніші, а тому пізніші. Власне так К. Квітка пояснював появу R⁶ ♪ ♪ ♪ | з R⁴ ♪ ♪ ♪ | [Квітка К. 1924, с. 47-48], тих же поглядів непохитно тримався Ф. Колесса [Колесса Ф. 1907, с. 83-85, 92, 141, 151 і т. д.], на тому ж засновані радикальні правила моделювання В. Гошовського [Гошовський В. 1971, с. 24-27].

Однак у фольклорі поряд з агогічним подовжуванням тривалостей застосовується і таке ж їх вкорочування („антиферматування”,

стриктурування), а переходи ритмічних малюнків з однієї системи своєї організації в іншу мусили відбуватися з точністю до навпаки – з *первісніших трійкових у вторинні двійкові*, бо така природа часо-кількісного мелоритму, для якого трійковість органічніша за двійковість не тільки в теорії¹, але й на практиці. Ті ж передладканки майже загальнопоширені на своїй галицькій батьківщині аж ніяк не випадково є саме трійковими, а вже за її межами розсіяні на сході та півночі – двійковими і похідними. Подібно справа мається мало не з усією обрядовою весільною музикою [Луканюк Б. 2004], і не лише весільною – так, для прикладу, первісно третій (трійковий) кант „Миколау” нині співається уже виключно в паристому (двійковому) ритмі².

При моделюванні ритмічної варіантності зазвичай постає питання, які саме первісні тривалості змінили свою величину та куди – в бік ферматування чи стриктурування? Відповідь дають ірраціональні тактові розміри (5, 7, 10, 11, 13 тощо), що виступають на місці раціональних (4, 6, 9 і кратних) і порушують принципову сумірність найменших музично-синтаксичних побудов мелодії. „Партитурне” накладання тактів за ранжиром дозволяє доволі легко оцінити характер відхилень від норми та поновити її. У складних випадках доводиться зіставляти модельований твір з його найближчими видозмінами, ізоритмічними і типологічно правильними³.

Поряд з *варіантністю* у фольклорі широко застосовуються ще два основні способи модифікування ритмічних малюнків – *варіаційні* дроблення або стягнення первісних довгостей і їх *трансформаційні* додавання або вилучення, про що не раз уже мовилося вище.

Ознаками варіаційності є наявність зайвих складів у супутньому поетичному тексті та брак музичних цезур за присутності віршових, що в диференціальному тактуванні відзначається пунктирними тактовими рисками. З такими формами вже доводилося мати справу серед гаївок і весільних пісень з *V44₂₋₃ \R⁶ ♪♪♪♪♪♪: ♪♪♪♪♪: ||, явно похідних від ⁰V6₂₋₃/R⁶ ♪♪♪♪♪♪: ||. Так само чотиридільні віршові рядки з розгорнутими мелодіями на кшталт [Квітка К. 1917, № 115, 148]:

V44,45₂ \R⁴ ♪♪♪♪♪♪: ♪♪♪♪♪♪: ♪♪♪♪♪♪: ♪♪♪♪♪: ||

де-факто виявляються варійованими від дводільних:

¹ Докладніше див. [Луканюк Б. 2017].

² Зразки 50б₂₋₃; Прилоги, Коментар 50.

³ Докладніше див. [Луканюк Б. 2010, с. 256-258, 259-262].

$$\langle \dots \rangle \Leftarrow \{ R^4 \text{ [musical notation] } \} \Leftarrow \\ \Leftarrow \bullet V46_2 / R^4 \text{ [musical notation] } \Leftarrow$$

Подібних прикладів можна би множити в нескінченність, адже ритмічно варійовані наспіви, до того ж значно, становлять переважну більшість в українському звичайному фольклорі¹. Можливо, не всі вони постали варіаційним шляхом і є справді вторинними, деякі з них напевно компонувалися вже на зразок видозмінених, що зуміли достатньо поширитися й утвердитися типологічними канонами усномузичного мислення, все ж у генеалогічній класифікації такі *посередньо-похідні* твори повинні знаходитися разом з *безпосередньо-похідними*. Те ж певною мірою стосується *трансформованих* ритмічних форм, яких чомусь раніше етномузикознавці ніколи не помічали взагалі.

Мелоритмічна *трансформація*, як і вільноагогічна варіантність, здатна переводити раціональні такти в ірраціональні й це либонь єдина характерна прикмета більш-менш кардинальної видозміни вихідного пісенного типу, виявити який буває нелегко, якщо хибно уявляти собі шляхи перевтілення його первісних обрисів. Так, В. Гошовський пояснював генезу вигадливих ритмічних малюнків деяких бойківських коломийок їх нібито єдністю з „художньою концепцією продольного орнаменту вишивки на рукавах жіночих сорочок” [Гошовський В. 1971, с. 152-153], однак у дійсності ці коломийки виникли на основі лемківських співних карічок здебільшого за допомогою додавання (повторення) двох останніх тривалостей у кінці їх рядків²:

$$V446_2 / R^5 \text{ [musical notation] } \Leftarrow \\ \Leftarrow \{ R^{4+1} \text{ [musical notation] } \} \Leftarrow \\ \Leftarrow \bullet V66_2 / R^4 \text{ [musical notation] } \Leftarrow$$

Аналогічним чином з’явилися *краков’якові коломийки* з стійким, а тому здавалося б, дивним „ямбічним” або й „амфібрахічним” початком кожної побудови³: [Квітка К. 1917, № 87, 89, 91, 141; Квітка К. 1922, № 223-224, 315, 340, 419, 429, 447-448]:

$$V446_2 \setminus R^{11} \text{ [musical notation] } \Leftarrow \\ \Leftarrow \{ R^{8+2} \text{ [musical notation] } \} \Leftarrow \\ \Leftarrow \bullet V66_2 / R^8 \text{ [musical notation] } \Leftarrow$$

¹ Докладніше див.: [Луканюк Б. 2016; Луканюк Б. 2017].

² Докладніше див.: [Луканюк Б. 1996], а також Коментар 20 у Прилогах.

³ Зразок 11б.

Цей похідний мелотип хіба зовсім невідомий у Галичині, де подібне *трансформаційне* додавання довгостей було б куди природнішим, ніж на східних і північних українських землях, на яких він, навпаки, досить поширений. Натомість його галицькі перетворення у співні коломийкові форми здійснювалися зовсім відмінним способом – *варіаційними* дробленнями початкових побудов, характернішими власне для сходу [Роздольський Й. 1906, № 719-724]:

$$\begin{aligned}
 & *V446_2 \backslash R^8 \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ ; ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ } : \| \Leftarrow \\
 & \Leftarrow \{ R^8 \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ ; ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ } : \| \} \\
 & \Leftarrow \bullet V66_2 / R^{8\{323\}} \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ } : \|
 \end{aligned}$$

Чим пояснюється таке дивне переставлення мелогографічних закономірностей, наразі незрозуміло.

К. Квітка вважав, що оригінальні семискладові пісенні мелотипи у слов'янському фольклорі з *удвоє збільшеними ритмічними групами*, а до них належать народні мелодії з різними найменшими довгостями (брахістохронами) в окремих зворотах, наприклад: $V43 \backslash R^6 \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ ; ♪ ♪ } \|$ (у першому звороті це вісімка, а в другому – чвертка), втворили спільними зусиллями українці, моравці та хорвати, натомість серби, болгари, лужичі, білоруси, росіяни та їхні неслов'янські сусіди у східній частині Європи не брали участі в цьому процесі [Квітка К. 1923б, с. 27]. Насправді в подібних ритмічних малюнках немає різновеликих брахістохрон, таке уявлення породжує мелоритмічна варіаційність, зумовлена вторинним поєднанням цільної музичної побудови з подільним віршем¹:

$$V43 \backslash R^6 \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ ; ♪ ♪ } \| \Leftarrow \{ R^6 \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ ; ♪ ♪ } \| \} \Leftarrow \forall 5 \backslash R^6 \text{ ♪ ♪ ♪ ♪ } |$$

Якщо мелоритмічна варіаційність культивується головню на схід від поріччя Дністра, а на захід від нього в таких випадках застосовуються найрізноманітніші трансформації, то всі пісенні типи такого роду треба вважати суто *українськими* за своїм походженням, зокрема й багатонаціональний наспів з $R^T ABBA$, де крайні мелорядки мають неначе „удвоє збільшені групи”, а середні – усічені кінці² власне задля того, щоби фактичній чотирирядковості надати бодай

¹ Див. також: Лекція 9, тема 12, § 36, с. 262-263.

² [Роздольський Й. 1906, № 331, 395, 429-443; Квітка К. 1922, № 264, 358, 735-736 тощо], а також пор. [Мишанич М. 2017, № 439].

ЛЕКЦІЯ 13

Тема 17. Фольклорний професіоналізм. Співці

§ 49. Визначення фольклорного професіоналізму.

Думка про те, що народ має своїх музикантів-професіоналів, довго не могла та й, здається, дотепер ще не може прижитися в нашому суспільстві. Про них нічого не писала передова західноєвропейська наука (через нібито брак таких), тож не помічали їх і в нас. Першим намагався прорватися К. Квітка в своєму знаменитому запитальнику „Професіональні народні співці й музиканти на Україні” (Київ 1924), та його смілий почин не наважився підтримати ніхто, включно з Ф. Колессою, який чимало присвятився вивченню їхньої творчості. На жаль, бо коли переглянути зміст будь-якого навчального посібника, то неодмінно складеться враження, ніби думи нарівні з народною піснею ховаються під першою-ліпшою сільською стріхою, хоча під час експедиційного збирацького сеансу просити зарецитувати якусь з них простого селянина, його жінку чи дитину, дозволив би собі тільки божевільний невіглас. А тим часом саме таке божевільне уявлення може сформуватися в простодушного учня з доступних йому освітніх світочів...

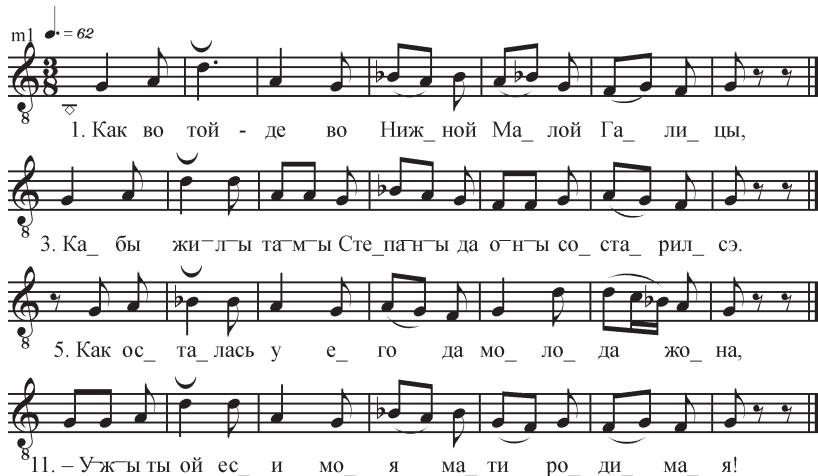
Показово, що не тільки в жодному музикознавчому, але й у фольклористичному довіднику енциклопедичного типу не знайти статті під таким гаслом як „*фольклорний професіоналізм*” або „*професіональні народні співці та музиканти*” тощо¹. Народ же цілком ясно усвідомлює окремішність саме такого музичного виконавства, вирізняючи подекуди його представників спеціальними назвами. Так, у Древній Греції їх звали, як відомо, *аедами* і *рапсодами*, на Сході – *анші* (*оленші*), *ашугами*, *бахші* (*багіші*, *бакіші*), *гусанами*, *макомістами*, в Африці – *гріотами*, у давніх кельтів – *бардами*, у Франції – *трубадурами* і *труверами*, в Австрії та Німеччині – *майстерзінгерами* та *міннезагами*, а західноєвропейських інструменталістів – *менестрелями* (*міністрелями*), *йокулаторами*, *жонглерами*, *ваганами*, *таукерами*, *гліманами*, у Молдові та Румунії – *леутарами* і т. д. і т. п.

Народні музиканти-професіонали й зараз є майже в усьому світі, за винятком однієї Західної Європи і народів, які опинилися під її силь-

¹ Приємні винятки становлять свіжі публікації – коротесенька стаття в словнику-довіднику [Українська фольклористика 2008, с. 271] і теоретична праця: Грица Софія. Народний професіоналізм. < Мистецтво та епос. Київ 1991, с. 5-35. = Грица Софія. Фольклор у просторі та часі, с. 137-168.

ним культурним впливом. Правда, і вона також культивувала свій фольклорний професіоналізм ще за часів Ренесансу, поки його остаточно не нівелювала артифіціальна академічна писемність (хоча місцями йому вдалося дотягнути аж до XIX століття: остання *школа майстерзінгерів* закрилася щойно 1875 року!). У центрально-східній Європі він зберігся головню в Україні та на Балканах (юнацькі, гайдуцькі пісні), а почасти і в Росії, де на європейській півночі затрималося виконання епічних співів – *стáрин* або *стáринок* (званих у фольклористиці *билинами*), зокрема т. зв. *київського* циклу, де оповідається про події в Древній Русі як імовірного місця первісного побутування такого роду творів. Серед них надзвичайно цікавою для галичан є билина про Дюка Степановича¹, яка вартує того, аби навести її тут повністю і не лише заради ближчого ознайомлення з цим оригінальним жанром²:

80



1. Как во той - де во Ниж ной Ма_лой Га_ли_цы,

3. Ка_бы жи_лгы та_мгы Сте_пангы да о_нгы со_ста_рил_сэ.

5. Как ос_та_лась у е_го да мо_ло_да жо_на,

11. - У_жы ты ой ес_и мо_я ма_ти ро_ди_ма_я!

¹ Існує кілька тлумачень цього нібито імені, зокрема як українського синоніма багача, та це неможливо, бо слово „дука” чи, точніше, „дукач” походять від дука-та – європейської золотої монети, яка з’явилася в кінці XIII століття у Венеційській республіці. Найімовірніше це титул, запозичений з Візантії (гр. δοῦξ, лат. dux – провідник) і спершу рівнозначний воєводи – зверхникові ратної дружини („Великий дука” – командувач усього візантійського військового флоту, першим таким 1092 року був назначений Йоанн Дука, брат жінки імператора Олексія I Комніна), згодом воєнно-адміністративному управителю окремої території.

² Былины Печоры, т. 1. Санкт-Петербург, Москва 2001, с. 631-636 № 150 (Свод русских былин: У 25 т.). Запис Д. Балашова в грудні 1964 року від 82-літнього

1. Как во той-де во Нижной Малой Галицы,
2. Как во той-де корелы пребогатой,
3. Кабы жил там Степан, да он состарилсэ,
4. Как ище того Степан скорé представилсэ.
5. Как осталась у его да молода жона,
6. Молода-та жона да чадо милое,
7. Как ему-то ле было как названьицо –
8. Абы был он ле Дюк ище Степановиць.
9. Как прошло тому времецька семнадцать лет,
10. Говорил он своей да рóдной маменьки:
11. – Уж ты ой еси моя мати́ родимая!
12. Уж ты дай-ко се мне блага́словленьице,
13. Кабы съездить-сходить мне [в] стольной Киев-град,
14. Посмотреть мне кнезя́ да со кнегинаю,
15. Посмотреть-то мне русскиих богаты́рей!
16. Говорила ему да мать родимая:
17. – Ты не ездй, моё да чадо милаё,
18. Ты не ездй-ко ты да в стольной Киев-град –
19. У цяря-та живут пиры омманчивы.
20. Ты напьессе тогды да зелена вина,
21. Ты похвастаетшь тогда да золотой казной,
22. Ты похвастаетшь тогда ище добрым конём,
23. Ты похвастаетшь ище силой́ могучёей.
24. Говорит он на то да родной матушки:
25. – Я поеду сейчас да в стольной Киёв-град!
26. Как дала она ему блага́словленьица:
27. – Ах, поедёшь ты, чадо мое милоё,
28. Ты не пей-ко ле там да зеленá вина,
29. Ты не пей-ко-се там да пива пьянаго,
30. Ты не хвастай-ко там да золотой казной,
31. Ты не хвастай-ко там ище добрым конём,
32. Ты не хвастай-ко ты да платьём цветным –
33. Ты похвастай-ко мной да старой матерью!
34. Походил тогды Дюк да на конюшен двор,
35. Выбирал себе коня да троелеточка,
36. Надевал ему уздечку шелку шемохацкаго,

Гавріли Вокуєва в с. Усть-Цільма (Республіка Комі Російської федерації). Фонограма даного запису: <http://zvukbyliny.pushkinskijdom.ru/как-во-тои-де-во-нижной-малой-галицы-дюк-степанович-и-чурила-пленкович> (02.10.2017). У мелодії звертає на себе увагу притаманна їй модальна ладова організація – повний тетрахорд $d''^m \underline{C}^m b' - a''^m G^m f$, тобто розширений нижнім натуральним ввідним тоном (f) і верхнім ввідним тоном (d''^m), що виконує функцію лінійної кульмінації (в другому такті першої мелострофи й у шостому п'ятій) та виникає за допомогою варіантного верхньотерцієвого перевищення третього ступеня ($b' \rightarrow d''^m$).

37. Надевал ему седёлышко сверькальскоё,
38. Он садилсэ тогды да на добра коня,
39. Поежжал он тогда да в стольной Киёв-град.
40. Он приехал ко князю ко Владимиру,
41. Как ко той до ему да гринни княжонцковой.
42. Как к тому-де столбу ище дубовому.
43. Ак у того-де столба да у дубового
44. Как завеньчено было три колечика:
45. Как первое-то колецько было менноё,
46. Как второе-то колецько как серебрено,
47. Кабы третье колецько позолочено.
48. Тут были ведь подписи подписаны,
49. Уж как были й-де по́дрези подрезаны:
50. Кабы простые-то ле люди крестиянска
51. Кабы вежут добрых коней к колечуку,
52. Как к колечуку вяжут они к менному;
53. Как богатые люди ище приедут,
54. Они вяжут кольцо ище серебрено;
55. Как богатыри-те как ишче приедут,
56. Они вяжут за колецько золóчено¹.
57. Говорит-то ведь Дюк ыще Степановиць:
58. – Я в своей-то ле Нижней Малой Галифты,
59. Я ведь там-то живу я ведь простым мужиком;
60. А в своей-то вот Нижной Малой Галицы,
61. Я ведь там же живу ище добрым купцом;
62. Я своей-то в ле в Нижной Малой Галицы,
63. Я живу-де ведь как да я великим князём².
64. Он завязывал коня да за колечика,
65. Как за все-те он три да ён зав'язывал³.
66. А князя-та Владимира в доме не случилосе,
67. Кабы ушли они-то ведь в церкву Божию,
68. Как служить-то обедню воскресенскую.
69. Там походит ле Дюк да во Божью церкву,
70. Он заходит-де Дюк да во Божью церкву,
71. Он крест-от кладёт да по-учёному,
72. Он молитву творит полну Исусову,
73. Кабы поклон-от ведёт да по-писанному,
74. Он стаёт тогда подле князя по Владимира,
75. [Тут] приходит ему Чурило да блада Клёнковиць.
76. – Уж ты ой еси, удалый доброй молодец!

¹ Пояснення співця: „Три колечика, дак разныя приежжают да завязывають”.

² Пояснення співця: „Я, говорит, сам всё один соуправляю, дак!”

³ Пояснення співця: „Как он все будто и исполнял, он все колечика поводом про-дёрнул”.

77. Ты с какой-де страны, да ты какой земли,
78. Ты какой-де земли, ище какой Орды,
79. Уж ведь как-то тебя да именём зовут?
80. Отвечал на то ле Дюк ище Степановиць:
81. – Ат не то-де поют, да здесь ведь слушают,
82. Как поют здесь ведь службу воскресенскую.
83. Кабы концилась тогда служба воскресенская,
84. Как Владимир-от князь берёт Дюка Степанова
85. За правую руку ище за белую,
86. Он ведёт его во гридно княжонецкую.
87. Он устроил тогда он еще пир богатый
88. Как для тех-то бояр да толстобрюхих,
89. Как для тех-то кресьян да православных,
90. Как для тех-де он русских богатырей.
91. Кабы все на пиру да напивалисе,
92. Кабы все на честном да наедалисе,
93. Кабы все-то сидят да пьяны-вёсели,
94. Как один-то ле Дюк сидит нечем не хвастает.
95. Подходил ему солнышко Владимир-князь:
96. – Уж ты што же, удалой доброй молодец,
97. Уж ты што же ле, Дюк да наш Степановиць,
98. Почему же нечем да ты не хвастаешь?
99. Наверно, рюмки вина те не доходили,
100. Винны, пивныя чяры не доношены?
101. Отвечаёт на то да Дюк Степановиць:
102. – Мне как винны-ти чярочки доношаны,
103. Уж мне пивны стоканы все доходили.
104. Ат на то ведь нын солнышко догадлив был,
105. Он спускалсэ сейчас да во глубок погреб,
106. Наливал он ведь чяру зелена вина,
107. Не велику, не малу – полтора ведра,
108. Заносил он ведь Дюку-то Степанову.
109. Как берет-то Дюк Степановиць чярку во праву руку,
110. Кабы пьёт эту чяру к едину духу,
111. Он калачиком ...
112. Да и сам-то к тому да приговаривал:
113. – Окатило моё да ретиво сердце,
114. Обвеселило мою да буйну голову¹.
115. А говорит тогда да Дюк Степановиць,
116. А он закусыват калачик ишепчонинькой²,

¹ Пояснення співця: „Цярка порядоцьня, дак он (и) веселой стал!”

² Ці слова співець хіба прыгадав з запізненням, вони повинні бути в недоспіваному 111 рядку.

117. Абы сам-то себе да приговариват:
118. – Аж у мня-то у родимой ище маменьки
119. Как калачики у мня да ище хорошии,
120. Как/ы/ подики у мня ище медяныи,
121. Как помёлышка у нас ище шелковыя.
122. Ах у вас-то ле, солнышко Владимир-князь,
123. У вас ведь подики, наверно, как ведь гнилены,
124. Как помёлышка у вас ище сосновыя –
125. Кабы нижна-та короцька пахнёт гнилянку,
126. Кабы верхна-та короцька – на сосенку.
127. Тогда говорит-то Чурило благо Клёнковиць:
128. – Уж ты ой еси, Дюк да ты Степановиць!
129. А давай-ко мы с тобой да поровняимсе
130. Кабы тыми-де мы платьём с тобой цветным!
131. Отвечат на то ле Дюк ище Степановиць:
132. – У мня здесь ведь платьицо дорожноё,
133. Кабы здесь у мня ведь платьицо худяшчое.
134. Я пошлю-де за платьём в Нижну Галицу,
135. Привезут-де мне платьё ище цветное.
136. Посылат-то ле Дюк да сын Степановиць,
137. Кабы пишот письмо да своей матери:
138. „Ты пошли-ко се мне да платьё цветное,
139. Я которо надевал ище одныжде в год”.
140. Поежжает человек за платьём цветным,
141. Приежжаёт ле й Дюковой ронной матушки,
142. Кабы той-де Омельфы Тимофеёвной:
143. – Уж ты дай-ко се мне да платьё цветноё
144. Как своёго-то сына ведь родимаго,
145. Кабы которо надеват он нонь одныжде в год.
146. Назавязывала-приготляла платьё цветное,
147. Как сапожки-ти клала ведь зелён сафьян,
148. Кабы шубу-ту клала ище кúньицу.
149. Отправлялсэ товда да его ведь посол,
150. Приежжал-де ле он ище во стольной Киёв-град,
151. Привозилэ-де он да платьё цветноё.
152. Одевалсэ тогда да Дюк Степановиць,
153. Он сапожки надел ище зелён сафьян,
154. Он/ы/ шубу надел да ище кúнию,
155. Проводил он по шубы ишче по пуговкам,
156. Кабы кажная пуговка стала петь своим голосом,
157. Кабы етим ведь Дюк перещоголял его.
158. Говорит-то ведь Дюк да сын Степановиць:
159. – Вы берите-ко с собой бумаги множество,
160. И чернила берите много-множество,
161. Вы описывайте-ко мою золоту казну.

162. Поежжали они да в Нижну Галицу,
163. Приежжали ко двору к Дюка Степанова.
164. Кабы стретила ех их да ронна матушка,
165. А садила ведь их да за дубовый стол.
166. Приносила она фляжечку великую,
167. Кабы было у фляжечки семьдесят рожков,
168. Как из каждого рожка да разна напитокка –
169. Не могли они фляжки той цены сказать.
170. Как описывали его да ведь имущество –
171. Не хватило у их да бумаги белой,
172. Не хватило у их чернила черного.
173. Отправлялись они да [в] стольной Киев-град,
174. Рассказали царю да всё ведь по ряду,
175. Рассказали царю да всё ведь по чести.
176. Кабы тим-то у их старина скончаласе,
177. Кабы тим-то она у их покóнчилась¹.

Герой цієї старини походив з „нижньої Малої Галиці”, значить, з м. Малий Галич, заснованого в XII столітті над самим гирлом Дунаю (тепер – це румунське м. Галац) як південний форпост Галицько-Володимирського королівства на кордоні з Візантією², і цей малогаличанин своїм незліченим багатством, за словами билини, непорівнянно перевершував усіх київських вельмож: щоби перевірити хвастощі Дюка, до його матері стольний князь відправив посольство, якому не вистарчило паперу для опису Дюкових статків³. Це, звісно, епічна гіпербола місцевого співця-патріота, але його сказання явно свідчить про культивування жанру билин не тільки на Середньому Подніпров’ї, а й на *заході* Русі. Своєю чергою, чи не дивовижно, що такий переказ про давноминулі часи замандрував аж настільки далеко (де гирло Дунаю, а де Біле море!) й уцілів у народній пам’яті, хай з деякими неточностями, від кінця Раннього Середньовіччя аж до недавніх днів? Фантастика! Але в фольклорі – річ нормальна.

¹ Пояснення співця: „Всё, значит, у Дюка именё проверили. И все больше. С этим кончилась старина”.

² Див. Лекції, Додатки: 1. Мапи: б) Галицько-Володимирська держава XIII–XIV століть, с. 441.

³ В іншому варіанті говориться, що вислане посольство признало: коли б навіть продати Київ і Чернігів разом і за отримані гроші накупити паперу, – його однаково забракне для опису всього Дюкового майна (на той час папір уже міг використовуватися на Русі, його почали виготовляти десь після 1200 року якраз у княжому м. Галич, тепер райцентр Івано-Франківської області).

У країнах Азії та Африки уснопрофесіональне мистецтво дотепер залишається дуже розвинутим і займає домінантне положення в суспільстві, яке свято переконане в його художній вищості над західноєвропейською академічною музикою. Зрозуміло, своя сорочка ближче тіла, проте подібні порівняння некоректні – обидва ці вияви музичного професоналізму настільки різняться за своєю сутністю, що їх потрібно вважати зовсім розбіжними та *принципово рівноцінними*, навіть коли брати до уваги такий вимовний факт: найграндіозніший циклічний твір європейської артифіціальної музики тетралогія „Перстень нібелунгів” Р. Вагнера виконується протягом чотирьох вечорів поспіль, тоді як бухарський або хорезмський *шашмаком* має звучати майже без перестанку *шість днів*, при чому спираючись на техніку композиції куди складнішу за лейтмотивну¹.

Така розвинутість світового фольклорного професіоналізму, зрештою, не повинна дивувати, адже своїми історичними коренями він сягає сивої давнини і вже принаймні в творчості сліпих давньогрецьких аедів дійшов свого класичного розквіту, а це як-не-як IX-VIII століття до н. е. А до того це мистецтво ще мусило перебути тривалий розвиток від моменту свого зародження...

Початків професіоналізації музики слід дошукуватися вже в *общинному* спільному музикуванні, де при виконанні єдиного для всіх репертуару хтось завдяки кращим або й винятковим природним музичним даним (слухові, голосові, пам'яті, творчому дарові, оволодінню інструментом тощо) виділявся серед інших, виконував роль соліста, бував провідником, керівником і навіть, можливо, витягав деякі користі з свого особливого положення, але не більше того: подібне вивищення над рештою одноплемінників не ставало головним засобом для існування. Тому, незважаючи на евентуальну виняткову майстерність, така музична діяльність могла бути лишень *напівпрофесіональною* чи, краще сказати, *протопрофесіональною* за своєю природою.

Справжній музичний професіоналізм, його *перший* історичний етап приходить тоді, коли в суспільстві (общині) наряду з воєнно-політичною владою (вождями або радою старійшин, чи тим і тим), покликаною правити і боронити його від ворогів, формується влада гуманітарно-ідеологічна, яка має забезпечити йому фізичне та духовне здоров'я, оберігаючи від темних сил. Цю владу очолює уні-

¹ Шашмаком: У 5 т. Москва 1950-1967; Шашмаком: У 6 т. Ташкент 1966-1975.

версал-шаман¹, здатний за допомогою музики і танцю спілкуватися з тими силами, черпати від них потрібні знання, впливати на них, досягати належними діями бажаних результатів як для всіх, так і для кожного, зокрема вивідувати майбутнє та зіцлювати поранених і хворих тощо. Він же виступає служителем *культової* обрядовості й міфології, а також носієм історичної пам'яті свого люду. Допомагають йому в тому *наближені особи*, більш-менш посвячені в таїнства. Так у межах родоплемінної організації витворюється особлива каста *професіоналів*, які засоби для життя значною мірою або повністю здобувають виконанням саме подібного роду обов'язків. Свій первинний *універсалізм* народні професіональні музиканти в тій чи іншій формі неодмінно зберігають у подальшому, користуючись славою чарівників та знахарів-зіцлителей², а то й образотворців, астрономів, алхіміків, винахідників тощо. Не раз вони сполучали духовні практики з політичною діяльністю, служили радниками у сильних світу цього, ба навіть самі посідали місце керівника уряду. У давніх кельтів барди мали за священний обов'язок обирати короля.

Переміна суспільної ролі колишнього музичного провідника призвела до суттєвого збагачення його репертуару, де поряд з усе тими ж спільними обцинними надбаннями появилися *особливі* твори, які він виконував виключно сам чи в супроводі наближених осіб і які були не під силу рядовим членам обцини або підпадали під табу. В результаті виник чіткий поділ музики на дві частини – аматорську, *егалитарну* та професіональну, *елітарну*. До цієї останньої додалася

¹ Загальноприйнята в етнографії назва поганського священнослужителя, передсім у первісних етносів. Існує дві основні версії походження цього слова: з санскриту (*śramaṇa*) – так в Древній Індії називали мандрівного проповідника, монаха-аскета, що жив з милостині, й з тунгусо-манжурських мов, де воно означало „знаючу людину, знатника” (са – знати, ман – людина). Насправді ж кожен народ, як правило, називав такого священнослужителя по-своєму (якути – ой-уун, алтайці – кам, монголи – бее, кельти – друїд, слов'яни – волхв) і поява відповідного терміну знаменувала засадничо новий етап у суспільному розвитку, оскільки до того якісь обряди могли здійснюватися переважно главою роду чи кількох родів, що показують нині племена (австралійські аборигени, папуаси, ведда й ін.), в яких немає спеціальних служителів культу.

² Якось ненароком мені притрапилося застукати „Могура” за гаданням на картах двом місцевим жінкам. Зникновівши, він дуже просив не розказувати про це нікому (та я не міг йому того обіцяти, бо знав, що заради святої науки доведеться колись узяти гріх на душу).

цілком спеціальна, недоступна загалові, музична обслуга племінної верхівки, що мала возвеличувати земних небожителів над низами. Непідсильною для простих смертних виявлялася насамперед *імпрровізована вокальна рецитація та інструментальна гра*, бо як одне, так і друге вимагало значних природних талантів й набуття певних навиків. Власне ці два жанри музики лягли в основу основ *окремішого репертуару* музикантів-етнопрофесіоналів.

Другий принципово відмінний етап становлення фольклорного професіоналізму пов'язаний з появою *мандрівних* музикантів, які демонстрували рівень значно вищий порівняно з місцевими общинними виконавцями, поступово витісняючи їх, і своєю діяльністю охоплювали територію кількох різних племен або, частіше, їхнього воєнно-політичного союзу, де якесь з них виступало об'єднуючим, домінантним і саме з нього виводилися переважно такі музичні обходисвіти.

Історично сформувалися два основні *типи* мандрівних музикантів-професіоналів. Одними з них були *співці*, які виступали проповідниками високих ідей – релігійних або політичних (зокрема племінної *героїки*), часом того й іншого водночас, особливо, коли йшлося про формування родоплемінної державності, доносячи Слово Боже чи хвалу Героям піднесеною співаною мовою в супроводі струнного інструмента. До найвищої категорії належали *рецитатори*, дещо нижчої – *пісняри*, перші плекали епічну *велику вокальну (вокально-інструментальну) форму*, оперту на імпрровізації в рамках узуальної традиції, другі – *ліро-епічну пісенність* з усталеною мелодикою та завченими віршами (рідше більш-менш імпрровізованим текстом в рамках вистримуваної строфічності).

Інший тип творив найнижчу категорію музикантів-професіоналів, які виводилися з колишнього почту шамана й також могли супроводжувати співців, акомпануючи їм або підспівуючи хором, зображаючи оспівуване жестами, пантомімою, танцями тощо та й, врешті, просто дивертисментно розважаючи публіку в той чи інший спосіб (включно з показом фокусів або номерів з дресованими тваринами). Щойно утвердившись у своїй ролі, такі ватаги починали мандрувати й окремо. Інструменталісти, а часом і ті ж співці, які переважно володіли їхнім повним репертуаром, підігравали до звичайних, салонних і посполитих танців, наслідком чого поступово викристалізувалися й усамостійнилися окремі драматичні жанрові види професіональної танцювальної музики.

Останній, *третій* етап розвитку музичного професіоналізму згідно з гегелівським законом заперечення ніби повертається до свого початку, однак на новій, вищій основі, коли мандрівні співці та музики поступово переходять до *осілого життя* при дворах і храмах (монастирях) або об'єднувалися в замкнуті організації (корпорації, цехи)¹. Така *інституціоналізація* суттєво міняла їхнє становище. Наплив і скупчення в одному місці багатьох музикантів-ремісників високого класу неминуче призводило до конкуренції, суперництва між ними за ліпше місце під сонцем, що зазвичай виливалося у *відкриті змагання* за титул найкращого². Неодноразовий переможець подібних конкурсів ставав диктатором мод і врешті встановлював чіткі правила (закони) свого мистецтва, по суті ж – норми творення *великої форми*, яка нерідко йменувалася тотожно назві цих правил або головного з них³, і відтоді їх тверде знання та дотримання визнавалося неодмінним атрибутом правдивого професіонала. На цьому ж етапі його суспільний універсалізм доходив до найвищого ступеня, він ставав нероздільно не тільки знаним музикантом, а й поетом, філософом, художником, скульптором, архітектором, медиком, інженером, політиком тощо (як наприклад, Авіценна, Леонардо да Вінчі, Мерізі да Караваджо й багато інших)⁴.

Подібна *інтелектуалізація* музики, вироблення її *теорії* (фактичне започаткування музикознавства!) спричинилося до значних змін у *педагогіці*, безпосередня, контактна форма якої доповнилася опосередкованою, *заочною* завдяки появі *письмових трактатів*, націлених

¹ Як наприклад, менестрандіза – французька гільдія (корпорація) музикантів, танцівників та вуличних артистів (1321–1776), висміяна Ф. Купереном 1717 року в музичному памфлеті „Пишності великої та давньої Менестрандізи” (Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise), подібно як значно пізніше Р. Вагнер ідко познушався над своїми рідними майстерзінгерами (1867).

² Приміром, легендарний поєдинок Аполлона та Марсія, Олімпійські, Піфійські, Істмійські та Немейські агони в Давній Греції, суперництва мугамістів, майстерзінгерів і т. п.

³ Скажімо, давньогрецький *ном* буквально означає „звичай, закон”, іранський *дастгаз* – „упорядження, устрій, лад”, андалузька *нуба* – „ряд, послідовність”, *вайзе* майстерзінгерів – „*спосіб*” тощо. Остаточний звід правил музично-поетичного мистецтва цих останніх здійснив А. Пушман (1532–1600) у самому кінці XVI століття (Puschmann Adam. Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesangs. ¹1571; ²1596).

⁴ Про т. зв. *спадкоємний універсалізм*, у т. ч. український, див.: Супрун Надія. Гнат Хоткевич – музикант: Музично-теоретичне дослідження. Рівне 1997, розділ I.

на поширення знань про „вчену музику” та популяризацію творів її великих, найавторитетніших митців. Так з необхідності появилoся і музичне *протописьмо* – не конкретне, а тільки загально орієнтовне, *мнемонічне*, покликане підказувати умовними значками (в тому числі й піктографічними, табулатурними, невменними й ін.), про яку добре знану музику йдеться – чи тільки про її певний жанровий вид або й різновид, чи про точно вказаний твір¹. Цим дане мистецтво сягало апогею своєї еволюції, після чого наступав його застій чи поступовий занепад, а то й повний вихід з ужитку та забуття.

Отже, можна виділити наступних сім істотних ознак повноцінного фольклорного професіоналізму:

- 1) особливе музичне *обслуговування* суспільства (непосильне аматорам);
- 2) музичне *ремісництво* як основний засіб для існування;
- 3) *спеціальний, окремий (елітарний)* музичний, музично-поетичний *репертуар*;
- 4) внутрішній поділ на *співців* (рецитаторів і піснярів) та *інструменталістів*;
- 5) сформульована *теорія* (норми, правила, закони) творчості та виконавства;
- 6) мнемонічне музичне *протописьмо*;
- 7) суспільний *універсалізм* діяльності.

Наявність усіх цих ознак – то вершина-вершин фольклорного професіоналізму, жодна традиційна усномузична культура світу не осягла більшого – за винятком однієї Західної Європи, яка, освоївши близькосхідний досвід, зуміла піти в своєму розвитку ще набагато далше – витворити справжню *писемну* музику (орієнтовно з 1175 року), базовану на вертикально впорядкованому поліфонічному, а згодом гомофонічному багатоголоссі, в чому власне полягає видатна історична заслуга даного субконтиненту перед людством.

¹ У Європі першим таким протописьмом були *невми*, датовані IX століттям і запозичені правдоподібно з Малої Азії, пізніше – табулатури інструментальної музики. Подібні системи нотації існували в давніх музичних культурах Єгипту, Індії, Греції, Персії, Вірменії (хази), Русі (крюки) та ін. і продовжували творитися аж до кінця XIX століття, як наприклад, т. зв. хорезмська табулатура, вироблена на підставі перської традиційної нотації XIII століття музикантом, поетом, художником, перекладачем, педагогом Камілом Хорезмі (Мугаммад Ніяз Мірзабаші, 1825–1899), який був секретарем і керівником канцелярії Хівінського хана, виховав більше півсотні послідовників.

§ 50. Фольклорний професіоналізм в Україні

Вершин фольклорного професіоналізму зуміли дістатися давні греки (про що, на жаль, відомо головно з переказів), індуси (*рага*), іранці й араби (*дастяг, макам*), а ще західні європейці (провансальці, французи та німці з австріяками). Разом, хоч і в різний час, вони витворили окрему *індоатлантичну* (від Індійського до Атлантичного океанів) традиційну *музичну цивілізацію*, яка своєю ментальністю виразно протистоїть *південно-східній азійській* (Китай – Корея – Японія) та корінній *африканській*, що вирізняється також власними особливостями. Решті народів світу поталанило менше: далеко не всім їм судилося пройти всі ступені зросту музичного професіоналізму – одні зупинилися на шаманізмі, інші – на мандрівництві чи початках інституціоналізації, не потрапивши інтелектуалізувати своє майстерство. І не всі нараз, а кожен у відповідну добу згідно з тими історичними перипетіями, кому які випадали на долю.

На теренах сучасної України за доступну для огляду історію можна вирізнити *три різночасові верстви* усномузичного професіоналізму, дві з яких є радше гіпотетичними, позаяк вони поза принагідними згадками не залишили по собі реальних, практичних слідів.

Очевидно, найпершою верствою варто вважати уже *давньослов'янську*, якщо серед венедських воїнів, полонених візантійцями, виявилися й музиканти з кількаструнними щипковими інструментами, які нагадували грекам їхні „китари” (хордофони, схожі на класичну ліру – дерев'яний корпус з двома стояками, з'єднаними зверху поперечкою, на яку натягалися струни, знизу прикріплені до корпусу). З того скупого повідомлення можна висновувати, що ті музиканти обслуговували воєнний похід та, можливо, були професіональними співцями, оскільки саме такого роду струнно-щипкові інструменти зазвичай використовувалися для супроводу вокалу, зокрема й у греків (*китародія*). Ця подія відбувалася в період розселення слов'ян в VI столітті, засвідчуючи таким чином наявність у них уже на той момент фольклорного професіоналізму бодай початкового (шаманського) типу, хоча – можна здогадуватися – і більш високого мандрівного, ба й інституціонального рівнів, якщо ті полонені співці мали за обов'язок служити своєму володареві та його бойовій дружині в далекому поході.

Музика в тогочасних слов'ян напевно вважалася ділом божественним, принаймні серед поганських богів знайшовся і музикант Велес, онуком якого (хіба в переносному значенні – духовним) невідомий автор „Слова о полку Ігоревім” величає видатного давньо-

руського гусляра Бояна, звичайно, задля найвищої похвали: мовляв, досконалий як бог.

Власне цього *віщого* співця, що правдоподібно жив у XI – на початку XII століть і був придворним, княжим музикантом, треба вважати найвизначнішим репрезентантом наступної історичної верстви фольклорного професіоналізму на українських землях, який на той час, безперечно, сягнув інституціонального рівня та навіть висунув з свого середовища незаперечного авторитета, але чи шляхом відкритого суперництва з йому подібними, чи встиг він виробити правила (теорію) свого мистецтва та чи вживалося тоді музичне протописьмо, – про те нам нічого невідомо. Принаймні на Московщині, де давньоруські звичаї були законсервовані (як то зазичай буває на периферії) практично до XVII століття, видатні виконавці епосу вже не фігурують, можливо, не знайшовши собі там належного застосування, на відміну від їхнього почту – *скоморохів*, які встигли усамостійнитися либонь уже в Києві і яких ще довго залюбки виписували з Новгороду та Пскова для „царської потіхи” аж до середини XVII століття, коли їхня діяльність – не тільки придворна, але й мандрівна – категорично заборонялася офіційними указами.

На поширення *скоморошества* в давній Україні, до того ж переважно в її *західній* частині, явно вказують топоніми таких населених пунктів як *Скоморохи* (Сокальського району Львівської області, Тернопільського та Бучацького районів Тернопільської області, Житомирського району), *Скомороше* (Чортківського району Тернопільської області), також *Скоморошки* (Оратівського району Вінницької області) та *Скомороха* (Монастирищенського району Черкаської області), а відійшло воно в небуття, напевно, швидше й з інших причин, аніж на Московщині. З остаточним крахом давньоруської державності з центрами у Києві, а потім у Львові (1382) її музична культура природно відумерла або складно трансформувалася в нову під виразними західними впливами.

Невідомо, наскільки *давньоруський* музичний професіоналізм увібрав і продовжив *давньослов'янську* традицію. У нас прийнято ототожнювати все руське з слов'янським, та насправді для слов'ян, спершу ільменських (новгородських), а потім полянських та ін., руси-вікінги були завойовниками, котрі, як і мало не в усій тодішній Європі, щось переймали від місцевої знаті, а щось насаджували своє. Чи є суто скандинавські сліди в стилі билин, якщо ці вважати давньоруською спадщиною, відповідь можуть дати тільки серйозні

порівняльні студії¹, а вони повинні враховувати ще той факт, що не нормани були першими поневолювачами – до них владарями східних слов'ян встигли побувати *хорвати-іранці*, які вже могли культивувати власний епос і перед походом на Балкани в VII столітті². Хіба не варто скидати з рахунку й імовірні впливи *кочівників*, що близько поріднилися з руськими князями (через часті династичні одруження з степовичками) та мали таких своїх визначних співців як легендарний Ор³.

Зовсім неясною залишається понині генеза власне *української* історичної верстви фольклорного професіоналізму, позаяк спроби прямо пов'язати його з давньоруською традицією видаються малопереконливими, голослівними, принаймні його основний співаний жанр – *думи* – не виявляє нічого спільного з билинами⁴. Радше виглядає на те, що це зовсім осібне, унікальне явище, повстало в нових реаліях козацького лицарства та взороване переважно на *західноєвропейські* музичні норми в суміші зі східними, насамперед тюркськими⁵, хоча наявність при

¹ У тому числі й над можливою спорідненістю скандинавських веселунів-*спельманів* з скоморохами, хоча творчість перших зазнала дуже сильних західноєвропейських впливів у XVI–XVIII століттях, що майже зовсім витіснили давню етномузичну традицію (Линг Я. Шведская народная музыка, с. 53-71), а других – зійшла з історичної сцени ще перед появою інтересу до музичного фольклору та його перших записів.

² Див. виноску 2 на с. 213-214.

³ Наша (а фактично російсько-імперська) історіографія настирно насаджує хибне, суто пропагандистське уявлення про степовиків як диких варварів – нищителів висококультурних слов'ян. Принаймні відомі музичні дані виразно перечають цьому. Скажімо, монголи часів Чингізхана (1206–1227) тішилися вельми вишуканою придворною музикою, що диспонувала оркестрами з 400 (!) виконавців та великими композиціями, які включали понад 80 частин, а крім того, застосовували, наскільки відомо, тибетське музичне протописьмо. Всі ці виразні ознаки вказують на найвищий етап розвитку усномузичного професіоналізму, а разом з ним неодмінно і рівень здобутої суспільної культури, якого Русь либонь не досягла ніколи, навіть попавши під владу Золотої (тобто Західної) орди.

⁴ Пор. хоча б Лекції, приклад 80 і Зразок 49. Більшість билин своєю монострофічною будовою радше нагадує шведські псалмодії (Линг Я. Ор. cit., с. 38-39), а також і деякі наші лірницькі (Зразок 50а), ніж класичні думові форми.

⁵ Можливо, безпосередньо турецькі, якщо вірити отаким словам: „В глибині [майдану], біля *мечеті*, сиділи *сліні* турецькі *старці* і тягнули *речитатив легенди* про Едіге, великого героя, і Тимура, що не складе йому ціни” (Тулуб Зінаїда. Людолови, т. I. Київ 1957, с. 213. Усі курсиви мої. – Б. Л.). Тісні українсько-турецькі контакти на різних суспільних рівнях, звичайно, не могли не зачепити музики, як виглядає з наведеної цитати, однотипних фольклорних професіоналів обох народів. А втім і Едигей, і Тимур були правителями татаро-могольської

тому субстратних місцевих коренів годі заперечувати. Все те ще потребує вельми докладного та різнобічного порівняльного дослідження, яке наразі не дочекалося навіть своїх серйозних прелімінариїв...

З відомостей, здобутих головню в XIX столітті (почавши від пріоритетних спроб грузинського князя М. Церетелі, більш відомого під зросійщеним прізвищем Цертелєв), виразно слідує, що українські мандрівні співці й інструменталісти досить давно зуміли здобути собі інституціональний статус – вони, щоправда, меншою мірою осідали при дворах (відомі імена окремих виконавців у хронологічному діапазоні від датованого 1393 роком якогось *лірника* Русина до петербурзького *камер-гуслиста* В. Трутовського, до речі, водночас першого українського фольклориста, а також *торбаніста* І. Відорта та *лютніста* Т. Падурри), а більше при храмах і монастирях, в основному ж орієнтовно десь з XVII століття гуртувалися у *власних ремісничих цехах* на кшталт середньовічних західноєвропейських. Однак історичні свідчення про будь-яку публічну змагальність між музикантами-цеховиками (як у майстерзінгерів) не дійшли до нас і ледве чи мали місце в дійсності. Очевидно, цей важливий, в певному сенсі вирішальний етап у віковій еволюції даного мистецтва не відбувся через вплив у XVIII столітті принципово нової за своїм складом західноєвропейської писемної професіональної музики, котра майже цілком витіснила старі уснопрофесіональні форми музикування з побуту освічених кіл тодішнього суспільства. Через те фактично перестали існувати належні середовищні умови для подальшого розвитку українського фольклорного професіоналізму, тож він, так і не досягнувши свого типологічно мислимого максимуму, поступово мусив перейти в стан стагнації та смеркання. У тридцятих роках XX століття ця традиція фактично вже припинила своє існування. Одні кажуть, що понад 300 співців масово розстріляли в грудні 1934 року під Харковом більшовицькі сатрапи, інші сумніваються, вважаючи це міфом, позаяк тому поки немає жодних документальних підтверджень. У кожному разі, якщо трагедія таки стряслася, то вказане число (повсякчасно експлуатоване від часу загальновідомого подвигу спартанців, хоч би козаків у Т. Шевченка: „Нас тут триста, як скло, товариства лягло”, а чи юнаків під Крутами) видається дуже перебільшеною – стільки достойних уваги народних професіоналів тоді вже просто не могло назбиратися навіть в усій радянській Україні.

Золотої орди на самому початку XV століття, тож виникає сумнів, чи дійсно ті сліпі співці могли бути власне турецькими...

§ 51. *Співецька культура*

Професійнальнї спївцї зазвичай усвідомлювали окремишнїсть свого становища – як суспїльного, так і мистецького – супроти загалу, музичний репертуар якого вони дещо погордливо обзивали „вулишним”¹. Їхнє почуття елітарної вищості підсичувалося не стїльки виконуваними специфічними творами, скїльки приналежнїстю до особливого ремїсничого прошарку, покликаного вїщати високе слово істини, здатного надавати спеціальнї музичнї (а зчаста й не лишень музичнї) послуги, а значить, робити те, на що неспроможна оточуюча бїльшїсть, завдяки рїзнобїчним талантам, нелегко здобутим знанням і навичкам, зокрема спїву під власний акомпанемент на доволї складному для опанування інструментї. Щоправда, не всї спївцї були одночасно інструменталїстами: Явдоха Пилипенко, Платон Кравченко, Остап Кальний, Микола Дубина спївали без супроводу, а Олександр Гришко підїгравати собї винаймав лїрника [Колесса Ф. 1910, с. LXXXVII-LXXXVII; Колесса Ф. 1913, с. XI].

Все ж залежно від використовуваного супровідного інструменту спївцїв прийнято подїляти на *кобзарїв* або *бандуристїв* та *лїрникїв*². Першї вїдомї тїльки на Лївобережнїй Українї, другї ж практикували повсюдно. Існує думка, що лїрники появилїся пїзнїше за кобзарїв та поступово витїснили їх, однак це, мабуть, не так, якщо зважити на той факт, що лїрники були особливо популярнї серед мандрївних музикантїв Захїдної Європи в XIII – XV столїттях і в Галичинї знанї з кїнця XIV столїття. Кобзарство ж заявило про себе щойно в XVI столїтї, хоч зображення кобзи нїбито вїдомї вже з XII столїття, але неясно, якого походження – від європейської лютнї, чи від тюркського копуза, чи від ще чогось іншого³.

Крім кобзарїв та лїрникїв, спївацтвом якоюсь мїрою займалися й *дударї*, але даних про їхню діяльнїсть не вистарчає, щоби можна її охарактеризувати хоч якось (Г.-Л. де Боплан писав, що вони грали

¹ Так, „за свїдченнями О. Русова, [кобзар] Вересай знав багато обрядових, побутових і танцювальних пїсень, яких не виконував, бо „вважав для себе [це] недостойним” (цит. за кн.: Украинские народные думы. Москва 1962, с. 528).

² Також були ще т. зв. *стихївничї* або *псалмостпївцї* – незрячї виконавцї головню релїгїйних пїсень без інструментального супроводу, що мали власнї цеховї організації та мандрували здебїльшого гуртами (Кушпет Володимир. Старцївство: Мандрївнї спївцї-музиканти в Українї. Київ 2007).

³ Зїнкїв Ірина. Витоки української бандури. < Пам’ятї Яреми Якубяка (1942–2002): Збїрка статей та матерїалїв. Львів 2007, с. 162–172.

на весіллях). Нещодавно зовсім несподівано виявилися на Поліссі професіональні співці, які акомпанують собі на *гармошках*, продовжуючи в той історично закономірний спосіб місцеві традиції мандрівного виконавства (включно з стихівничим)¹.

У кобзарстві прийнято виділяти три школи – *полтавську*, *харківську* та *чернігівську*. Про цю останню мало що відомо, її носіїв записував на фонограф Й. Роздольський в часи Першої світової війни, однак ті фонозаписи затрапилися, не будучи перенесеними на папір своєчасно. Незнаними залишаються рекорди на десятиох фоноваликах думи про трьох азовських братів, здійснені К. Квіткою від кобзаря Павла Кулика (1844–1929) під час своєї чернігівської експедиції 1923 року².

Полтавська та харківська школи нібито різнилися способом тримання інструмента – повернутим до себе чи від себе, та, мабуть, справа тут радше в фізичних можливостях музиканта – зрячим він був чи сліпим: сліпий, на відміну від зрячого, не бачив грифу та струн і вважав за доцільніше повертати деку з отворами до слухачів. Зрештою, хто ж там зна.

За музичними особливостями полтавська школа вирізняється *парландовим* співом у давнішій манері, натомість харківська – *наспівністю*, *аріозністю* новішого стибу, хоча вельми авторитетний представник харків'ян Гнат Гончаренко рецитував думи ближче до полтавського стилю. А втім Ф. Колесса і в цьому стилі добачав значних відмін між миргородцями (на чолі з М. Кравченком) і рештою полтавців (І. Скубій, С. Говтвань, М. Дубина, не кажучи вже про О. Сластіона).

Територіальні школи співців могли поставати завдяки спільним для них *учителям* – найвидатнішим кобзарям або лірникам, яким їхній цех дозволяв брати учнів в науку, хоча не раз спів та гра вихованця могла відрізнятись від манери його наставника – і то доволі значно. Це пояснюється тим, що вчитель, як не дивно, практично ніколи не вчив свого учня ні співати, а тим більше грати, бо того не вимагалося демонструвати під час випускного іспиту („визвілки”) перед цеховим керівництвом. Щоби отримати дозвіл на виконання співець-

¹ Рибак Юрій. Поліські сліпі гармоністи. < Етномузика, число 5. Львів 2008, с. 69-90.

² Записки історично-філологічного відділу, кн. 4. Київ 1924, с. 335. Його тодішній слуховий нотний запис початку думи про козака-нетягу в тому ж виконанні див. [Квітка К. 1992, с. 335] або у зводі: Українські народні думи. Київ 2007, с. 444-445.

кого ремесла, вистарчало знання *слів* важніших музично-поетичних творів, а також того пригошення, яке в кінці мусив виставляти новоспечений митець. Очевидно, вся його музична наука виходила з методики „роби як я”, тобто полягала в спостереженні за виконавством метра, в прислуханні до його співу та гри з дальшими намаганнями копіювати одне й друге, наскільки вистарчало хисту. Вчитися доводилося не довго – якийсь рік-два, переважно через брак можливості оплачувати навчання або невдоволення вчителем, або й знування його жінки, яка бачила в такому підмайстрові недбалого служку. Він же, як зумів бодай щось перейняти за той час, намагався дістати дозвіл працювати чи переходив до іншого наставника – і все починалося заново. Або на власний страх і ризик починав власну діяльність без цехового благословення, що могло кінчатися трагічно, бо цех ретельно пильнував за розподілом території обслуговування серед своїх членів, не допускаючи нечесної конкуренції та чужаків, а заодно будь-якої змагальності між братчиками, консервуючи таким чином успадковані традиції та не даючи їм далі розвиватися, в чому, зрештою, уже й не було потреби.

Незважаючи на подібне невимогливе ставлення до вмінь початківців, яке прийшло з упадком колись всесильних цехових організацій (напевно, само життя екзаменувало їх краще – хтось давав собі раду й лишався в ремеслі, а хтось, пробуючи практикувати, не тягнув, ламався і відпадав), до *репертуару* доброго співця входило як мінімум *три основні жанри*:

1) імпровізовані *рецитації*, причому були це не тільки виключено самі *думи*¹ (про які йтиметься нижче окремо), а й деякі *релігійні псалми* (чи, краще сказати, *псалмодії*)²;

2) *строфічні ліро-епічні та ліричні твори*, що діляться головню за тематикою, але й також за мелосом на (а) *набожні псалми* переважно про біблійні події, покайні та величальні *канти* (хвалебні гімни святим) часто з значною ритмічною варіаційністю, що вподібнюється до речитативності, як наприклад, „Про страшний суд” [Лисенко М. 1874, нотний додаток, с. 13-14 № 3], „Про Почаївську Божу Матір”³, „Горе мені, горе” [Лисенко М. 1874, нотний додаток, с. 12 № 2; Колесса Ф. 1910, нотний додаток, с. 13-14 № 6; Квітка К. 1922,

¹ Зразок 49, а також [Лисенко М. 1874; Колесса Ф. 1910, 1913].

² Зразок 50а, пор. [Квітка К. 1922, № 202].

³ Зразки 51а_{1,2}.

№ 702], „Сирітка” [Квітка К. 1922, № 700; Ошуркевич О. 2002, № 2]; „Миколаю”¹; (б) *пісні світського змісту*, як правило, довгі моралізаторського, повчального характеру, наприклад, „Про правду та кривду” [Лисенко М. 1874, нотний додаток, с. 11 № 1; Колесса Ф. 1910, нотний додаток, с. 12 № 5; Колесса Ф. 1913, нотний додаток, с. 15-16 № 1], такого ж плану *балади* („Сестра-отруйниця” [Колесса Ф. 1913, нотний додаток, с. 8-9 № 5]), а також *історичні*, головним чином запозичені з аматорського („вулишного”) репертуару як „Дівка-бранка” [Колесса Ф. 1910, нотний додаток, с. 1-3 № 1, с. 9-11 № 3-4], „Сава Чалий”² [Колесса Ф. 1913, нотний додаток, с. 6-7 № 4] тощо й інші пісні, оскільки видатніші співці знали практично весь сільський репертуар, включно з обрядовим [Ошуркевич О. 2002, № 17], завдяки чому можна не тільки побачити, але й почути³ засадничі відмінності між співецькою та аматорською виконавськими манерами;

3) так само строфічні *твори танцювально-розважального характеру* – насамперед довгі жартівливого або й сатиричного змісту (з часта ніби сюжетні, а в дійсності більш-менш майстерно контаміновані, як приміром, „Біда”⁴ чи „Ой ти, дячку” [Колесса Ф. 1913, нотний додаток, с. 10-11 № 6])⁵, справді фабульні *байки* („Щиголь” [Лисенко М. 1874, нотний додаток, с. 22 № 1] або „Весілля зайця” [Ошуркевич О. 2002, № 14]), але й понадто найрізноманітніші *короткі*, по суті тотожні аматорським приспівкам.

Часом, у дорозі від села до села та залишаючись на самоті, вагаги лірників співали й *пародії* на свій же репертуар (включно з релігійним).

¹ Зразок 50б₁. Див. також: Лисенко Микола. Народні музичні струменти на Україні. < Зоря. 1894 № 8, с. 185-187, і твори у збірнику П. Демущького (Демущький Порфирій. Ліра та її мотиви. Київ 1903), маючи при тому на увазі, що деякі свої записи збирач дозволив собі викласти у власному хоровому опрацюванні, чим значно понизив вартість здійсненої з чималими труднощами етнографічної роботи. Теж неясно залишається оригінальність поданих ним супутніх відомостей порівняно з вищевказаними Лисенковими (докладніше про це див.: Квітка К. Порфирій Демущький; Прилоги. Коментарі 50а-51б).

² Зразки 9б₁₋₂.

³ Зразки 14аб; Поліський лірник: Традиційні лірницькі пісні Західного Полісся. CD 2004, № 16 (Етнічна музика України).

⁴ Зразок 51б₂.

⁵ Див. також [Лисенко М. 1874, нотний додаток, с. 22 № 1; Квітка К. 1922, № 270; Ошуркевич О. 2002, № 4-15]; Лисенко М. Народні музичні струменти на Україні, № 8, с. 187.

Професіональні співці переважно також грали (рідко при цьому приспівуючи) всі *побутові танці* з репертуару інструменталістів, коли ж таких не було, а публіка конче хотіла собі погопцяти [Лисенко М. 1874, нотний додаток, с. 24-28 № 1-8; Колесса Ф. 1913, нотний додаток, с. 16-40 № 2-12]. Варто хіба зазначити, що один з таких танців – козачок „Полянка” – у виконанні харківського кобзаря Г. Гончаренка став першим твором, що дійшов до нас у запису на фонограф, здійсненому інженером О. Бородаєм 1904 року та нотованому Ф. Колессою¹.

Виступали співці як на *плєнері* (на ярмарці, сільському майдані, вигоні, роздоріжжі, під храмом тощо)², так і *по хатах*. На вулиці виконувалося все, що могло привернути людей і що вони замовляли собі (включно з танцями), в оселі зазвичай дотримувалися певного порядку: поздоровавшись, просили дозволу співати спеціальним звертанням (формулою), далі йшли поважні релігійні пісні, потім замовлені твори, а в кінці – щось веселе для розваги. Як дома були діти, то їх забавляли окремо. На відході дякувалося господарям за гостинність і плату. Майже виключно треба було розважати народ, коли запрошували на вечорниці чи подібні сходини молоді.

Що основу співецького репертуару складали думи, це – хибне уявлення, нав'язане популярною та навчальною літературою. Можливо, колись саме так і було в співців, які обслуговували козацтво, особливо в період його розквіту, а після зруйнування Січі – доки лишалася ще свіжою пам'ять про нього, однак пізніше вони швидко забувалися та були б цілковито затратилися, якби до них на початку ХІХ століття не виявила великий інтерес передова інтелігенція. Більшість же цеховиків, а насамперед з числа тих, що гуртувалися біля храмів та монастирів, ледве чи цікавилася думовим епосом і надавала йому цінності – вони поширювали релігійні та моралізаторські творіння, рідше власні, здебільшого барокової (напів)літературної поезії, почуваючи себе вчителями люду та певною мірою проповідниками Слова Божого, нехитрої житейської філософії та етики. Звідси – притаманна їм самоповага, почуття власного достоїнства, гордість за своє мистецтво, розуміння його вартості й ціни, ба навіть підкреслена охайність, про що так зворушливо згадувала Леся Українка, характеризуючи постать кобзаря Г. Гончаренка [Колесса Ф. 1913, с. ХІІІ-ХІV].

¹ Зразок 52а.

² Це доволі докладно описав Т. Шевченко у вірші „Перебендя”.

Отже, зазвичай рецитували лишень окремі видатніші співці, причому як кобзарі, так і лірники; псалми, канти і пісні, включно з світськими, добре знали та виконували практично всі, так само як і розважально-танцювальний репертуар. Звісно, з *музично-історичного* погляду в усій співецькій спадщині власне думи становлять найбільшу цінність, будучи славою та гордістю українського народу.

§ 52. Думова форма.

Під *думою* сьогодні розуміється епічна фольклорна поема речитативного складу, імпровізована народнопрофесійним співцем у процесі виконання, як правило, під власний акомпанемент на струнному інструменті (кобзі-бандурі чи лірі). Визначення думи як „особливої пісні” тощо – неправомірні, бо пісня має строфічну будову, а дума *астрофічну* (*тирадну, уступну*).

У старопольській літературній традиції думою називали *похоронний* твір, що мав оплакувати смерть лицаря та славити його діяння. З XVII століття ця назва перейшла на ліро-епічні (сюжетні, оповідальні, „довгі”) пісні з вельми „поважним” змістом (головно історичним, морально-дидактичним, згодом побутовим, еротичним, фантастичним), а також про сильні душевні потрясіння чи складені з приводу актуальних подій тощо, очевидно, на відміну від ліричної (любовної, елегійної) *думки* – „малої” чи „дрібної” думи.

Хіба саме з огляду на цю традицію молодий М. Лисенко назвав „думою” пісню про Почаївську Божу Матір¹, незважаючи на те, що ще літ за сорок до того М. Максимович запропонував вважати думами лишень епічні рецитації², і цей почин був підтриманий мало не всіма тогочасними фольклористами й етнографами, зокрема й М. Маркевичем та О. Рубцем, які першими опублікували нотні записи музичних взірців даного жанру³ (а втім М. Маркевич, як і М. Лисенко, назвав „думою” також пісню з гетероритмічною структурою ^SV66;446)⁴.

У радянські часи до дум знову, як у передромантичну добу, почали зараховувати строфічні пісні історичної тематики, особливо з певним ідеологічним спрямуванням⁵, що, на думку їх творців, ви-

¹ Зразок 52a₂.

² Максимович Михаил. Малороссийские песни. Москва 1827, с. VI-VII.

³ Маркевич Микола. Южнорусские песни с голосами. Киев 1857, № 50; [Рубець О. 1872, № 216].

⁴ Маркевич М. Ibid., № 49.

⁵ Украинские народные думы, с. 418-436, 522-525.

конавців й окремих дослідників, мало би надавати жанрової ваги подібному псевдофольклорові бодай в очах комуністичної влади. Зокрема, власне такою піддробкою, складеною *коломиївковим віршем* невідомо ким, є, безумовно, тільки ота „єдина дума, що дійшла до нас, про селянсько-козацькі повстання проти польської шляхти”¹, записана 1928 року від традиційного співця П. Дривченка в харківському Центральному селянському домі². Так же само суто радянська продукція, укладена *амфібрахієм* у перемішку з коломиїково-козаково-шумковими віршами на очевидне замовлення „відповідальних працівників” у наукових мантіях і за їхньою участю³, може становити деякий інтерес лише як своєрідне свідчення сумної епохи.

Подекуди й сьогодні схожими підмінами грішать сучасні машкарадні „кобзарі” – чи то самозвані вуличні, а чи то концертні (філармонійні), виховані в новоявлених т. зв. „кобзарських школах”, які замість мозольно вчитися мистецтва від старих майстрів, слухаючи фонозаписи їхнього співу, покладаються виключно на власні убогі музично-поетичні фантазії, безлічно паразитуючи на невігластві принагідної аудиторії.

За поетичним змістом дума – великий виразно повчального значення епічний твір із розгорнутим сюжетом про якусь надзвичайну подію, наприклад: про козака Голоту – переможця в поєдинку з татариним, про грішника Олексія Поповича, про трьох братів, що тікали з турецької неволі, про Марусю Богуславку – визволительку невольників, про вдову та її невдячних синів та ін. Таких цілком самостійних сюжетів К. Грушевська визначила тридцять три⁴ і їх прийнято ділити на *історичні* та *побутові*, причому перші (інколи з додатковим поділом на *до* і *після* Хмельниччини) вважаються старішими, хоча об’єктивних підстав для цього немає жодних: радше, треба гадати, одні та другі завжди культивувалися паралельно, адресовані різним аудиторіям – козацькій та посполитій.

Справжні думи складаються *особливим верлібром* (тобто *вільним віршем*)⁵, який закономірно членується на композиційні одиниці, зва-

¹ Ibid., с. 453.

² Ibid., с. 259-231.

³ Ibid., с. 418-436.

⁴ Грушевська Катерина. Українські народні думи: У 2 т. Київ 1927, 1931.

⁵ Думовий вірш Ф. Колесса називав *речитативним* [Колесса Ф. 1927, с. 60-113], незважаючи на те, що в класичній версифікації такий термін не вживається і через те

ні *тирадами* або *ўступами*, а ці своєю чергою – на внутрішньо *неподільні*, фактично *прозові* рядки, що не мають ані сталого місцеположення словесних наголосів, ані визначеної кількості складів (їх може бути від чотирьох до кількадесяти)¹, однак завершуються *клаузулою* – певною мірою стабільним акцентом у кінці, а також *суміжною римою*, завдяки чому в рамках уступів, де *число рядків є нерегламентованим*, виявляються дво-, рідше три- або чотирирядкові *підступи*. Загалом наочно текстову структуру думи можна би зобразити за допомогою наступної схеми, де хвиляста лінія означає прозовий *корпус* рядка, коротка рівна після скісної риски та зі значком наголосу – його віршову *клаузулу*, що звичайно римується, а символ ∞ – необмежене повторення даного рівня форми:

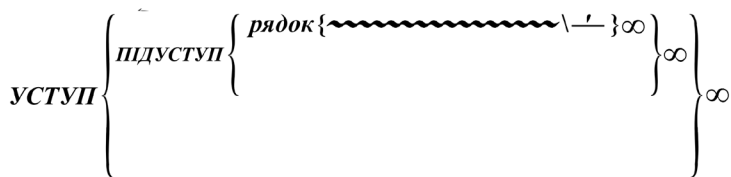


Рис. 23.

Отже, коротко формулюючи, текст думи – це *красномовна* за стилем *проза*, почасти *ритмізована* лишень у кінці рядків більш-менш постійними словесними *наголосами* та суміжними *римами*². Власне такі *клаузули* дозволяють майже безпомилково визначати обсяг кожного думового рядка зокрема, як для прикладу, в наступному фрагменті думи „Про Федора Безродного”³:

деякі літературознавці намагаються знайти йому (а також билинам) якусь аналогію серед звичних для себе систем віршування, вдаючись при тому до нічим невинуватих натяжок і термінологічних перекручень. Найкурійознішим є малограмотне ототожнення думового *вільного* вірша з ритмічно повним організованим *тонічним*, що мало не цілковито загніздилося в сучасному літературознавстві, етномузикознавстві та навіть шкільництві (докладніше див.: [Луканюк Б. 2013б, § 2]).

¹ Оскільки дуже довгі рядки не поміщаються на сторінці, їх викладають т. зв. *драбинкою*, окремі сходини якої можуть виокремлюватися змістово, але вони не мають самостійного структурного значення.

² Докладніше див.: [Луканюк Б. 2013б, § 2].

³ Тут словесні наголоси підкреслені, а *клаузули* відокремлені скісною рисою (\\) та виділені курсивом. Навпроти ж рядків для наочності вказується наявна в них перемінна кількість складів та наголосів.

81

- | | | |
|----|---|------|
| 1. | Ти́й дорóги, потрі́би вий\ськóвой, | 4-11 |
| | Прóтив землі це\сáрськой | 3-7 |
| | Небага́то ви́йска коза́цкого по\на́жено | 4-4 |
| | І перéд мечéм по\лóжено, | 3-9 |
| | Ні одної́ душі́ живóй коза́цкой не ос\та́влено. | 5-15 |
| 2. | Тóлько под зелéною, похі́лоу вер\бóю, | 4/14 |
| | Над дніпрóвою са\гóю, | 2-8 |
| | Над холóдною во\дóю | 2-8 |
| | Лежі́т коза́че мо\лóдий, | 3-8 |
| | Товáришу вий\скóвий, | 2-7 |
| | Фéдоре без\рідний, | 2-6 |
| | Атамáне ку\рінний, | 2-7 |
| | По\стрéляний, | 1-4 |
| | По\рúбаний. | 1-4 |
| | На рáни смертéльні́ї ізнемо\гáє, | 3-12 |
| | Ні отéць, ні ма́ти, ні роді́на крéвна, сердéчна то́го не \ зна́є. | 7-20 |
| | <...>. | |

Саме таку вільну рецитацію від кобзарів зумів досконало перейняти Т. Шевченко ще тоді, коли про верлібр в європейській поезії не було й мови („Невольник”):

82

<...>

- | | |
|---|------|
| Чайки й байдаки спус\кáли, | 3-8 |
| Гарматами рихту\вáли, | 2-8 |
| З Дніпрового гирла широкого випли\вáли, | 4-14 |
| Серед ночі темної | |
| на морі синьому | |
| за островом Тендером пото\на́ли, | 7-24 |
| Пропа\дáли. | 1-4 |
| <...>. | |

Відповідно музична рецитація дум вирізняється своїм композиційним укладом. Модель її мелодичного уступу включає три основні складові – *зав’язок*, *співомову* та *розв’язок*. Кожен з них, у свою чергу, базується ще на кількох вузлових моментах.

У *зав’язку* виділяються дві складові одиниці – це спершу акцентований вигук („А!” „О!” „Ой!” „Ох!” „Гей!” „Та” і т. д. і т. п.), здебільшого не тільки динамічно, але й агогічно та звуковисотно, а потім його орнаментальне продовження, що іноді може набувати вигляду вельми розвинутої рулади¹:

¹ Див. також: Лекції, приклад 2а.

а)
ml
8 O!

б)
ml
8 O!

в)
ml
8 А!

2)
ml ≈72
8 Гей!

Співомова творить серцевину мелоуступу та займає основну, більшу його частину. На неї складається завершуване чітким кадансуванням речитативне речення – *здання*, яке по-різному повторюється довільну кількість разів залежно від потреб словесного тексту. Своєю внутрішньою будовою ці здання дуже близько нагадують одну з типових формосхем середньовічної (григоріанської та візантійської) *псалмодії* (може, не дарма думи інколи називали „козацькими псалмами”), де вирізняються такі три компоненти: 1) початковий зворот – *ініція* (initio), 2) серединне співане проказування – *реперкусія* (repercussio або, інакше, tenor, tuba) та 3) кінцевий зворот, що виступає за першим разом як половинний мелодичний каданс – *медіація* (mediatio), а за другим як завершальний – *термінація* (terminatio)¹. У найелементарнішому вияві (без повторень і кореспондуючих мелодичних кадансів) співомовне здання виглядає так, як у наступній *весільній орації* („Прощі”), де початкова тріоль утворює ініцію (i), чергові чотири вісімки – реперкусію (r), а останні дві – термінацію (t)²:

¹ Дещо докладніше про псалмодію (псалмові тони), вірці її формул в сучасній європейській нотації див.: Грубер Роман. История музыкальной культуры: С древнейших времен до конца XVI века, т. 1 ч. 1-2. Москва, Ленинград 1941, с. 386-402; Музыкальный энциклопедический словарь. Москва 1991, с. 444-445, а також указану там дотичну літературу.

² Іваницький Анатолій. Исторична Хотинщина. Вінниця 2007, № 80а.



У думках величина всього мелоуступу залежить від кількості у співомові подібних речитативних здань, відтворюваних згідно з потребами словесного тексту, натомість зав'язок і розв'язок даються лишень один раз. Загалом же понятійно-термінологічну систему думового мелоуступу можна зобразити схематично таким чином:



Рис. 24а.

а його структурно-процесуальну форму передати наступною піктограмою (на кшталт т. зв. фольклорного протописьма):

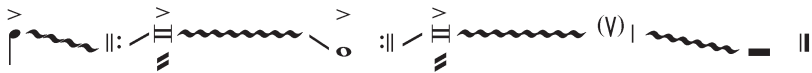


Рис. 24б.

Кожен професійний співець зазвичай послуговується власною, індивідуальною версією втілення речитативної моделі й різниться вона не тільки конкретним звуковим наповненням, набором мелодичних зворотів, послідовністю опорних точок і т. ін., але й також своїм синтаксичним укладом, що в залежності від територіальної школи та хисту співця здатний відбігати тією чи іншою мірою від

узагальненої норми. Так, наприклад, дехто опускав зав'язок, а дехто – ініцію, знову ж таки дехто ділив дуже довгі співомови на частини додатковою цезурою, званою в теорії псалмодії *флексою* (flexa), тощо¹.

Чи не найпростіше зарецитував думу „Івась Коновченко” син лірника, який служив батькові за проводиря та, не практикуючи сам, все ж зумів засвоїти її основну модель [Квітка К. 1985, с. 29-37]. Зразково виконували свій думовий репертуар М. Кравченко, П. Кравченко, І. Скубій, М. Дубина й інші полтавські кобзарі та лірники, яких записали на фонограф О. Сластіон і Ф. Колесса; К. Квітці ж разом з Лесею Українкою вдалося зафонографувати репертуар хіба найвидатнішого харківського кобзаря старої формації Г. Гончаренка, причому думу „Про Олексія Поповича” – двічі: один раз тільки голос, а вдруге ще й з повним супроводом кобзи, яка на відміну від „мінорної” вокальної партії звучала в *однойменному* „мажорі”². Що це аж ніяк не друкарська помилка, а правдива *поліладовість*, Ф. Колесса підтвердив у статті „Варіанти мелодій українських народних дум, їх характеристика і групування”³. Крім того, з порівняння два рази заспіваного поетичного тексту думи стає очевидним, що його кобзар не імпровізував, а попросту завчив напам'ять, і це дає можливість буквально нота за нотою простежити, наскільки по-різному компонувалася до нього музика.

Співці молодшої формації явно намагалися мелодизувати свої рецитації, надавати їм, так би мовити, блискотливої „оперності”, напевно, під впливом схиблених смаків інтелігенції, котрій видавалося, що саме в такому „багатому” аріозному стилі повинна звучати епіка, збиваючи національну традицію на манівці. Шлях її *правдивого розвитку* свого часу запропонував О. Сластіон, майстерність якого високо оцінили не тільки такі авторитетні знавці даної справи, як М. Лисенко та Ф. Колесса, недарма задавши собі пекельного труду перенесенням його співу на нотний папір⁴, але й також самі народні

¹ Докладніше див. [Луканюк Б. 2013аб].

² Зразок 49.

³ Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка, т. 116. Львів, 1913, с. 140-141, 150.

⁴ Лисенко Микола. Бура на Чорному морі. Плач невольників: Дума. < Народна творчість та етнографія. 1964 № 4, с. 73-78; [Колесса Ф. 1913, с. 41-61]. Показово, що репертуар іншого відомого бандуриста з інтелігентів, визначного громадсько-політичного діяча, письменника Г. Хоткевича вони не вважали за потрібне

співці, величаючи своїм „панотцем” (наставником). Однак продовжити належно той багатонадійний почин, на превеликий жаль, не випала історична доля...

Щодо ролі *інструментального супроводу*, то він, наскільки можна судити з наявних транскрипцій, на перший план виходив передусім у вступках, переграх і закінченнях, де виконавець показував своє володіння інструментом, акомпанемент же тільки місцями підтримував спів простими акордами або їхнім фактурним опрацюванням (тремоло, арпеджіо тощо), а також гамоподібними пасажами, а дехто варіантно вторив вокальній партії. Перегра між уступами здебільшого відтворювала розв’язку, чи, рідше, давала варіант співомови, а ще рідше – новий тематичний матеріал. Загалом у кобзарів гра складніша, ніж у лірників, у яких інколи вона зводилася до витримування бурдонної квінти чи октави¹.

Професіональним співцям присвячена грандіозна література – як фактографічна², так і фактологічна, проте в ній, здається, більше полови, ніж зерна, тож доведеться ще немало попрацювати, аби врешті відділити одне від другого та скласти собі належно повноцінний образ цього дивовижного мистецтва та, воскресивши, проторувати йому живу дорогу в заслужене майбуття. Воно того варте найвищою мірою.

ні записати нотами, ні схопити на фонограф, хоча той замолоду брав участь у гастролях хору М. Лисенка та й поза тим чимало контактував з корифеєм української музики і фольклористики, а в 1906–1912 роках перебував у Галичині, де концертував з бандурою (Людкевич Станіслав. Відродження бандури. < Людкевич Станіслав. Світ. 1906, № 7. = /Людкевич С. 2000, с. 182-184/), видав підручник бандурної гри (1909) і не раз мав нагоду бачитися з Ф. Колесою, зокрема в Науковому товаристві ім. Т. Шевченка. Очевидно, обидва не бачили в тому виконавстві етнографічної цінності (К. Квітка називав його „хоткевичівщиною” – див.: Борейко Тиміш. Новітня українська музична етнографія. < Рідний Край. 1912 № 19, с. 13), бо це був, за словами Д. Ревуцького, тип кобзаря-інтелігента, що бере з книги тексти й сам вигадує музику до них, прикладом чого може служити Хоткевичева „Дума про козака Голоту” (Ревуцький Дмитро. Українські думи та пісні історичні, вид. 2. Харків, Київ 1930, с. 55). Див. також: Супрун Надія. Гнат Хоткевич-музикант: Музично-теоретичне дослідження. Рівне 1997, с. 51; Зінків Ірина. Бандурна творчість Гната Хоткевича: Між традицією і модернізмом. < Збірник наукових праць „Педагогічна освіта: теорія і практика”, вип. 12. Кам’янець-Подільський 2012, с. 339-340.

¹ Пор. Зразки 49, 52а й 51а^б, 52^б.

² Див. започатковане видання найновішого академічного зводу: Українські народні думи: У 5 т. Київ 2009–...

ЛЕКЦІЯ 14

Тема 18. ЕТНОІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА

§ 53. Гатунки етноінструментальної музики.

Етноінструментальна музика складає важливу частину культури усної традиції, а проте у фольклористів ця творчість завжди викликала значно менший інтерес, ніж вокальна, бо видавалася їм незрівняно простішою, майже виключно танцювальною, історично новішою, банальною через близьку пов'язаність своїх форм з академічним мистецтвом. Своє значення мала трудність її нотного запису, оскільки інструментальна гра, переважно вельми орнаментована та ще й у швидкому темпі, вимагала не тільки відповідних навичок, але й належного знання інструменту (були випадки, коли в записі знаходилися звуки, яких, здавалося б, видобути на інструменті просто неможливо)¹.

Початок вивченню народного інструментарію та інструментально-го музикування, так само як творчості сліпих співців, поклав М. Лисенко². Його почин підхопили шойно Г. Хоткевич і К. Квітка (особливо в пізній період своєї наукової діяльності)³. На повну силу подібні

¹ Зразок 53.

² [Лисенко М. 1874/; Лисенко Микола. О торбане и музыке песен Видорта. < Киевская старина, т. 26. 1892 (март), с. 381-387; Лисенко Микола. Народні музичні струменти на Україні. < Зоря. 1894, № 1, с. 17-19; № 4, с. 87-89; № 5, с. 112-114; № 6, с. 135-137; № 7, с. 161-162; № 8, с. 185-187; № 10, с. 231-233. При тому варто зазначити, що хіба першим серед українських етнографів-музикантів інструментальну версію дворацької пісні „Спать мені не хочеться” записав поет С. Руданський ще перед 1852 роком в околицях міст Шаргород або Кам'янець-Подільський (Народні пісні в записах Степана Руданського. Київ 1972, с. 262), в Галичині пріоритет, мабуть, належить О. Нижанківському, який 1891 року вніс до своєї рукописної збірки кілька цікавих зразків гри на скрипці та голосової імітації трембіти [Нижанківський О. 2016, № 22-23, 25, 68-69, 72-76], потім західноукраїнські народноінструментальні твори опублікував О. Кольберг, а гуцульські – В. Шухевич (у транскрипціях Ф. Колесси та С. Людкевича). Про свою „спору збірку інструментальних мелодій” згадував Ф. Колесса [Колесса Ф. 1925, с. 125-126], та вона лишається невідомою. У міжвоєнні часи музикою Гуцульщини займалися М. Кондрацькі, С. Мерчиньські (він також працював і на Бойківщині, проте здобуті ним матеріали, здається, пропали [Мерчиньські С. 1965, с. 7]) і Р.-В. Гарасимчук [Гарасимчук Р. 1938, нотний додаток].

³ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу; Квітка К. Професіональні народні співці й музиканти на Україні; Квітка Климент. А. Chybiński. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu <...>. < Записки Історико-філо-

дослідження розгорнулися щойно від половини ХХ століття, приносячи непогані результати. Тепер в Україні сформувалася ціла когорта достатньо відомих *етноінструментознавців* (Т. Баран, Б. Водяний, Р. Гусак, Л. Кушлик, І. Мацієвський, І. Федун, М. Хай, В. Шостак, Б. Яремко, В. Ярмола й ін.).

Польові дослідження показують, що етноінструментальна музика – це три відносно автономні культури (чи властиво субкультури) усної традиції, а саме: *професіональна, напівпрофесіональна й аматорська*. В кожній з них домінують чоловіки, жінки рідко коли допускалися до гри в капелі, хіба найближчі родички когось з музик (див. фото з цимбалісткою А. Грапчук у капелі брата І. Курилюка „Гавиця” [Мерчиньскі С. 1965, вкладка між с. 80-81; Мацієвський І. 2012, с. 44-45]). Здебільшого вони музикували тільки для себе та переважно на *дримбі*, рідше на сопілкових чи інших інструментах [Мацієвський І. 2012, с. 40, 94].

Аматорська народноінструментальна культура – малопомітна для етномузикології, втім не менш поширена, ніж професіональна та напівпрофесіональна. Вона практично ніколи не буває публічною, майже виключно обмежується інтимною грою для власних потреб, щонайбільше може адресуватися домашнім у хвилину спільного відпочинку, при застіллі, для забави. Звичайно скрипка висіла на стіні цілий рік радше для краси, як оригінальна „мебля”, і лише час від часу бралася до рук при винятковій нагоді. Тому гра аматора виразно різниться не тільки якістю, технічною озброєністю, але й обсягом знаного репертуару, до якого входить буквально декілька ходових творів. Все ж саме ця субкультура чи не найбільше говорить про правдивий рівень *музикальності* народу.

логічного відділу Української Академії Наук, кн. 7-8. 1926, с. 580-587; Квітка Климент. Типи дерев'яних труб і дотичні питання систематизації музичних інструментів: Розвідка (1933), рукопис (Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського Національної академії наук України, фонд 6, одиниця зберігання 29); [Квітка К. 1971, с. 177-190; 1973, с. 251-276, 206-215, 218-247]; Квітка Климент. Об историческом значении флейты Пана. <Музыкальная фольклористика, вып. 3. Москва 1986, с. 244-257; Квітка Климент. Флейта Пана у народів Советского Союза. < Етномузика, число 1. Львів 2006, с. 92-99 (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка, вип. 12); Квітка Климент. Парная флейта. < Вопросы этномузыкознания, вып. 13 (4), 2015, с. 5-51.

*Напівпрофесійна народноінструментальна культура практично зводиться до пастушої музики. Уважалось, що скотар має поєднувати свою професію з музичною, здобутою, як правило, самонавчанням і слуховим перейманням традиції від старших колег. Це зумовлювалося не лише потребами вимушеного самообслуговування – гри для розваги власної чи вузького кола товаришів на далеких уходах (в т. ч. співанкових в'язанок, програмних п'єс тощо), за прямий обов'язок пастухові передовсім ставилося вміння виконувати спеціальну *трудоу музику* – сигнально-закличну та розпорядчу, адресовану як колегам, так і тваринам (цим останнім з дещо магічним обарвленням). Задля того використовувалися особливі духові інструменти – сигнальні труби (трембіти і роги), т. зв. вабики, а також ігрові сопілки різного роду¹. Сюди ж хіба належить дуже специфічна *мисливська етномузика*, головно лісників-сгерів, котрі заправляють усім полюванням, зокрема повинні виманювати потрібних птахів чи звірів імітаціями їхніх „співів”². Значно рідше інші соціальні групи ухадників (а також декласовані елементи, включно з давніми опришками) мали своїх власних інструменталістів.*

Ще одне поприще напівпрофесіоналів, головно пастуших – це *обрядова похоронна музика*: трембітання під час похорону (коло хати, дорогою до церкви і на цвинтар, біля могили) та гра „умерлої” (на посидженнях при небіжчикові), яку лише за надзвичайних обставин міг відбути професійний дудар або скрипаль³.

Отже, напівпрофесіонали переважно мають власне поле музичної діяльності, куди в принципі не повинен вторгатися правдивий *професійний* музикант – ні співець, ні інструменталіст. І навпаки, напівпрофесіонал не береться за роботу професійного музиканта, який повинен був обслуговувати головно весілля, а також всі великі гуляння з застіллям і танцюванням (великі хрестини, обжинки, толоки, поколядні забави й т. п.), а подекуди виступати на ярмарках, храмових празниках тощо. Його основні місця праці – простора хата

¹ Зразки № 10-11, 42, а також [Колесса Ф. 1995, с. 189, 193-194 № 15, 23-26; Хай М. 2011, № 1, 9-10, 13-20, 41]; Мадяр-Новак Віра. Збірник закарпатських народних пісень для шкіл естетичного виховання та загальноосвітніх шкіл: У 2 ч., ч. 2. Ужгород 1999, № 111 (запис Б. Бартока).

² Лекції, приклад 67, а також [Мацієвський І. 2012, № 28, 61].

³ Лекція 7, тема 9, § 28, с. 210-211.

чи корчма (зимою)¹, а здебільшого двір перед хатою², на току, на за-ринку (моріжку біля річки), на сільському чи ринковому майдані. Роба ця відповідальна, тяжка та зглядно не надто платна.

Вважається, що професіонал – це той, для кого певне заняття є основним засобом існування. Цьому критерію відповідав мало який наш народний музикант, бо вижити з самих заробітків музиченням вдавалося лишень найвидатнішим одиницям, здатним витримувати змагання з циганськими та жидівськими конкурентами. У наших краях не було шинкових музик, які давали б постійний достаток, стимулюючи в той спосіб цей вид діяльності³, на відміну, приміром, від сусідів-румунів, де національну фольклорну музику грали навіть у фешенебельних столичних ресторанах визначні особистості не раз з консерваторською освітою (чим справили неабияке враження на самого Ф. Ліста під час його гастролей у Бухаресті).

Такий стан речей не міг не позначатися на рівні майстерності наших професіоналів, на якості їхньої гри, віртуозності, хоч у своєї громади їхня вмільсть завжди викликала загальний подив. Про них розповідали неймовірні історії, особливо про продану душу чортові в обмін на надзвичайне опанування інструментом. Одним із прекрасних виявів суспільного признання ставало прізвисько (псевдонім), яке присвоювалося музикантові та під яким він був загально знаний і входив в історію („Якобишин”, „Генц”, „Попик”, „Гавиць”, „Логойда”, „Могур”, „Гогун”, „Сус” і т. п.), подібно визначним джазменам сучасності. А втім музикант у селі загалом відносився до нижчої суспільної категорії, ніж перший-ліпший господар, бо, мовляв, „з музиканта хазяя ніт – три дня грає, три дня спіт” чи „із музики і муляра нема вдома господара, бо той муляр мури муре, а музика людей дуре” (див. також: Лекції, приклад 76). Звісно, це вже дотинкові перебільшення, та все ж либонь не дарма кажуть: нема диму без вогню.

Та найосновнішою визначальною ознакою правдивого етноінструментального професіонала є його статус більш-менш *постійного учасника капели*. Якщо музиканта не запрошували до неї, значить,

¹ Див. заставку Розділу третього Зразків (с. 211).

² Див. заставку Розділу другого Лекцій (с. 155).

³ Рідкісні винятки, звісно, бували, про що див.: Федун Ірина. Бойківський скрипаль Кузьма Воробець у контексті етнічного середовища: Дипломна робота. Львів 1996 (рукопис, депонований у Проблемній науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської національної академії імені М. Лисенка).

він непрофесіонал, якою б не була якість його гри, бо визнання треба здобути собі насамперед серед колег.

Кістяк народної капели завжди складала вже згадувана „двоїста музика” в складі мелодичного та ритмічного чи ритмо-гармонічного інструментів¹. Цій вимозі могло відповідати навіть сольне виконання, якщо воно було спроможне на багатоголосся². Очевидно, найдавніше головним професіональним музикою був соліст-*дудар*, який вів мелодію на витримуваному органному пункті, бурдоні – одинарному чи подвійному (квінтовому)³ [Гарасимчук Р. 1938, № 44, 65, 116; Мерчиньскі С. 1965, № 23, 43-44, 46-47, 103-104, 111, 129, 132, 136; Хай М. 2011, № 11; Мацієвський І. 2012, № 83]. Далі (найшвидше в XVI–XVII століттях) дударя мало не цілковито витіснив *скрипаль*, котрий також незле справлявся самотужки з імітацією одночасного звучання декількох голосів відмінного фактурного призначення⁴. Однак зазвичай ритм тримав ударник на бубні (*решето*)⁵, замість нього чи спільно з ним міг витинати басист, виконуючи певною мірою двоюку ударно-гармонічну функцію⁶ [Хай М. 2002, с. 146-151 № 12]. Подекуди для цього використовували дві скрипки, з яких одна провадила тему, а друга займалася акомпанементом⁷ [Мерчиньскі С. 1965, № 49, 53, 137, 145; Хай М. 2002, с. 146-151, с. 205-206 № 61]. Сповна ж подвійну ударно-гармонічну функцію виражав супровід одного цимбаліста („народного піаніста”) без ударника чи басиста. Чіткий розподіл гармонічної та ритмічної підтримки поміж різними інструментами творив уже класичну „*троїсту музику*”⁸.

¹ Лекція 2, тема 2, § 8, с. 62.

² Зразок 6в.

³ Зразок 28а.

⁴ Зразок 6в.

⁵ Див. виноску 4 на с. 174. У часи Середньовіччя бубном-решетом користувалися західноєвропейські мандрівні музиканти, дуже був поширений він різного розміру (як наприклад, великий шаманський) і конструктивних особливостей на Сході (даф, дойра, тар й ін.), де гра на ньому, зокрема й сольна, досягла високої віртуозної майстерності (див., приміром: Акбаров Ільяс. Ритмы дойры: Сборник записей узбекских усудей <...> от народного артиста УзССР Алима Камилова. Ташкент 1952).

⁶ Див. докладний опис гри на басі в [Весілля 1970-2, с. 127].

⁷ Цього другого скрипала на Гуцульщині звали „контраш”, а таку гру – „контраша” (очевидно, від лат. contra – проти) [Мерчиньскі С. 1965, № 137].

⁸ Мацієвський І. „Троїста музика” (до питання про традиційні інструментальні ансамблі).

Провідником (головним) у капелі був скрипаль – *музіка* (з наголосом на другому складі), він домовлявся з замовниками, обирав склад, визначав репертуар, керував грою тощо та відповідав за результат роботи, тому забирав більшу частку заробленого. Друга позиція в ієрархії належала цимбалістові, котрий зазвичай виступав сталим напарником свого скрипаля, на відміну від уже третьорядних виконавців – ударника та басиста, хоч і серед них траплялися правдиві майстри (особливо бубністи), від яких не раз залежало емоційне сприйняття гри передовсім танців.

Згодом капелі порозросталися у „*велику музіку*”, оскільки різних інструменталістів ставало більше, особливо з ростом числа музичних шкіл і (культ)училищ, де здобували вміння гри на академічних інструментах і сільські діти. Після Першої світової війни з’явився барабан з тарілкою, а також – сопілка, котра, за словами музикантів, повинна „додавати блиску” звучанню капелі. Подекуди ще перед Другою світовою війною, а головню опісля підключилися кларнет, труба, тромбон, саксофон (в деяких місцевостях традиційні капелі майже цілком витіснили духові оркестри не без участі більшовицької влади, яка вважала лишень такі оркестри справді „пролетарськими”), а поряд з ними в обіг увійшли усілякі різновиди гармонік. Нарешті, в останній чверті минулого століття весільні оркестри поповнилися електроінструментами та цілими ударними батареями на зразок естрадних „попсових” гуртів.

Нововведені інструменти дублювали усе ті ж функції: сопілка, кларнет, саксофон, труба, тромбон – мелодичну; тоді як акордеон і подібні, різні електроінструменти – мелодико-гармонічну, а контрабас чи бас-гітара – гармонічно-ритмічну. Таким чином фактурна троїстість залишалася незмінною, проте саме звучання музики, її фонетика змінилася докорінно – з переважно *гуртової*, що вимагала мережаної витонченості гри, вона перейшла в гучну, плакатну *оркестрову*, значною мірою спрощену передовсім лінійно (як приміром, у тромбонній версії порівняно з скрипковою чи сопілковою), фіксовані звуки кнопкових і клавішних інструментів не дозволяли тонко нюансувати виклад мелодії, що часто могло мати важливе діалектне значення, поступово через те затрачуване цілком, і такі музики зовсім однаково заграли що в горах, що на підгір’ю, що на долинах, що в селі, що в місті.

Коли скрипалі стали непотрібними, традиційна народноінструментальна музика випарувалася остаточно, хоч місцями її пробують

відродити нині окремі ентузіасти, враховуючи тією чи іншою мірою вимоги сучасності (наприклад, підсилюють скрипку мікрофоном з динаміками). Як показують етнографічні концерти, уряджувані час від часу в філармоніях та навчальних закладах, інтерес в освіченої публіки до цієї галузі рідної автентичної народної творчості залишається незмінно дуже високим. Жаль, якщо вона цілком зійде з історичної сцени, від того збідніє не тільки наша культура, але й уся планетарна.

Традиційні народномузичні професіонали грали майже виключно в своєму селі, рідко запрошувалися в сусідні, ще рідше в інші більш-менш віддалені населені пункти¹. Це певною мірою пояснюється відмінністю музичних діалектів, до яких нелегко було пристосуватися (як скаржився на запрошеного музиканта один танцюрист: „сильно січе і милить ногу!”). Власне вимоги музичних і танцювальних діалектів спричинилися до формування окремих *локальних виконавських шкіл*, очолюваних зазвичай самородними яскравими представниками з виразною індивідуальною манерою музикування. Глибину та розгалуженість лишень однієї такої традиції показало докладне дослідження доволі показового в цьому відношенні гуцульського села Космач (Косівського району Івано-Франківської області)².

До категорії професіональних народних інструменталістів належить зарахувати *вуличних* і *дворових* (виступали в подвір'ях багатопверхових будинків) музикантів, які в основному промишляли в більших містах і їхніх околицях, граючи майже виключно модну розважальну музику, освоєну головно на слух. Склад їхніх типових капел був засадничо інший (наприклад, мандоліна – гітара – контра-

¹ Луканюк Б. Цимбаліст з Покутського Підгір'я Михайло Камінський, с. 90-100.

² Котюк Богдан. Музиканти весільних капел космацької традиції. < Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Польові дослідження. Львів 1991, с. 28-39. Чималий розмах народного інструменталізму в селах правобережного Покуття цікаво описаний (з фотографіями) в газетних публікаціях: Савчук Микола. Перекази, оповідки про гуцульських музик Коломийщини. < Вільний голос. 2008, №12, с. 6; № 16, с. 6; № 18, с. 6; № 23, с. 6; № 29, с. 6; № 32, с. 6; № 35, с. 7; № 41, с. 6; № 49, с. 6; № 55, с. 6; № 61, с. 7; № 63, с. 2; № 72, с. 7; № 76, с. 6; 2009, № 9, с. 2; № 13, с. 5; № 20, с. 5; № 26, с. 6; № 35, с. 6; № 42, с. 5; № 49, с. 5; № 58, с. 3; № 66, с. 6; № 70, с. 6; № 76, с. 6; № 84, с. 6; 2013, № 53, с. 8; 2014, № 2, с. 8; № 4, с. 9; № 5, с. 9; № 18, с. 6; № 20, с. 8 (тепер готується до друку окремим виданням).

бас; кларнет або саксофон – акордеон – банджо). Тепер їхнє місце зайняли естрадні ансамблі чи самітні співаки з караоке, що розташовуються на тротуарах, в підземних переходах, жебракуючи у той класичний фольклорний спосіб собі на сяке-таке прожиття. Святе місце порожнім не буває, й етномузикознавці дарма не приділяють уваги цьому продовженню одвічних традицій.

§ 54. Репертуар. Великі інструментальні форми.

До репертуару професіональних музик входили твори трьох головних жанрових циклів – „до слухання”, „до співу” та „до танцю”. Цей третій цикл завжди та всюди був основний і визначальний – без нього народнопрофесіональна музика практично не могла існувати як така. Натомість функціонування двох перших залежало від місцевих звичаїв.

Музика „до слухання” – це в основному *весільні марші*, якими зустрічали кожного гостя, віддаючи йому таким чином належну шану, за що отримували від нього певну плату¹. Вони ж звучали при різних походах або поїздках (до та від церкви, до молоді і назад тощо), а також при деяких обрядах. Рідко були то традиційні мелодії, переважно використовувалися різні популярні твори такого жанру. Безплатно музики грали т. зв. „туш” (як загальновідомий, так і просте перебігання звуками задля витворення ефекту *brillante*). До іншого різновиду належали вільні *в’язанки* інструментальних версій суто *вокальних* мелодій, що мали розважати людей у перервах між обрядами, танцями, при столах, а часом і просто так². Сюди ж відносяться оповідки з музичним супроводом, багатим на звукообразальні ефекти [Хай М. 2002, с. 236 № 20; Мацієвський І. 2012 № 23]. Сольні ж програмні п’єси на кшталт „Про Довбуша” чи „Ранок на полонині”, які сьогодні навіть поширилися серед молодшого покоління народних музикантів, у давній традиції не існували, принаймні нічого навіть схожого не відзначив жоден з старіших дослідників Гуцульщини (либонь оті чисто „фестивальні” опуси першим вифантазував сам „Могур” на пряме замовлення). А втім чи не єдиний виняток становила *румунська інструментальна дойна* про втрачені та знай-

¹ Див., наприклад, [Гуменюк А. 1972, с. 367-372; Ярмола В. 2014, с. 64-74 № 2-11].

² Див., наприклад, [Яремко Б. 1997, № 7-10].

дені вівці¹, котра хіба вже доволі давно проникла в гуцульський пасутий побут². Поліський же музика хвалився збирачеві, що як заграс жидам пісню „Идли Йонду” („Атиква”, тобто „Надія”, тепер державний гімн Ізраїля), то вони слухають і плачуть [Колесса Ф. 1995, с. 185 № 9], очевидячки, наївно приписуючи цей ефект силі свого виконавського мистецтва.

Музика „до співу” – як сольна, так і ансамблева – зводилася головню до супроводу виконання пісенних творів – обрядових (колядкових, ранцівкових, кустових, весільних, похоронних), звичайних і напливових. Для того треба було знати ходовий вокальний репертуар або вміти відразу підтримати незнайому мелодію, щоби підіграти кожному, хто виявив бажання щось заспівати улюблене, навіть принесене невідомо звідки. Таке позаобрядове співання зазвичай відбувалося за столами, до яких підходив музикант сам (скрипаль, гармоніст), рідше з цимбалістом або гармоністом. Поза тим співатися могло будь-де, наприклад, на гаївках, і тоді в хід міг іти й духовий інструмент (сопілковий). Музикування „до співу” полягало передовсім на варіантно-варіаційному обігруванні („дімініуціюванні”) наспіву з бурдонами та підкреслюваннями важливіших гармоній подвійними нотами, що місцями нагадувало гру другого скрипаля³ [Мерчинські С. № 5, 40, 56, 85, 94, 98, 112, 139; Колесса Ф. 1995, с. 182-185, № 7-8; Мацієвський І. № 4г, 5в/], рідше зводилося до елементарного дублювання вокалу⁴.

Усе те мав би знати й вміти професіональний музикант, хоча необов’язково, тим більше коли в його краях нічого подібного не культивувалося, але грати „до танцю” повинен – і то все, що було заведено в даній околиці традиційно чи з’явилося недавно: „Як хочеш взяти гроші, то мусиш грати те, чого хотят!”. Танці ж побутували доволі різноманітні: (а) *питомі* (обрядові, звичайні) та *напливові*, як (б) *міграційні*, так і (в) *бальні*, а також (г) т. зв. *сюжетні*, часто на пісенній основі, звідки виводяться їхні назви. З того всього найпопулярнішими можна вважати наступні вибрані десятки:

¹ Обізнані фольклорні музиканти про те знають, на мою просьбу заграти цю п’есу, „Могур” відреагував неохоче: „Нашо то вам сьї здало, то – румунське”.

² Зразок 53, а також [Кольберг О. 1888, № 723; Шухевич В. 1902, с. 93, № 2-3; Мерчинські С. 1965, № 174-176; Яремко Б. 1997, № 11/].

³ Зразок 8а.

⁴ Лекції, приклад 53.

а	б	в	г
1. плес	1. полька	1. кадрили	1. „Льон(чик)”
2. чоботи	2. краков’як	2. галоп	2. „Косарі”
3. коломийка	3. мазурка	3. вальс	3. „Голубка”
4. гуцулка	4. оберек	4. падеспан(ец)ь	4. „Гусак”
5. крутак	5. аркан	5. сім-сім	5. „Горлиця”
6. козак	6. чардаш	6. танго	6. „Катерина”
7. гопак	7. бариня	7. фокстрот	7. „Чабан”
8. карічка	8. карапет	8. шіма	8. „Віз”
9. тропотянка	9. штаєр	9. тустеп	9. „Волинянка”
10. обертан	10. ойра	10. рокендрол	10. „Лявоніха”

Рис. 25.

Музичну композицію танцю звичайно творить повторення (переважно з більшими або меншими варіаціями) однієї мелодії в формі простого восьмитактового періоду на $\frac{2}{4}$ або такої ж періодичної дво-частинності, рідше тричастинності (переважно репризної) чи й навіть багаточастинності⁵. Власне такі танцювальні твори становлять абсолютну більшість в українському фольклорі⁶.

Набагато розвиненіші форми давали в’язанки *кількох однотипних*, проте *мелічно* зовсім *різних* танцювальних мелодій, які викладалися в певному порядку, імпровізовано обираному чи постійно практикованому провідником капели. Рідше це бувала більш-менш усталена послідовність цілковито відмінних танців [Весілля 1970-2, с. 150-155] з можливими змінами тональностей і темпів (включно з доволі різкими зіставленнями), репризними або рондоподібними повернення попередніх тематичних матеріалів. Однак подібні вельми розбудовані композиції трапляються доволі-таки рідко в автентичному фольклорі, частіше – в клубній самодіяльності (як скажімо, музи-

⁵ Приміром, композиція ABC_2DBABC_2 з тональним планом $d-d-D-D-A-A-d-d-D-D$. Зразки *6a*, *7*, *8б*, *52ab*.

⁶ Форми і тематизм танцювальної музики лишаються малодослідженими, хоч з методологічного погляду це не повинно становити жодної проблеми, адже вони підлягають принципам аналізу т. зв. простих форм артифіціальної музики класичного стилю (Якубчак Я. Аналіз музичних творів, с. 85-135). Чи не першу вдалу спробу в даному напрямі здійснила В. Ярмола (Ярмола Вікторія. Скрипкова музика Рівненського та Волинського Полісся: Дисертація кандидата мистецтвознавства. Львів 2011, с. 126-137).

ка до сценічної кадрили „Шалантух”, наведена в зводі [Гуменюк А. 1962, с. 351-355/].

І зовсім вже унікальне явище представляє собою танець, поширений виключно на Гуцульщині та правобережжі Прута, через те, напевно, загально званий „Гуцулкою”¹, хоча звичайно він має різні локальні назви – „Кругла”, „(Простий) Танець (=Данець)”, або найчастіше згідно з певною місцевістю побутування свого діалектного різновиду: „Підгірка” (від Підгір’я), „Путильинка” (сщ Путила), „Ворохтенка” (сщ Ворохта), „Березунка” (с. Березів), „Микуличьєнка” (с. Микуличин), „Головска” (с. Голови), „Космацка” (с. Космач) і т. д. і т. п. [Мерчиньскі С. 1965, № 27, 50, 59, 66, 68-73 тощо; Мацієвський І. 2012, № 11, 38]. Очевидно, саме таким танцем була й автентична „Коломийка”, колись грана й танцьована в м. Коломия та околицях...

Дотепер під назвами „Гуцулка” й іншими публікувалися лише розрізнено окремі її „коліна” (мелодії, теми) на вісім або шістнадцять тактів [Шухевич В. 1904, І. № 8, 10-12, 18, 20, 23-24, 26-27; ІІ. № 1, 4, 6-7, 11-12; Гарасимчук Р. 1938, № 11-142, 153-187; Мерчиньскі С. 1965, № 22, 24-28, 32-37, 43-84, 86-90, 99-105, 112-126, 132-141, 145-150, 161-165, 167-171, 173; Мацієвський І. 2012, № 6-7, 9, 11, 25, 48, 54-56, 64-66, 71, 84, 104-105] чи трохи більші фрагменти², що неспроможні дати бодай приблизне уявлення про цю надзвичайно розвинену музичну композицію, яка має бути визначена саме як *велика етноінструментальна форма*, і зрештою, засвідчують цілковите нерозуміння даного феномена збирачами-етномузикознавцями. Наразі наявні тільки більш-менш добротні її фонозаписи (зокрема й безпосередньо в ході реального танцю), в тому числі здійснені під час експедицій Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка в селі Космач і селищі Верховина (в минулому – село Жаб’є) Івано-Франківської області³. Один з тих фонозаписів покладений на

¹ Власне загадково в жіночому роді, хоча слова „танець”, „плес” тощо – всі чоловічого. Можливо, під цими назвами люд розуміє не особливі танцювальні рухи, а саме локальну музику, інструментальну гру з певної місцевості?

² Приміром, [Мерчиньскі С. 1965, № 160, 166; Хай М. 2011, № 77-79; Мацієвський І. 2012, № 114 (ця цінна партитура містить 133 такти в розмірі С, представляючи повну другу *половину* всього танця)].

³ Тепер чимало докладних і – головне – автентичних етнографічних записів з’явилося в Інтернеті, які слід чітко відрізняти від різноманітної „шароварщини” виключно для сценічного ужитку на взір [Гуменюк А. 1962, с. 308-309/].

папір¹ і це дозволяє навч перекоонатися в композиційній екстраординарності цього роду монументальних фольклорних творінь.

Загалом музична форма „Гуцулки” складається з *чотирьох* або *п'ятьох* основних розділів. Крайні з них – це короткий *вступ* („на міру”), зазвичай *атематичний* лише на два-чотири такти в розмірі $\frac{3}{4}$, часто „з розгоном” [Гарасимчук Р. 1938, № 1-10], і таке саме доволі стандартизоване закінчення-кадансування (кодетта), часом з сповільненням темпу [Мерчиньскі С. 1965, № 170; Мацієвський І. 2012, с. 332 (два останні такти)]. Серцевину ж творять *два* вельми розбудовані розділи, в одному з яких (тобто з ряду – в другому) виконується в'язанка *коломийок*, а в іншому, третьому – *козачків*. Між ними додатково може вставлятися невеличкий, кількатактовий перехід-зв'язка, що своєю атематичністю дуже близько нагадує вступний розділ. Через те можна сказати, що і коломийки, і козачки мають свої власні *вступи* і тоді архітектонічний план твору буде не простолінійним чотиричастинним з вступно-заключним обрамленням:

вступ – |:коломийки:| – |:козачки:| – закінчення

Рис. 26а.

а п'ятичастинним, чи радше вже якби двочастинним з двома вступами і закінченням (кодеттою):

||вступ|:коломийки:|| – ||вступ|:козачки:|| – закінчення||

Рис. 26б.

Усього в „Гуцулці” використовується десь від *двадцяти* до *тридцяти* з чимось окремих мелодичних *тем* („колін”) переважно в формі класичного восьмитактового періоду² (так, С. Мерчиньскі від капели І. Курилюка „Гавиця” з жаб'ївського присілка Ільця записав тридцять три номери, а „Могур” намагався запровадити своєрідний стандарт з тридцяти двох обов'язкових мелодій у суворо визначеній послідовності)³. Кожне таке „коліно” мусить повторюватися (*дублю-*

¹ Зразок 54.

² Трапляються теж чотиритактові „короткі”, правдоподібно справді народні козачки і шумки, відповідні співаним з $V43_2 \sim V44_2$, на відміну від восьмитактових і більших ($V4343_2 \sim V4443_2 \sim V4444_2$) швидше за все дворацького походження, скомпонованих в народному дусі чи складених таки простим людом на їх взір.

³ Таке рішення мотивувалося бажанням перестрахуватися перед несталістю учасників капели, у зв'язку з чим деколи не було навіть часу ввести новачка в курс справ і його гра могла коштувати зайвих нервів. Зате при цьому втрачався смак

ватися) мінімум ще раз, а то й два, переважно більш-менш видозмінено, тобто композиція кожного середнього розділу вибудовується за принципом:

тема 1 – дубль 1 (–дубль 2 – ∞),

тема 2 – дубль 1 (–дубль 2 – ∞)

тема 3 – дубль 1 (–дубль 2 – ∞)

і т. д.

Рис. 27.

завдяки чому форма здатна розростатися до чималих розмірів, а сам танець тривати добрих півгодини і більше¹.

Порядок мелодій зазвичай не був строго усталеним, але й не викладався будь-як – провідник капели пильно приглядався ходові танцю, настрою танцівників та старався вибудувати драматургію гри таким чином, аби поступово прибавляти запалу, часом давати перехопити дух і знову розганяти динаміку руху до чергового кульмінаційного напруження, приборігаючи оте найвище якомога ближче до кінця. Тож одного вміння віртуозно грати на інструменті тут було явно замало, треба було мати ще дуже багато набутого знання, чуття і ще більше природного хисту.

спонтанного компонування твору та живого контакту з танцювальною стихією, а в кінцевому рахунку руйнувалася основа основ традиційного музикування.

¹ Студентом мене дивувало, як встигали натацюватися наряджені придворні дами та їхні кавалери під музику старовинної сюїти з двох танців, кожен з яких, наскільки можна судити з їхніх табулатур, тривав не більше півхвилини, а то й іще менше (вперше надрукована 1530 року павана в сучасному нотному записі включала всього-на-всього чотирнадцять тактів, а гальярда й того менше – вісім). У бахівських камерних стилізаціях подібних сюїт (під них у XVII столітті вже ніхто не вигопкував, мода змінилася і музика до танцю стала виключно музикою до слухання) час від часу попадалися більш-менш контрастні продовження того чи іншого твору під окремою назвою „Дубль” (наприклад, Куранта II з двома Дублями в Англійській сюїті Ля-мажор Й.С. Баха), сутність яких мені також ніхто тоді не спромігся розглумачити достеменно, а це, як виявилось потім, був відголосок давньої традиції тією чи іншою мірою видозмінено повторяти кожен з кількох виконуваних поспіль аналогічних мелодій даного танцю за викладеним на письмі зразком – зовсім так же само, як у „Гуцулці”. Виходить, середньовічні музики грали свої великі інструментальні форми власне в той самий спосіб, що і їхні гуцульські колеги, даючи можливість щоразу натацюватися вволю своїм роботодавцям. Хто його зна, чи це лише звичайна типологічна збіжність, чи глибоко закорінена генетична спорідненість?

Народну хореографію „Гуцулки” докладно описав Р. Гарасимчук [Гарасимчук Р. 1938, с. 118-177]. Тут варто додати хіба те, що це здебільшого було доволі *екстатичне* танцювання, супроводжуване голосним стукотом ніг у надшвидкому коловому вихрі з різкими вигуками („гей-гоп!”, „гу-га!”, „гоп-га!”, „иг-иг!”, „сип, мой!”, „а поправ!” і т. п.), горланням на межі крику жартівливих та еротичних приспівок¹. У відповідний момент танцівники шикувалися парами та почергово підходили до музик і прямо перед ними показували, на що здатні – тримаючись за руку партнерші, парубок або чоловік як умів та скільки міг „сипав гайдука” (тобто присівши, викидав вперед то одну, то другу ногу) та ще й виправляв інші якомога складніші кроки з фігурами – до сьомого поту. Музики і собі з усіх сил підсипали жару, аби доконче перемогти в такому суперництві, врешті-решт відігнавши від себе вкрай замученого танцюру².

Та нині вже мало-хто потрапить отак „загуляти по-старовіцьки”. На жаль.

Тема 19. Дитинин фольклор

§ 55. Етнокультура дитинства.

В етнографічному письменстві *дитячу творчість* прийнято розглядати як один із *жанрів* фольклору нарівні з обрядовими або звичайними співними і танцювальними, що абсолютно неправильно, бо вона являє собою зовсім окремий підрозділ *культури* усної традиції – її *субкультуру*, яка виділяється за демографічно-віковими ознаками та класифікаційно протиставляється дорослій. Тобто наряду з окремим *дорослим* фольклором (включно з *молодіжним* і *старечим*) існує настільки ж окремий *дитячий* (див. рис. 15 на с. 117).

Поза тим потрібно чітко розрізняти два принципово відмінні вияви того, що зараз прийнято загально називати *дитячим фольклором*: 1) творчість *дорослих для дітей* як один із видів *трудового* (хатнього) *фольклору* та як вияв музичної *етнопедагогіки*³, і 2) творчість власне самих дітей – *дитинин* фольклор. При часткових спільностях

¹ Зразки 48б.

² Аналогічний звичай побутував на Сокальщині [Весілля 1970-2, с. 128], цікаво би знати, чи корінний, чи занесений?

³ Див.: Лекція 10, тема 14, § 40, с. 295-297.

(одна й інша розраховані на ранньовікове сприйняття та розуміння) і структурних схожостях (особливо в забавлянках), це все ж таки зовсім різні речі. Фольклор дітям адресується головню *немовлятам* (орієнтовно до півтора року), котрі є *об'єктами* розважального виховного процесу й участь котрих у ньому є лише пасивно-реактивною; певною мірою це стосується і навчання малоліток необхідним чинностям за допомогою народної пісні й інструментальної гри. Дитинина ж творча активність призначається уже цілковито для художнього естетично-побутового *самообслуговування* малюків та підлітків, які виступають *суб'єктами*, носіями своєї власної етнокультури. Отже, дитинин фольклор треба розглядати як зовсім окрему цілісну *культуру* (стосовно культури усної традиції загалом – як *субкультуру*), що функціонує сповна самостійно, хоч і так чи інакше, в той чи інший спосіб взаємодіє з дорослою.

Значення дитининої етнокультури – капітальне. Головне в ній те, що саме вона дає початок формування основ етномузичного мислення особи на засадах певного діалекту аж до більш-менш повного соціального та духовного дозрівання. Проходився цей шлях вельми інтенсивно та в максимально стислі строки: що й казати, коли в давніші часи вік 12–14 років вважався нормальним для входження в інструментальну капелу на правах повноцінного учасника, а деколи й навіть її керівника, відповідального за музичний бік кожного обслуговуваного публічного заходу, включно з багатоденним весіллям.

Дитинин фольклор надзвичайно складно документувати, оскільки для його фіксації практично неможливо організувати збирацький сеанс – діти неспроможні ілюструвати з потрібною точністю щось на прохання. Можна тільки обережно підглянути автентичне виконання безпосередньо в його процесі, спонтанному та належно емоційному. А такі нагоди з'являються набагато рідше, ніж рідкісний звір на полюванні. Через те більшість здобутої етнографічної інформації про дитячий музичний побут і репертуар, на жаль, вельми обмеженої та недостатньої, походить з уст дорослих, що в той спосіб діляться своїми спогадами з дитинства, а тому її переважно буває важко признати оригінальною, автентичною та – головне – достатньо вірогідною.

Єдине порядне зібрання дитячих пісень свого часу зробила Леся Українка, однак не безпосередньо від їх автентичних носіїв, а виходячи з власного досвіду. Всі мелодії від неї записав К. Квітка та вміс-

тив у збірці¹ [Квітка К. 1917, № 213-220]. Кілька дитячих творів знайшлося й у його збірнику² [Квітка К. 1922, № 335, 367-368, 370, 395, 555, 566, 568, 580, 581 (перекликання жаб), 600]. Показово, що вони цілковито відсутні в таких класичних фундаментальних колекціях, як [Роздольський Й. 1906, 1908; Колесса Ф. 1929; Гошовський В. 1968], а навіть в етнографічній монографії одного села [Колесса І. 1901]. Унікально цінне *стаціонарне* дослідження дитячої субкультури здійснила Ніна (Леоніла) Заглада³ [Заглада Н. 1929 (вміщені тут мелодії М. Гайдай записав у Києві від спеціально запрошених дорослих інформантів)], декілька зразків призбирала ще одна невеличка сталінських таборів, сільська вчителька Настя Присяжнюк [Присяжнюк Н. 1979, с. 422-429]⁴; невеличка, зате хрестоматійно репрезентативна добірка дитининої творчості знайшлася ще в зібранні [Мишанич М. 2017, № 661-668]. Оце, мабуть, і все (поминаючи деякі дрібніші, переважно окремі публікації), що репрезентує в музично-етнографічних джерелах традиційний музичний світ українського дитяти. Абсолютна більшість з наявного увійшла до зводу „Дитячі пісні та речитативи” (Київ 1991) і його поява, безумовно, повинна інтенсифікувати студії над цією особливою фольклорною культурою⁵, дослідницька література якої все ще залишається надто кучою⁶.

¹ Ці записи найперше вийшли окремою збірочкою: Дитячі гри, пісні й казки. З Ковельщини, Лущини та Звягельщини на Волині. Зібрала Л. Косач. Голос записав К. Квітка. Київ 1903. = [Квітка К. 1917, № 213-220].

² Див. там само його коментар у Передмові, с. VII-VIII.

³ До речі, нізачо страчена більшовицькою сатрапією в один день з іншими музейними працівниками Всеукраїнської академії наук о 23 годині 28 квітня 1938 року та фарисейськи реабілітована 1957 року. Відомі ще місце та рік її народження (Київ, 1896) і то була б буквально вся біографія етнолога найвищої проби – див. https://uk.wikipedia.org/wiki/Заглада_Леоніла_Борисівна (10.10.2017).

⁴ Викладені в цьому виданні впереміжку твори для дітей (колискові, забавлянки, до казок) і дитинині, фольклорні й авторські (писемного походження) без нумерації, тож тут немає змоги вказати, які з них належать саме до дитининого репертуару (може, це вдасться зробити читачеві самому без підказок).

⁵ При цьому обов'язково треба щоразу звіряти вміщені в даному зводі записи з їхніми першоджерелами на предмет можливих друкарських похибок, від чого, звісно, не застраховане жодне перевидання.

⁶ Про дітей у фольклорі див. також: Дитина в звичаях і віруваннях українського народу: Матеріали з Полудневої Київщини: У 2 т. Зібрав Мр. Г., обробив др. Зенон Кузеля. Львів 1906, 1907. (Матеріали до українсько-руської етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка, т. 8-9).

Зокрема, здається зависли в повітрі питання, наскільки дійсно в творчості й узагалі духовному розвитку дітей відображаються історичні процеси становлення людства, чи справді онтогенеза повторює філогенезу, як на то віддавна розраховує чимало учених найрізноманітніших гуманітарних наук, включно з (етно)музикологією передовсім у галузі еволюції звуковисотності, менше – мелосинтаксису, і врешті-решт, чи справді в консервативному дитячому середовищі збереглося досить рудиментів, на підставі яких можна було б уявити собі бодай деякі сторони всього прадавнього музичного життя¹.

§ 56. Народне мистецтво дітей.

Класифікаційні поділи дитининого фольклору загалом такі ж самі як у дорослому. В ньому насамперед потрібно розрізнати за *походженням питомі* та *напливові* твори (тобто запозичені з інших етнокультур і не тільки з інонаціональних, а й дорослих), за *функцією*, обставинами побутування – не тільки *вольні* (звичайні), а й також *приурочені*, головню *календарні*. Хоча діти беруть певну участь в родинних обрядах, особливо на весіллі [Заглада Н. 1929, с. 113-114], обрядових творів такого роду не зафіксовано ніде: мені якось доводилося чути, як дівчинка своєю пісенькою вітала старшу сестру під час даровання, але тоді не було під рукою ні магнітофона, ні паперу з олівцем, аби зробити запис, пригадую тільки, що зміст поетичного тексту безпосередньо стосувався події, а от мелодія зводилася до типово дитячого співу на двох звуках в інтервалі малої терції, тож такий спонтанний наспів ледве чи можна назвати справді родинно-обрядовим.

Серед календарних пісеньок найбільшого поширення набули *новорічні посівання* [Мишанич М. 2017, № 230; Новикова Л. 2006, с. 57-58] і *щедрування*, яке в декотрих місцевостях вважається виключною сферою музикування дітей та дівчат [Квітка К. 1922, № 687, 689, 699; Новикова Л. 2006, с. 41-42, 52]. Для дитининих щедрівок вельми характерне заключне домагання винагороди (замість дорослого віншування)²:

¹ Докладніше див.: [Квітка К. 1925, с. 23-24; Квітка К. 1926а, с. 41-45].

² Пор. Зразок 31б.

Щедрий вечір, щедрівка!
 Я щадрую у дятка:
 – Дайте, дятку, пирожка!
 Як не дасте пирожка, –
 Возьму вола за ружка
 Да виведу на моруг,
 Та й викрутю кривий руг.
 Буду волом робіті,
 Кривим ругом трубіті:
 Гу-у, у-у-у, гу!

У Галичині популярна напливова (польська) щедрівка з українським текстом¹ у ВКФ [Мишанич М. 2017, № 685-688, пор. № 683, 689, а також № 684]. Існує ще також дитячий живий (рідше ляльковий) „Вертеп”, що за своїм змістом і музикою практично нічим не відрізняється від дорослого, часто засвоєного безпосередньо під ферулою більших.

Весняний дитячий цикл представлений переважно великодними грами-гаївками, також здебільшого перейнятих від старшої за віком молоді [Квітка К. 1917, № 20, 25, 216; Мишанич М. 2017, № 667-668], при чому в малечому виконанні не раз суттєво міняється їхня музична форма (пор. [Роздольський Й. 1908, № 198-201 і Мишанич М. 2017, № 667]). Дитининих *веснянок* правдоподібно немає, хоча їх, можливо, просто не зафіксовано, якщо надзвичайно оригінальне переспівування вечорами на початку весни окремих груп дівчаток, сидячих на призьбах своїх хат, все ж таки почув П. Сокальський на колишній Херсонщині²:

86

ix *Andantino*

Ле_ лю, ба_ бо, ле_ лю, ді_ до, ле_ лю ко_ ва_ лю!

Чи існують спеціально *літні* дитинині твори, достеменно невідомо, принаймні щось подібного наразі не зареєстровано в етнографічній літературі. Навіть „петрикування” чи таке ж „маткування” (15/2 липня) пастушків-підлітків, досі поширене на Надсянні, проходило, наскільки вдалося встановити, без приуроченої музики, а то й узагалі

¹ Замість коляди, що починається словами: „Wśród nocnej ciszy głos się rozchodzi” („Серед нічної тиші голос розходить”) і т. д.

² Сокальський Петр. Малорусские и белорусские песни. Санкт-Петербург 1903, № 26. Пор. також: Лекції, приклад 57.

поза всяким музикуванням. Зате при пастушенні могли звучати дитячі *трудоі* пісеньки і награвання, активно ж допомагаючи батькам доглядати немовлят, малі няньки часто розважали своїх підопічних забавлянками, перейнятими від дорослих [Загледа Н. 1929, с. 103, 107].

Звичайний фольклор – порівняно численніший у репертуарі дівчор. Це передовсім найрізноманітніші пісеньки, буденні забави (гри у „Вовка”, „Відьму”, „Бобра”, „Савку”, „Журавля” тощо), а також чисто інструментальні награвання¹. За тематикою дитинині віршики ділять на *заклички*²:

87

Козо, козо, вилий воду
Відром, відром, дійницею
Над нашою криницею!

звуконаслідувальні *переклички* (звірів, птиць, жаб тощо):

88

[Діалог:]
– Кум-кума, а где-сь була?
– На яр/яр/ярмарку.
– А що-сь купила?
– Черевикі/кі/кі/кі! |2
Усі:
– На ко/о/о/о/рках! |2

лічилки (перед грою) часто з нарочитою абсурдністю змістових зіставлень:

89

За горами, за лісами
Стоїть бочка з пирогами.
Раз, два, три –
То жмурити будеш ти!

дражнилки:

90

Жидівочка Хайка,
Сказився твій батька –
Ой вей, вей!³

¹ Зразок 56, а також [Ярмола В. 2014, с. 28-34].

² Зразок 55, пор. [Квітка К. 1922, № 555].

³ Жидівською мовою ідиш – скорочення виразу „Оу vey iz mir!”, що означає „О горе мені!”.

мирилки:

91

Мир миром,
Пирого з сиром,
Вареники в маслі,
Ми дружечки красні –
Поцілуймося!

скоромовки, у т. ч. безконечні¹:

92

– Ліз лис лисим лісом,
Ніс хвіст низом, хмизом.
Хвіст об терен обдер.
В лісі кажуть тепер:

– Ліз лис лисим лісом,
і т. д. ∞

небилечки:

93

Кіт, кіт –
Баламут!
Та пішов до міста,
Та накупив кіста²,
Та напik паляниць,
Та назвав молодиць.
– Ой ви, молодиці,
Їжте паляниці!

А ти, кицю, сиди дома,
Стрижи варіточки!
А той котик не послухав, –
У шинок потрюхав,
Горілки напився,
З котами побився,
А миші сміються,
За боки беруться.

й т. ін., зокрема й „тарабарською мовою”, гранично насиченою фонікою внутрішніх і зовнішніх римувань (на заздрість сучасним поетам-модерністам):

94

1. Ене-

мене, іки-

паки,

Ерве-

серве, ісум даки.

2. Ей-

свей,

скус матей,

Сіньки-

пiньки, цеврута³,

3. Алки-

малки-

талки – туз!

Частина з них супроводжується дією, грою. Наприклад, колись серед галицьких дітей була популярна забава в „Млинське колесо”: тримаючись за руки, вони йшли в колі під спів біля самісінької калюжі (часто

¹ Іншу „Безконешну” див. [Квітка К. 1917, № 214].

² Тiста.

³ Очевидно, помилка виконавця, рима вимагала б тут радше „цеврутей”.

відразу після рясного дощу) та на кінцевих словах „А ми всі – бебици!” разом падали на плечі, в тому числі й ті, що мусили падати прямо в калюжу, а значить, треба було вміти приспішувати спів та силоміць розкручувати коло з таким розрахунком, аби не доводилося бігти відразу додому з плачем цілком мокрим [Мишанич М. 2017, № 664]. Інші ж подібні змагання не раз виявляють своє первісне (рудиментарне) гаївкове походження [Українка Л. 1977, с. 90 № 1, с. 108 № 216].

Утім ні поетична тематика, ні побутова функція практично не визначають мелодику дитининого фольклору. Його твори рідко коли бувають по-справжньому *строфічними* і *співними* (кантиленними), якщо ж вони своєю більш-менш розвиненою лінеарністю й наближаються до них, то найчастіше виступають немовбито неповними, вкороченими, обмеженими одним музичним реченням (що наочно демонструють приклади 57 і 86 з Лекцій 9 і 14). Як правило, це – *скандовані* вузькооб’ємні (оліготонні) *мікроформи*, в яких згідно з потребами вірша, складеного в *тонічній* системі, повторюється потрібна кількість раз одна й та ж сама мелодична побудова в формі однотокового *мотиву* або двотокової *фрази* в простому розмірі $\frac{3}{4}$ ($\frac{3}{4}$ вкрай рідко) акцентно-динамічного ритму¹ з більш-менш сталим варіюванням їхніх мелоритмічних малюнків:

$$R_2^3 \downarrow | \Leftrightarrow R_4^3 \downarrow \downarrow | \Leftrightarrow R_4^3 \downarrow \downarrow \downarrow | \sim R_4^3 \downarrow \downarrow \downarrow | \Leftrightarrow R_4^3 \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow |$$

залежно від перемінного числа складів (від одного до чотирьох) і місця граматичних наголосів у стопах [Українка Л. 1977, с. 99-106 № 2-5, с. 107-108 № 7; Квітка К. 1922, № 335, 367, 369-370, 566, 580-581, 590; Мишанич М. 2017, № 661-663, 665]. Тільки хіба винятково трапляється доповнювальне зіставлення контрастних музичних побудов, що більше скидається на помилкове, чисто випадкове поєднання зовсім відміни творів у передачі дорослих інформантів [Квітка К. 1922, № 368, 395].

Принципово *відкриті* композиції, де мотивна чи фразова тема здатна множитися в безконечність ($M^T \alpha_\infty$), належить відрізнити від *замкнених* контрастною, переважно мовленою, побудовою ($M^T \alpha_\beta$),

¹ У транскрипціях часом такі *фразові* мікроформи тактуються у складному розмірі $\frac{3}{4}$ (С) при вісімковій брахістохроні (мінімальній ритмічній довгості), що представляє їхнє дійсне мелосинтаксичне значення в хибному світлі. Інша річ, коли темою твору дійсно виступає внутрішньо неподільний *великий мотив* з чотирма частками (двома сильніше та слабше акцентованими та безакцентними між ними).

що нагадують або таки являють собою деградовану ВКФ – без зачину та з разовою кінцівкою: <...>||:X:||<...>K|| /Квітка К. 1922, № 555, 568, 600; Мишанич М. 2017, № 664, 666, 689, 699/ (або рідше, навпаки, з випущеним зачином: 33||:X:|| <...> /Квітка К. 1917, № 213-214/), але в такому разі всі відкриті мікроформи треба би розглядати як її вичленований *xid*: <...>||:X:|| <...>, що видається неправомірним. Мелосинтаксично складніші композиції зустрічаються тут доволі рідко та переважно виявляються знову ж таки зовсім близькими до ВКФ /Українка Л. 1977, с. 107-112 № 6-12/ або ж генетично спорідненими з дорослим фольклором /Українка Л. 1977, с. 99 № 1, с. 112 № 12/.

Дитинине музикування в своїх нотних транскрипціях чи в його передачі дорослими подається лінійно вповні усталеним та ще й з визначеною висотою звуків, на ділі ж, в устах дітей їхня музична продукція рідко має подібну стабільність. Здебільшого вона є дуже мобільною, змінною в прямій залежності від природних даних і настрою малечі та вживаних способів виконання – *індивідуально-інтимного* (для самого себе, граючись на самоті) [Мишанич М. 2017, № 230] чи *гуртового*, що відрізняються характером свого звучання, відповідно *тихого* та *гучного*. Яскравим прикладом тому може слугувати випадок, як дівчинка близько шести років постійно наспівувала собі імпровізований двовірш, гуляючи міським парком по свіжому снігу, й відповідно до сили звуку щоразу варіювала інтервал мелодії від малої терції до великої секунди, інколи ж цілковито переходила на шепіт [Мишанич М. 2017, № 663 (і коментар до нього збирача в другому томі на с. 411)].

За фактурою дитячий спів – зазвичай це суцільне *одноголосся*, щонайбільше цілком спонтанна *гетерофонія* через намагання кожного хориста будь-що нав'язати власний варіант лінійності – дійсно існуючої, загальнозної чи тільки-но вигаданої на ходу [Мишанич М. 2017, № 661].

Саме таким чином здебільшого спонтанно імпровізуються дитячі музично-поетичні висловлення при першій-ліпшій потребі. Часом і завчені віршові тексти виголошуються співомовно чи радше викрикуються швиденьким говірком (*Sprechgesang*), що складно, а то й узагалі ніяк не піддаються перенесенню на нотний папір [Новикова Л. 2006, с. 52, 57]. Варто також додати, що в дитининий репертуар можуть входити ще й інтонаційно більш складні голосільні *рецитації*, схожі на похоронні й ін., дійсно породжені жалем за втраченими домашніми тваринами, знайденою мертвою пташкою тощо

чи зумовлені гіркотою свого хвиливого становища (образою, кривдою, страхом, а то й батьківським рукоприкладством), деколи з усіма атрибутами, притаманними цій жанровій формі, добросовісно перейнятій від дорослих¹. Через те співомовне чи говіркове виконання *тирадних* або й *строфічних* пісеньок недоречно називати „речитативами”, як то не раз трапляється в етномузикознавчій літературі, ба навіть класичній, позаяк це привносить небажаний різнобій в існуючу систему наукових термінопонять – ті пісеньки аж ніяк не схожі своєю акцентно-динамічною ритмікою на рецитації голосінь, дум, псальмодій чи орацій тощо.

Серед *напливових* пісень у дитининому репертуарі переважну більшість становлять вивчені в школі, чимало серед них авторського походження, створених спеціально для дітей та ними більш-менш органічно засвоєних [Квітка К. 1922, № 396, 490], менше – чужонаціональних, які переймаються головню тоді, коли тривалий час граються діти різних народностей разом, живуть по сусідству тощо.

Зовсім слабо досліджена *дитинина інструментальна гра*, дарма що нею залюбки розважаються пастушки на випасах від ранньої весни до пізньої осені. Існує цілий набір суто дитячих музичних інструментів – передовсім це дерев’яні та керамічні зозульки (малі окаринки), свистки, калатала, тріскачки і т. ін. часто власноручного виготовлення [Заглада Н. 1929, с. 63-64, 119-123, 178, таблиця XVII.], а також зменшені дитячі версії дорослих інструментів (скрипочка, цимбалики), зокрема спеціально змайстровані для навчання музики і не раз на належно високому фаховому рівні.

Здебільшого дитинина інструментальна гра – це сольна імпровізація для себе, яка з погляду сторонніх (у т. ч. й інших дітей) може оцінюватися як „добра”, якщо загалом укладається в рамки загальноприйнятого місцевого звукоідеалу, або іронічно як „не дуже”, „так собі”, „нехай”. Чужі люди, як правило, уникають гостро негативних оцінок та виявляють максимальну поблажливість, а навіть заохоту, натомість домашні жодним чином не стримують себе у виявах негативного ставлення до такого роду занять і треба неабияк їх вразити своїми досягненнями, щоб заслужити бодай на скромну похвалу, яка важила набагато більше за всі інші, найкраще підбадьорювала та додавала впевненості у власних силах. Тоді вже могли попросити

¹ Мадяр-Новак В. Збірник закарпатських народних пісень, ч. 2, № 140.

заграти щось або підігравати до співів за родинним святковим столом – і це деколи спонукувало до професійної кар’єри.

У професійній музики діти приходять двома шляхами:

1) слухаючи танцювальні капели, пробують наслідувати їх з пам’яті на самостійно чи батьком зроблених сяких-такіх аналогів відповідних інструментів¹; більшість кінчає на такій забаві², але в деяких у той спосіб виявляється природній потяг до музиканства, часом всепереможний (батьки, бачачи в синові свого спадкоємця – доброго господаря, категорично забороняли йому музикувати всерйоз, нищили інструмент – визначний гуцульський скрипаль „Могур” через те втік з дому та повернувся вже зрілим музикою, пригрозивши мамі, що як посягне знову на скрипку, то піде від неї назавжди);

2) навчанням у місцевого професійного музиканта, який приймає всіх охочих практично без розбору, аби нікого не кривдити, але закінчують науку тільки справді придатні до даного ремесла; зазвичай інакше поступають з дітьми музиканта чи його родини – вчать їх відразу по-справжньому *бубнити*, аби могли якнайшвидше увійти до капели, де ті намагаються помалу опанувати якийсь інший інструмент і його репертуар; рідко коли народномузичні педагоги зачинають від дитячого репертуару³ та підводять своїх учнів крок за кроком до потрібної майстерності – переважно з першої миті кажуть їм точно наслідувати свою власну гру, переймаючи мелодії та манеру їх виконання на слух і на око, згодом пробують разом музикувати вдома, міняючись партіями проводу та супроводу; силування тут ніякого нема, нема й відповідальності учителя за кінцевий позитивний результат: як пояснював свою етнопедагогічну методику закарпатський народний скрипач Д. Мокану (1928–2014), „я ‘би ‘му форточку втворив, а чи він [туди] влетит, то вже не знаю...”.

Ці два шляхи не раз комбінуються, коли успішний початківець проситься в науку до знаного майстра чи в його капелу (переважно безоплатно, нібито „до помочи”)⁴.

¹ Музиканти давали своїм дітям тільки добротні малі інструменти з думкою, що з котрогось можливо виросте правдивий професіонал, спершу домашній помічник у ремеслі.

² Подібно як таке ж настирне дитяче малярство, що в більшості швидко проходить.

³ Зразок 56.

⁴ Докладніше див. [Ярмола В. 2014, с. 28-34].

Дитинині танці, часто імпровізовані, взагалі залишилися поза увагою етнографів, хоча від ігрових рухів до танцювальних – один крок. Підлітки радо вчать місцевих танців, підглядаючи за дорослими та „беручи уроки” від старших за себе братів, сестер, а то й досвіченіших товаришів, бо вміння поправно танцювати, як і відповідний одяг – вірна ознака так бажаної дорослості. А правдивий парубок у цій ділі ні за що не має зганьбитися, інакше – хоч з села тікай.

На завершення треба відзначити, що дитинин фольклор, хоч і закладає в малечу душу ази національної музичної (під)свідомості, сам оригінальними національними рисами здебільшого мало вирізняється серед собі подібних в інших народів і не тільки сусідніх (пор., приклади, наведені в [Белявські Л. 1999, с. 247-260]). Його „провідні теми не раз виявляють фрапуючі¹ схожості, – констатував С. Людкевич, вказуючи на значне число мандрівних мелодій між народними примітивами. – [Та] тут справді приходиться говорити вже не про переходження мелодій з місця на місце, ані про їхній взаємний вплив, а мабуть, про основні відвічні чи атавістичні закони й форми вияву людської творчості, які проявляються в примітивах музичної мови, подібно як вони виявляються самостійно в первинних елементах людської мови (порівняй дитяче, майже загальнолюдське, „ма-ма’, па-па’, дя-дя’)” [Людкевич С. 2000, с. 207]. Імовірно, риси національного криються головно в меліці, її лінеарності, принаймні В. Гошовський, навівши дві фрази мелодії до дитячої забави у „Вовка”², стверджував, що в них можна довільно поміняти мелоритмічний малюнок і структуру – при тому наспів збереже своє українське звучання, але він не матиме вже нічого спільного з українським народним мелосом, якщо в ньому змінити порядок інтервалів [Гошовський В. 1971, с. 15 № 1аб]. Це інтересне спостереження варто би перевірити на ширшому матеріалі.

¹ Тобто – вражаючі (з франц. *frapper* – ударяти, вражати).

² Чомусь помилково названої „народною шедрівкою” (пор. [Квітка К. 1917, № 219]).

ЛЕКЦІЯ 15

Тема 20. НАПЛИВОВА ТВОРЧІСТЬ

§ 57. *Поняття напливової творчості.*

Термін „пісні напливові” запропонував С. Людкевич для означення тієї частини фольклору, яка в ньому поширена певною мірою, але стороння йому за своєю генезою. Звісно, українська мова не знає такого прикметника, це очевидний полонізм, вірогідно вживаний тогочасною галицькою інтелігенцією, і достеменно він значить „прибулий з іншої місцевості, краю, околиці; чужого походження, нетутешній”¹. Йому найближчим аналогом міг би стати застосовуваний радянськими літераторами русизм „наносний”, однак тільки у непрямому розумінні², послуговуватися чим категорично забороняє теорія термінознавства. До того ж від заміни полонізму русизмом користі хіба ніякої, тому в даному випадку краще залишити вже заведений термін – тим паче, що саме ним одного разу скористався і К. Квітка³.

Він же натякнув на можливе антитетичне поняття, відсутнє у С. Людкевича, а саме „корінний фольклор”⁴, але значно вдалішим видається тут принагідний Людкевичевий вислів „питомі українські форми” [Роздольський Й. 1906, с. 380], оскільки Квітчина пропозиція несе в собі надто завужений історичний зміст (корінний – це споконвічний і постійний, чого не можна сказати навіть про традиційну обрядовість), тоді як лексема „питомий” є більше типологічною, нейтральнішою та емкішою, будучи синонімічною словам „рідний”, „характерний”, „притаманний”.

Запровадження поняття напливовості та включення до збірника творів, для даного народу чужих за походженням, мало революційне значення, адже таким чином вперше представлялася усна культура не

¹ Mały słownik języka polskiego. Warszawa 1995, s. 477.

² Тобто „нанесений водою, вітром і т. ін.” (Словник української мови: В 11 т., т. 5. Київ 1974, с. 135).

³ Квітка Климент. „Труды Государственного Института Музыкальной Науки (ГИМН). Песни Крыма. Собраны и записаны певцом-этнографом А.К. Кончевским, гармонизованы М.А. Ставицким и В.В. Пасхаловым. <...>”. < Записки Историко-филологического відділу Української Академії Наук, кн. 5. 1925, с. 239. Іншого разу він застосував варіант „напливний” [Квітка К. 1925, с. 16].

⁴ Квітка К. „Труды Государственного Института Музыкальной Науки (ГИМН). Песни Крыма”, с. 239.

ідеалізованою зведенням цілого до своєї частини, хай і найважливішої, найціннішої з погляду національних пріоритетів, а в усій повноті, власне такою, якою вона є насправді – різнорідною за своїм складом, витвореною в результаті складних міграційних процесів у фольклорному середовищі. Даний почин, однак, не був підхоплений, усі наступні джерельні публікації навіть класиків етномузикознавства не містять напливових творів (а якщо вони знайшлися там випадково через недогляд, то не вирізняються жодним чином), значною мірою спотворюючи реальну етнографічну картину, не показуючи відверто, чим у дійсності живе народ.

За спостереженнями С. Людкевича український фольклор „виявляє доволі велику схильність до, так сказати, музичної ендосмоси¹, тобто до виміни пісенних мелодій із многими не тільки сусідніми, а то й з далекими етнографічними територіями слов'янських, як і германських, скандинавських та інших племен” і „приблизно яких 10-15% з усіх записаних українських народних мелодій мають свої ближчі або далші паралелі у збірниках народних мелодій інших племен” [Людкевич С. 2000, с. 209]. Це певною мірою підтверджують зібрання Й. Роздольського [Роздольський Й. 1906, 1908] і М. Мишанича [Мишанич М. 2017], де виокремлені всі зафіксовані ними напливові пісні засвідчують, що на початку ХХ століття фольклор такого роду складав мало не *десяту* частину, а в кінці – вже майже *п'яту*, тобто зріс удвічі, певно, виказуючи цим динаміку загальної тенденції до зростання в ньому сторонніх елементів. Дані Б. Бартока щодо Угорщини – ще більш вражаючі: згідно з його дослідженнями, там у міжвоєнний період напливові матеріали сягали від *тридцяти восьми* до понад *сімдесят* відсотків (тобто від більше треті до двох третіх всього фольклорного репертуару нації) [Барток Б. 1935, с. 200].

Ті матеріали Б. Барток поділяв на два розряди – популярних міських („циганських”) і чужорідних мелодій, причому у першому з них ще додатково вирізняв авторські пісні, створені в душі автентичної селянської музики (починаючи орієнтовно від початку ХІХ століття). На цілих тридцять літ швидше дещо детальніше класифікував напливові пісні С. Людкевич, розкладаючи їх найперше так же само на (А) внутрішньонаціональні та (Б) інонаціональні, а потім підрозділяючи

¹ Ендосмос (від гр. ενδν – всередині та σμoς – тиснява, тиск), проникнення ззовні в середину, приміром, речовин з зовнішнього середовища в клітину (протилежне – екзосмос).

на перейнятті (а) з автентичного фольклору інших соціальних верств, ніж селянство (умовно прийняте за основу, оскільки власне в його середовищі збиралися етнографічні матеріали), і (б) з культур (α) напівписемного анонімного та (β) суто писемного авторського походження. Ці ж підрозділи в принципі притаманні й запозиченням з кожного інонаціонального джерела – польського, чесько-німецького, російського, причому знову ж таки як фольклорного, так і писемного чи напівписемного. З тим взагалі можна погодитися за винятком сумнівного віднесення до напливових тих творів позаселянської автентичної культури усної традиції (особливо т. зв. „дідівського походження”, тобто мандрівних лірників), які, будучи по суті також фольклорними, опинилися в одній класифікаційній групі разом з нефольклорними, що з погляду логіки поділу більшого поняття на менші є неспроможним, хоча саме по собі виокремлення творчості народних професіоналів, безумовно, має свій очевидний резон (про що вже йшлося в Лекції 13).

Свої погляди на проблему напливовості С. Людкевич докладніше виклав у доповіді „Головні напрямні й цілі порівняльних студій т. зв. мандрівних мелодій в українському пісенному фольклорі” (1941), де зокрема вказав на такі їхні вияви: „Може це бути [1]) чужа, випадково перенесена до нового осередку мелодія, яка не засвоюється, а пропадає; [2]) може це бути чужа, більше або менше засвоєна або навіть органічно перетворена мелодія; [3]) врешті, може бути й створена рівночасно, самостійно в двох осередках на основі якихось незнаних третіх зразків або на основі якихось загальних природних законів музичної творчості” [Людкевич С. 2000, с. 207]. При розмежуванні цих виявів найменше помічним виявляється поетичний текст і навіть його віршова будова, бо він здатний вільно поєднуватися з різними наспівами, тож „головним і не раз одиноким мірилом оцінки споріднення залишається для дослідника тільки ритмічна і тонально-мелодична структура пісень; її муситься відтак розглянути уважно та вдумливо під кожним оглядом, без зайвого упередження в якому-небудь напрямі, а щойно відтак у зв’язку з усіма другими моментами, які можуть що-небудь засвідчити” (ibid.).

Інакше окреслював етномузичні взаємовпливи Б. Барток, зводячи їх до наступних чотирьох основних форм: 1) переймання мелодії загалом; 2) внесення до неї незначних змін; 3) її суттєва переробка згідно з власним музичним мисленням; 4) використання тільки деяких властивих їй побудов, елементів [Барток Б. 1935, с. 198]. Також чотири засадничі форми *асиміляції* в музичному фольклорі вирізняв

В. Гошовський, своєрідно узагальнивши в спеціально присвяченій цьому питанню студії [Гошовський В. 1971, с. 210-260] методичні підходи Б. Бартока та С. Людкевича (хоч працю цього останнього либонь не знав, позаяк вона залишалася в рукопису, недоступному загалу), а саме такі: 1) запозичення наспіву в цілому та майже без змін – *протоасиміляція*; 2) використання деяких особливостей, часто лише фонетичних рис чужого фольклору – *мезоасиміляція*; 3) структурне перетворення перейнятої мелодії – *дейтроасиміляція*; 4) поява зовсім нового твору шляхом сполучення характерних властивостей двох різних культур усної традиції – *мелосинкразія*. Ці свої загалом продуктивні теоретичні положення вчений підкріпив численними прикладами, з яких, щоправда, не всі можна визнати достатньо переконливими (див., приміром: [Луканюк Б. 1980]).

У теорії все може виглядати більш-менш гладко, на практиці ж досліджувати твори інонаціонального походження надзвичайно складно, бо ж досі немає абсолютно точних критеріїв для непомильного встановлення *що* кому належить і в *чому* власне полягають відмітні особливості того чи іншого національного народномузичного мислення, адже досі нерозв'язаною залишається історично найперша поставлена етномузикознавством проблема сутності національного фольклорного стилю. Тож у кожному окремо взятому випадку доводиться покладатися головню на осягнені довготривалими студіями знання, досвід, інтуїцію, аби все ж таки фактично й далі наосліп блукати в темряві. А подібні суб'єктивності, розуміється, здатні підводити і то значно...

Та найгірше, коли до розмежування свого та чужого примішуються патріотичні почуття, провокуючи запеклі суперечки навколо вияснення національної належності певного твору чи цілого жанру. Правдивий етнограф, звісно, може, а навіть повинен бути патріотом, однак він не має права за жодних умов ставити свої почування вище наукової істини та видавати бажане за дійсне; можна і треба гордитися музичними й іншими досягненнями співвітчизників, але ж у жодному разі не варто вдаватися до фальсифікацій, хоч би і з найшляхетнішими намірами примножити ті досягнення та в подібний сумнівний спосіб вислужитися перед одноплемінниками¹. Правда

¹ Надмірний патріотизм віднедавна стали ототожнювати з націоналізмом і то в негативному, осудливому значенні, через що, наприклад, неясною стає назва відомої статті С. Людкевича „Націоналізм у музиці”, яку в радянські часи евфемістично перейменовували у „Національне в музиці”, що ніяк не відповідало її змісту

рано чи пізно візьме своє і від олжі нічого не лишиться, крім осуду та лихої слави.

Прикро, приміром, читати такий пафосний епілог загалом цінного порівняльного дослідження Б. Бартока „Музика Угорщини та сусідніх народів”, головне в якому він підсумував так: „я твердо переконаний¹, що <...> старий і новий мелодичний матеріал угорського села є угорським культурним скарбом, котрий ми не перейняли від наших теперішніх сусідів, а з якого ми дали їм” [Барток Б. 1935, с. 224]. Тут, звісно, не місце на розбір положень, висунутих видатним науковцем, не раз вельми суперечливих², усе ж варто відзначити попутно, що ново-

тові. Абсолютно помилково різко протиставляти „поганих” націоналістів „хорошим” патріотам, адже націоналісти – це теж патріоти й, отже, є їх складовою частиною, тобто дані поняття співвідносяться як родові та видові, і знаходяться в різних класифікаційних рядах. По суті ж націоналізм – явище загалом позитивне, воно означає боротьбу підневільної нації з шовінізмом її гнобителів, причому власне шовінізм у цій понятійній парі є первопричиною, а націоналізм – наслідком: без шовінізму немає націоналізму, тож коли говориться про чийсь націоналізм, то треба відразу ставити питання рубя, а проти чийого він спрямований шовінізму та називати речі своїми іменами. Представників т. зв. „Могучої кучки” інколи величають музичними націоналістами, бо вони воювали з засиллям італійщини в сучасній їм російській культурі – і мали рацію, чого не скажеш про колишніх і нинішніх поклонників „руського міра во всьом міре”, яких теж дехто зачисляє до націоналістів, хитро підмінюючи поняття. Придушуючи національно-визвольні змагання, теперішні шовіністи усіх мастей чинять все можливе не тільки, щоб дискредитувати націоналізм, отожднюючи його з кримінальним бандитизмом, але й щоб саме слово „шовінізм” зникло з ужитку, зображаючи себе щирими поборниками добра проти зла. Інша річ, що політичні націоналісти зазвичай покладаються виключно на агресивно-силові прийоми досягнення поставлених цілей, зазвичай копіюючи ниці методи своїх антагоністів, що схвалюють далеко не всі патріоти гнобленої нації, зокрема ті, які віддають перевагу ненасильницьким, ліберальним способам протидії. Серед розпатріотизованих фольклористів також годилося б відрізнити, умовно кажучи, „націоналістів”, негожі діяння котрих ще якщо можна зрозуміти і, врешті, милостиво вибачити, від запеклих „шовіністів” – проповідників нічим неоправданої національної зверхності, котрим, звісно, ніде та ніколи не може бути жодного прощення.

¹ У перекладі з угорської: „я гаряче вірю ” [Барток Б. 1966, с. 42].

² Скажімо, ось таке твердження, що цілковито перекреслює зацитований генеральний висновок: „Однак не можна заперечувати того, що в минулому ми взяли від словаків більше, ніж самі дали їм” [Барток Б. 1935, с. 199]. А також якщо за його ж спостереженнями в угорському фольклорі налічується шістдесят відсотків напливових творів, у т. ч. чужинецьких, то, виходило б з такої логіки, вони нізвідки не зайшли, а якось самі по собі стали іноземними у себе вдома?...

угорські пісні (а це немало-небагато майже третина всієї угорської усномузичної культури), за його ж словами, прийшли в Угорщину з *півночі* 100–120 (в іншому місці – 200) років тому й *епідемічно* поширилися серед *молоді*. Якщо відняти від 1934 року (коли він це писав) орієнтовно півтори сотні літ, то виясниться, що оту епідемію явно зумовили поділи Речі Посполитої (1772, 1793) і включення частини її українських (галицьких) земель до Австрійської імперії. Механізм того запозичення також зрозумілий – власне з тих пір угорська молодь почала служити в армії разом з слов'янською, від неї переймала хоч і незвичні для себе, але дуже гарні співи і заносила їх у рідні села як останній писк моди. А потім пішов зворотній рух уже з інших причин. Є ще й суто музично-стильові риси „новоугорських” пісень, закономірні саме для українського фольклору й абсолютно чужі угорському (як от вияви ритмічної варіаційності через ксенотекстизації мелодій, кадансові усічення задля переведення три- або чотирирядковостей у дворядковості, мелічні транспозиції, обумовлені терцієвими або квінтовими нашаруваннями на нижній основний наспів верхньої партії виводчика в багатоголосній фактурі й т. д. і т. п.).

Щодо старинних пісень, то далеко не всі їхні взірці, наведені Б. Бартоком, мають дійсно пентатонні звукоряди (скажімо, у його взірцях № 1 і 2а-с наявні *силабізовані* півтони), і коли такого роду мелодій не менше в хорватів, аніж в угорців, стає не зовсім зрозуміло, чому перші мали запозичити їх від других, а не навпаки. До того, між нібито угорською пісенністю і її чи то *марійською* (як стверджував Б. Барток [Барток Б. 1935, с. 215-216]), чи то *хантї-мансійською* (за лінгвістичною спорідненістю)¹ прародичками дотепер нікому не вдалося відшукати переконливих фольклорних спільностей, тож усе взяте з своєї дідівщини мадяри могли розгубити в довжелезній мандрівці до Паннонії з зупинкою в межиріччі між Бугом, Дністром, Се-

¹ Спершу хантї-манси жили на захід від Уралу чи на північ від Західного Заураля, та в X–XII століттях (вже після того, як угри пустилися в мандри) були витіснені до західного Сибіру над р. Об, де живуть і зараз. Таким чином, прабатьківщина угрів знаходилася в місцях, прилеглих до Середнього чи Південного Уралу, не маючи жодного стосунку до *привольських* марійців (чемерисів), на фольклор яких посилається Б. Барток. Що саме хантї забрали з собою з Уралу в Сибір і що з того збереглося понині, встановити вже абсолютно неможливо, а значить, пошуки азійських коренів староугорських мелодій позбавлені всякого історичного сенсу.

ретом і Прутом¹ і вже на новому місці, в Панонії, перейняли залишки традиційної етномузики попередніх монголо-аварських завойовників чи тих же іранців-хорватів², котрі либонь зовсім утратили свою азійську музичну спадщину по дорозі з Афганістану на Балкани³ і також транзитом через усю нинішню Україну, або й ще старішої західнослов'янської та лемківської з надзвичайно характерним для них дванадцятискладовим силабічним віршем (V66) як у піснях, так і приспівках, ба навіть танцях. Не все так просто, як би то комусь здавалося...

Подібні гіперпатріотичні пасажі, зрозумілі в атмосфері міжвоєнної Європи, не прикрашають класичну в усіх відношеннях, особливо з методологічного погляду, епохальну розвідку з етномузичної компаративістики одного з її найвидатніших основоположників, тому-то важливо вміти відрізнити в ній зерно від полови, перехідні хибні положення від безсмертних, бо ж не годиться, кажучи словами М. Лютера, „das Kind mit dem Bade ausschütten” („виплескувати дитя разом з купелею”).

§ 58. Класична популярна пісня.

Дещо простіше справа мається з *внутрішньонаціональними* напливовими творами, відмежування яких від питомого фольклору рідко коли викликає суперечки, хоча якусь частину з них ідентифікувати також нелегко.

Появу напливової творчості в українському фольклорі прийнято прямо пов'язувати з зародженням писемної барокової та сентиментальної поезії XVII–XIX століть, а саме тією її частиною, що дійсно

¹ Т. зв. Ателькуза, властиво Етелькюз (угорською Etekköz) чи скорочено Етель або Кюз, що буквально означає „межіріччя”. До угрів тут побували також транзитом волзькі булгари кагана Аспаруха, котрі, здається, ледве чи подарували щось свого суто азійського слов'янам східних Балкан, принаймні сучасні болгари аніскільки на це не претендують, хоч дуже гордяться історичними досягненнями засновників їх державності – Першого болгарського царства (681–1018).

² Хорвати зайшли в центральну Європу в VI столітті (див. виноску 2 на с. 213–214), тоді як угри-скотарі завоювали свою нову батьківщину (honfoglalás) щойно триста літ опісля (895–1000), знищивши зокрема слов'янське Великоморавське князівство (822–907) та асимілювавши бодай почасті її корінне населення, очевидно, разом з його первобутньою культурою, зокрема музичною (правда, хіба добряче поруйновану ще до того попередніми загарбниками – аvaraми та франками, а потім, своєю чергою, насильницькою християнізацією з 831 року починаючи).

³ Slobin Mark. Music in the culture of northern Afghanistan. Tucson 1976; Беляев Виктор. Афганская народная музыка. Москва 1960.

пішла в народ. З цілої плеяди тогочасних визначних піітів стосовно цього хіба найбільше пощастило Г. Сковороді (1722–1794), ціла низка віршів якого („Всякому городу”, „Стоїть явір над водою”, „Ой ти, пташко-жовтобоко”) стала справді достатньо популярною, а також основоположнику нової української літератури І. Котляревському (1769–1838), чії загальновідомі співані номери з театральних п’єс „Наталка Полтавка” та „Москаль-чарівник” („Віють вітри”, „Чого вода каламутна”, „Сонце низенько” й ін.) не забуваються понині.

Та світову славу, як уже згадувалося вище¹, здобула собі пісня малознаного козака-віршувальника Семена Климовського (між 1690 і 1705–біля 1785) „Їхав козак за дунай”. Її ненародне, писемне походження видає неправильна колісцева форма V77;445 замість типової V77;447 (зрештою, не надто поширеної в автентичному фольклорі), здвоєння строф, скріплене кінцевими римами, секвенція, модуляція в паралельній мажор і т. п. Нині ця пісня співається спотворено в акцентно-динамічному ритмі, наближеному до танцювального, у зв’язку з чим раз у раз постають карикатурні наголошування в словах „к_озак”, „ск_азав”, „п_остій”, „н_еси”, „козач_е” і т. д. і т. п., тоді як вона має виконуватися власне *співно* в *помірному* темпі² й у *часокількісному* ритмі з вишуканою перемінністю випадкових музичних акцентів згідно з словесно-граматичними наголосами, ніяк не впорядкованими у силабічному віршуванні, а саме:

95

1. Їхав коз_ак за дун_ай,
Сказ_ав: – Дівчино, прощ_ай!
Ти, к_онику ворон_енький, нес_и та гу_дяй.
Пост_{ій}, пост_{ій}, коз_аче,
Тв_оя дівчина пл_аче:
– З ким ти мен_е покид_аєш, т_ільки подум_ай!

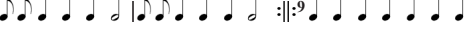
Також світовою стала пісня про отруєння парубка дівчиною „Ой не ходи, Грицю”³, за легендою начебто створена Марусею Чурай (~1625–~1653) про себе саму – вона була засуджена до страти за отруєння зрадливого коханого. Поширенню цієї мелодії напевно по-

¹ Лекція 4, тема 4, § 14, с. 104.

² Як у своїх перших публікаціях: Прач Иван. Собрание народных русских песен с их голосами. Москва 1955, с. 309 № 147; Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego, cz. 2, s. 88-89 № 78; Sowiński Albert. Chants polonais nationux et populaires. Paris 1830, s. 34-36 № 15 (Andante ♩=80).

³ Зразки 57аб.

сприяла парафраза на її тему Ф. Ліста (1847). Кажуть, М. Чурай належать й інші, не менш популярні пісні як „Засвіт встали козаченьки”, „Грицю, Грицю, до роботи” тощо¹, де певною мірою проступають явно нефольклорні риси. Так, в „Ой не ходи, Грицю” – це чотирирядковий вірш (V66₄ ← *V55₄), модуляція в паралельну тональність, репризна форма M^TAAA'A = aβ; aβ; a³γ; aβ (до речі, зовсім як у новоугорських мелодіях)².

Варто згадати і пісню „Ой біда, біда м'ні, чаєцці-небозі”³ (приписувану пегасові гетьмана І. Мазепи) з контрастним закінченням V66₂,88/R⁶  [Пісні літпоходження 1978, с. 47-50], а особливо мелодію „Дай же, Боже, добрий час” Ю. Добриловського (1760–1825) [Пісні літпоходження 1978, с. 75-76], що ще й зараз виконується як *обрядова* на весіллі, зокрема музиками як марш [Яремко Б. 2014, с. 110-114 № 22-23].

Поряд з відомими або лише здогадними авторськими музично-поетичними творами в усну традицію увійшла численна *анонімна* творчість, за ускладненою мелодикою та побудовою якої проглядає її ненародне походження, як наприклад, у знаних піснях „Козак од'їжджає, дівчинонька плаче”, „Ой бувай здорова, моя чорноброва”, „Без тебе, Олесю”, „Ой на гору козак воду носить” тощо. Таких знайшлося чимало в перших двох випусках збірника М. Лисенка [Лисенко М. 1868, № 5, 16, 17, 19, 20, 21, 26; Лисенко М. 1869, № 14, 25, 28], що засвідчує їх значну популярність ще в середині XIX століття. Їхніми авторами були, безумовно, освічені люди, які навчалися не тільки у місцевих вищих школах на кшталт Києво-Могилянської академії (звідки вийшов не один лише Г. Сковорода) чи католицьких колегіумів (у львівському чи ярославському гриз науки Б. Хмельницький), але й у європейських університетах (полковник С. Морозовецький, увіковічений у широковідомій пісні про козака Морозенка⁴, відвідував Падуанський університет і, напевно, читав Ф. Петрарку в оригіналі!), де саме музичному мистецтву надавалося неабияке значення. Вихованці цих закладів несли здобуті знання та навички додому та застосовували їх у своїй творчості, тому в українській напливовій

¹ Кауфман Леонід. Дівчина з легенди: Маруся Чурай. Київ 1974. Див. також: Костенко Ліна. Маруся Чурай: Історичний роман у віршах. Київ 1979.

² Зразок 11а.

³ Зразки 46_{1,2}.

⁴ Приміром, [Квітка К. 1917, № 86].

пісенності збереглося чимало стильових рис, притаманних писемній музиці тогочасної Європи, як це, зокрема, переконливо показав К. Квітка, звернувши увагу на характеристичний для багатьох українських народних наспівів лінійний хід: *c''-b'-a'-g'-fis'~f-d'* (як скажімо, в другому такті знаменитої щедрівки „Ой сивая та і зозуленька”¹ чи в патріотичній пісні „Ой у лузі червона калина”)², що виступає теж в опусах європейських (нідерландських, німецьких, італійських) композиторів XV–XVIII століть [Квітка К. 1926б, с. 81-83].

Таким чином, у напливовій творчості, датованій передромантичними часами (бодай приблизно), коли в суспільстві ще ясно не усвідомлювався поділ культури на її усну та писемну гілки (фактично до виходу в світ збірника В. Трутовського)³, треба вирізняти т. зв. *дворацьку*, так би мовити, штудерну, позначену виразними якостями освіченого мистецтва з властивими йому витонченими музично-поетичними формами і водночас близьку до автентичного фольклору та здебільшого органічно засвоєну ним настільки, що лише деякі структурні ускладнення говорять про її походження не з-під сільської стріхи, а радше вже з панських покоїв чи передпокоїв. Ось як характеризував К. Квітка мелодію

96

Moderato
sostenuto

1. Ох і зій_ди, зій_ди ти, зі_ронь_ко да ве_чір_ня_я...

Ох і вий_ди, вий_ди ти, дів_чи_но та без_рід_на_я.

записану М. Лисенком від Є. Красковської, яка перечула її від Т. Шевченка: „Що це була одна з найлюбіших Шевченкові пісень, про те не

¹ Леонтович Микола. Хорові твори. Київ 1970, с. 162 (цю щедрівку записав А. Конощенко від поетеси і письменниці Л. Василевської: Народні пісні з голосу Дніпрової Чайки та в її записах. Київ 1974, с. 37-38).

² Зразок 1a₂.

³ Трутовский Василий. Собрание русских простых песен с нотами: В 4 ч. Санкт-Петербург 1776-1795 (у цьому зібранні вперше були надруковані й українські пісні в окремому розділі, чим стверджувалася їхня очевидна для автора збірки стильова відмінність від решти, передовсім російських).

раз згадується в біографічних матеріалах, і це вподобання свідчить, що італійсько-український музичний стиль, до якого вона належить, і який витворився не без участі панства, та й не глибоко проник у простолюд, – був Шевченкові дуже милий¹. Крім того, дане виконання „має гідну уваги особливість: ритмічне пунктування *alla Lombarda* до слів ‘ти, зіронько’. Ця стародавня західна манера, тепер характеристична для шотландських та ірландських співів, а також для угорських, на нашій мовній території найбільше позначається в крайніх західних прикарпатських землях і що далі на схід, то убуває; здається, на Волині вона давніше більше була в ужитку, ніж тепер, а на Наддніпрянщині й давніше не була звичайною власне для мас²! [Квітка К. 1930, с. 11-12]. До того хіба варто тільки додати, що отой ломбардський ритм у наших краях практично ніколи не буває настільки загостреним, він співається значно м’якше (десь у співвідношенні довгостей 1:2, а то й 2:3)³, а ще також наявність цього ритму на далеких Британських островах, можливо, говорить про його стародавнє *кельтське* походження.

Барокова напливовість отримала своє блискуче продовження в наступну епоху – у творах на слова відомих поетів-романтиків, завдяки яким українська популярна музика досягла власної класичної вершини. За своєю мелодійністю та виражною вокальністю, опертою на особливу фонетичну звучність української мови, вони сповна можуть іти в порівняння хіба лишень із знаменитою *неаполітанською піснею*³ (що, до речі, почала утверджуватися приблизно в той сам час, від 1830 року), тож не дивно, що їх донині включають у свій репертуар найвизначніші вітчизняні (і не тільки) співачки і співаки, до того ж передовсім оперні (хоч ті твори задумувалися як камерні, для домашнього музикування, часто в супроводі гітари або цитри), бо ж як мало котрі інші дають їм змогу так яскраво задемонструвати свої непересічні вокальні й артистичні вальори – красу, силу, вишкіл голосу та вміння вжитися в художній образ⁴. Може, тому ці пісні далі залишаються у всіх на слуху, принаймні ось така сімка найвідоміших шедеврів:

¹ Див. про це докладніше: [Тошовський В. 1971, с. 216-220].

² Пор. Зразки 5а, 48а.

³ Зразок 59б.

⁴ Зразки 59а_{1,2}.

- 1) „Чорнії брови, карії очі” – К. Думитрашко (1814–1886);
- 2) „Дивлюсь я на небо” – М. Петренко (1817–1862?), Л. Александрова (?–?);
- 3) „Взяв би я бандуру” – М. Петренко (1817–1862?), О. Немировський (1856–?);
- 4) „Стоїть гора високая” – Л. Глібов (1827–1883), М. Лисенко (1842–1913);
- 5) „Повій вітре на Україну” – С. Руданський (1834–1873), Л. Александрова (?–?);
- 6) „Ніч яка місячна, зоряна, ясна” – М. Старицький (1840–1904);
- 7) „Місяць на небі” – автори невідомі.

До них неодмінно треба долучити всенародно улюблені Шевченкові поезії „Заповіт” з музикою Г. Гладкого (~1849–1894), „Реве та стогне Дніпр широкий” Д. Крижанівського (1856–1894) та „Думи мої” К. Борисюка (?), що своїм наспівом, можливо, найближча до фольклорного з ямбоподібними ритмічними малюнками (пор. [Квітка К. 1917, № 116, 156]), а ще також „Зоре моя вечірняя” та багато інших, може, дещо менш поширених¹.

Свого часу такого роду побутова творчість користувалася загальною популярністю, входячи в *триаду* модних жанрів столичної (петербурзької) розважальної музики, що включала т. зв. *песнь великорускую, циганскую* та *малорускую*. Перша з них відзначалася молодецьким, завзятим, хвацьким характером (як наприклад, „Вдоль по Пітерской”), друга – надривною чуттєвістю, здобувши і собі світову славу шедевром „Очі чорнії”², до якого руку доклав український поет Є. Гребінка³, натомість третя контрастувала їм обом споглядалною,

¹ Правдюк Олександр. Т.Г. Шевченко і музичний фольклор України. Київ 1966.

² Його виконували не тільки вокалісти на міру Ф. Шаляпіна, але й численні естрадні співаки включно з В. Висоцьким, М. Матьє, Х. Іглєзіасом, ба навіть Л. Армстронг з джазовим ансамблем у класичному діксілендовому стилі.

³ Цей вірш (1843) поет присвятив своїй нареченій та майбутній дружині Марії Ростенберг, його музика – вальс „Hommage” – належить обрусілому чи то німцеві, чи то французові Ф. Герману (Florian Hermann) в аранжуванні С. Герделя (1884), такого собі московського єврея родом з українського м. Бердичів, а в результаті вийшов найпопулярніший „російський романс” (ще одну широковідому псевдоциганську пісню „Мілая” той же С. Гердель зробив з вальсу паризького композитора Е. Вальдтойфеля „Дольорес”, лишень підклавши власноруч набазграні слова). А втім подібні плагіаторства загалом нехарактерні для розважальної музики такого ґатунку – вона зазвичай має своїх автентичних творців, хоча й не завжди достеменно знаних.

мрійливою елегійністю. Жанр цей був настільки вже ходовим, що його з легкістю, так би мовити, на коліні стилізував М. Глінка в піснях „Вітер” („Гуде вітер вельми в полі”) та „Соловей” („Не щебечи, соловейку”) на слова В. Забіли (1808–1869), гостюючи в нього 1839 року. Так само подолянин за походженням, засновник Петербурзької консерваторії А. Рубінштейн (1829–1894) поклав на музику поезію „Я бачив, як вітер берізку зломив” В. Александрова (1825–1894), до речі, батька авторки двох інших популярних мотивів (у вищенаведеному списку під номерами два та п’ять)¹. Згодом засадничі змістові відмінності в цій тріаді затерлися, і всі її жанрові різновиди нарекли без розбору „романсами”.

Термінувати так подібні українські твори², йдучи в фарватері лихого російського узвичаєння, хіба недоречно, бо вони ніяк не вписуються в той особливий жанр *писемної* музики – як камерної, так і концертно-симфонічної, що склався в європейській практиці в кінці XVIII–XIX століття³. Давніше їх у нас переважно називали *думками*, як дехто вважає, під польським впливом, але самі поляки, навпаки, визнають даний термін суто українським⁴, лише перейнятим представниками т. зв. *української школи* в польській (а почасти і в російській) літературі та музиці (А. Мальчевські, С. Гоциньські, Й.Б. Залескі, С. Монюшко). Так озаглавлювали або підозаглавлювали свої вірші вітчизняні поети М. Шашкевич (1811–1843), А. Метлинський (1814–1870), О. Афанасьєв-Чужбинський (1816–1875) і геній Т. Шевченко, свої п’єси композитори М. Вербицький (1815–1870), Д. Бонковський (1816–1881), А. Коціпінський (1816–1866), М. Завадський (1828–1887), В. Заремба (1833–1902), С. Воробкевич (1836–1903) та основоположник української артифіціальної професійної музики М. Лисенко, а також, врешті, відповідні розділи у своїх збірках фолькло-

¹ Людмилу Александрову – випускницю Варшавського музичного інституту, а пізніше вчительку музики в Харкові, потрібно відзначити як *першу видатну українську композиторку*, котра залишила навічний слід в історії вітчизняної музики, але не дати свого життя – роки її народження та смерті зостаються невідомими.

² Приміром, отаке масове видання: Українські народні романси. Київ 1961.

³ Наприклад: Руссо Ж.-Ж. Я посадив (Je l’ai planté, 1781); Гайдн Й. Симфонія № 85 („La Reine”); Моцарт В.А. Концерт № 4 для скрипки з оркестром Ре-мажор; Бетовен ван Л. Романси для скрипки з оркестром ор. 40 та ор. 50; Шуман Р. Три романси для фортепіано, ор. 28 тощо.

⁴ Див., наприклад: Encyklopedia muzyki. Kraków 1995, s. 206; Słownik terminów literackich, s. 113.

ристи В. Залескі (1799–1849), Я. Головацький (1814–1888) та ін.¹ Тож хіба немає причини відмовлятися від свого рідного, доволі точного окреслення на користь чужого, нерозважливо запозиченого на догоду „старшому братові”, до того абсолютно хибного.

За поетичним змістом *думка* – це короткий ліричний вірш елегійного, журливого, тужливого, задумливого (медитативного), сповідального, рідко баладного характеру переважно у вигляді монологу – розмови з самим собою, про свої почуття самотності, важкої долі, втрати близької особи, неподіленого кохання, любовної зневіри. Кажуть, що в цьому жанрі чи не найповніше виразилася сентиментальна натура українця, і в тому є своя дешифрація істини: споглядально-пасивний настрій пронизує мало не всю нашу співну лірику, від барокової почавши. Це дає певні підстави присвоїти їй одну, спільну жанрову назву *думка* з історичним поділом на *стару*, барокову та *нову*, романтичну. Різняться вони, ясна річ, не тільки часом творення, але й відмінною потужністю вияву елегійності (в старій меншою, в новій більшою) та ступенем індивідуалізації, а також заміною *силабічної* системи віршування на *силабо-тонічну*, чисто літературну, загалом чужу традиційній народній поезії.

Відповідно в музиці старої думки панує в основному *часокількісний* ритм, тоді як у новій – майже виключно *акцентно-динамічний* з деякою перевагою в ньому *трійкових* розмірів (із затактами) в темпі дещо стриманої вальсовості. Мелодиці ж притаманний значно ширший звуковий діапазон (як правило, понад октаву), виразна функціонально-гармонічна підоснова реального чи домислюваного гітарного супроводу та лінійність з ходами по тонах розложених тризвуків, септ- і навіть нонакордів, переважно в верхній теситурі, з генеральною висотною кульмінацією, нерідко ферматованою та досяжною поступовим сходженням-розгоном.

Романтичні думки, здається, залишилися суто національним явищем, не здобувши собі міжнародної слави, як барокові „Їхав козак за дунай” та „Ой не ходи, Грицю”, на відміну від самого їхнього *жанру*, що активно пробився в академічну композиторську творчість не лише українську (В. Заремба, М. Завадський, М. Лисенко, В. Барвінський, П. Сениця та ін.), але й чи не в усю слов'янську – *польську* (К. Ліпінські, Ю. Ельснер, С. Монюшко, Ф. Шопен, Ю. Зарембські), *чеську*

¹ Думками М. Лисенко справедливо назвав пісенні твори Г. Відорта (Лисенко М. О торбане и музыке песен Видорта).

(А. Дворжак, Л. Яначек, В. Амброс, Б. Мартіну), *словацьку* (М. Шнайдер-Трнавскі), *російську* (П. Чайковскій, М. Балакірев, М. Мусоргскій). У їхніх композиціях думка зчаста йде в парі з протилежним жанром – *танцем* (думка та шумка в Другій рапсодії М. Лисенка, думка та коломийка в балеті „Сойчине крило” А. Кос-Анатольського, „Думка та фуріант” А. Дворжака, „Думка й танець” М. Шнайдера-Трнавського), котрий також існує як окрема жаргівлива пісня в напливовій творчості – *бароковій* („Ой під вишнею”, „Гриць мене, моя мати”, можливо, авторства М. Чурай, „На бережку у ставка”) та *романтичній* („Гандзя” Д. Бонковського, „Ой казала мені мати”, „У сусіда хата біла”, „На вулиці скрипка грає”, „Спать мені не хочеться” та ін.). Ці останні ясно відрізнялися своїми розширеними формами від своїх щиронародних аналогів. Чи дійсно існував десь звичай після думки виконувати шумку, як це в М. Лисенка демонструє згадана Друга рапсодія та мішаний хор „Верховино”, а в Я. Яциневича – хор „Сусідка” („Заспіваймо пісню веселеньку”), чи на таке поєднання наштовхнули славні „Угорські рапсодії” Ф. Ліста, нав'язні будовою *чардаша*, де згідно з фольклорною традицією зіставляються дві частини – співна (*лашан*) і танцювальна (*фрішка*). У кожному разі, гуцулам затія галицьких театралів хіба прийшлася до душі, якщо вони признали її за свою рідну¹. Можливо, зовсім не випадково баладна думка про смерть Гриця („Ой не ходи, Грицю”) вперше була опублікована поряд з шумкою „Козак і Дзюба”, відомою до сьогодні², чим видавці хотіли відзначити не тільки характерність цих двох жанрів для українського фольклору, але й, напевно, їхню природну парність.

Українську думку, мабуть, знали і в австрійській Галичині, якщо М. Вербицький 1863 року вдало стилізував типову для даного жанру мелодію до слів П. Чубинського „Ще не вмерла Україна” (гадаючи, що це вірш Т. Шевченка) та з успіхом сам вперше виконав належно під гітару на зібранні Громади духовної семінарії Перемишля. Згодом розкладена на хор і з дещо зміненим характером звучання ця думка стала визвольним, всенародним і врешті-решт державним гімном: незбагненні шляхи Господні, але в тому, що саме думка набула такого високого статусу, виявляючи національний дух українців, напевно є своя фундаментальна закономірність...

¹ Зразки 66в.

² Зразки 58а_{1,2}.

Тим часом у самій Галичині найпізніше від початку XIX століття культивувалася власна жанрова різновидність творчості такого роду, що дістала назву *старогалицька пісня*. Вона оспівувала ті ж елегійні мотиви неподіленого кохання, самотності (зокрема вдівства), туги за рідним краєм, за минулим і молодими літами¹, а ще й також на свій благодушний лад визвольно-патріотичні почуття („Руська мати нас родила”, „Я русин з роду”, „Мово рідна”, „Дайте руки, юні други”, „Мир вам, браття”), хоч переважно хіба менш яскраво, ніж думки, та все ж щиро та сердечно, завдяки чому її найкращі взірці залишаються по-справжньому улюбленими в народі, а навіть у наш час, як згадувана вже „Верховина” й особливо маленький шедевр „Чуєш, брате мій” (брати Б. і Л. Лепкі, 1910)². До їх збереження в суспільній пам’яті та пропагування немало доклав зусиль С. Людкевич своїми пречудовими гармонізаціями („Бодай ся когут знудив”, „Будь ми здорова”, „Сонце ся сховало”, „Там, де Чорногора”, „Чорна рілля ізорана”, „Як ніч мя покриє”, „Як я, браття, раз сконаю” та ін.), дарма що сам він занадто вже критично оцінював художні й історичні достоїнства даного жанру в дослідженні „Старогалицька пісенність XIX століття” (1936, 1956) [Людкевич С. 2000, с. 399-402], а втім визнаючи, „що старогалицька музична культура не така вже вбога, щоби при гарнім опрацюванні й виконанні потребувала стидатися перед Європою” (ibid., с. 588). У кожному разі, поза стрімким розвитком цієї самобутньої творчості годі збагнути насправді феноменальний успіх її прямого паростка – *стрілецької пісні* (про яку мова піде трохи нижче) або ж, беручи ширше, *новогалицької*.

¹ Зразки 60а_б, 1-2.

² Часто цю пісню зараховують до стрілецьких, однак написана вона була ще задовго до сформування Українського легіону як гаранта майбутньої галицької автономії в Австрійській цісарсько-королівській монархії. Треба відзначити, що поет використав суто фольклорну кільцеву віршову структуру (V55;445) як для заспіву, так і приспіву, та мелодія композитора лишень у деяких своїх версіях ритмікою (але не мелікою) зближається до народних (чи радше дворацьких) взірців (R⁶ ♪♪♪♪ ♪♪ ♪. :|| ♪♪♪♪ ♪♪ :♪♪♪♪ ♪♪♪♪♪ ♪♪ ♪. ||), загалом же якнайповніше відображаючи ті стилістичні риси вже властиво нової галицької пісенності, які стали знаменними і для стрілецької творчості. Щоби відчуті їх на контрасті, варто зіставити твір братів Лепких хоч би з популярними „Журавлями” („Здесь под небом чужым”) на вірш графа А. Жемчужнікова (1871, автор музики невідомий), що можуть вважатися прообразом сучасного жанру російського блатного „шансону” (зокрема в перетекстуваннях „Журавли над Колымой”, „Журавли Афгана” тощо).

У міжвоєнну добу думки писалися вже дуже рідко („Коли потяг у даль загуркоче”, слова В. Сосюри, 1926), через те цілком несподіваною стала їхня вибухова *регенерація* від часів „хрущовської відлиги” завдяки пісенній творчості П. Майбороди („Рідна мати моя”, слова А. Малишка), О. Білаша („Два кольори”, слова Д. Павличка), В. Верменича („Чорнобривці”, слова М. Сингаївського), а також і новогалицької пісні зусиллями А. Кос-Анатольського („Ой ти, дівчино”, слова І. Франка), С. Сабадаша („Марічка”, слова М. Ткача, „Пісня з полонини”, слова О. Пономаренка) й ін. Ця популярна музика пішла в народ по-справжньому, зокрема й з пародійованими текстами (як наприклад, до хору чи то М. Машкіна, чи то І. Гринюка „Верховино, мати моя”: „<...> Я сміюсь на кутні зуби, радію, мов теля”, або пісні О. Богачука „Тиша навкруги”: „<...> Ой скажи мені, вип’єш ти чи ні? А в очах сія – по сто грам щодня!”)¹. Видно, матінка Історія має свої тверді правила: в той спосіб після насильницької перерви вона пов’язала давнішу романтичну традицію з новітнім відродженням національного популярного музичного мистецтва, давши їй можливість сповна реалізувати свій потенціал – доспівати свою обірвану пісню, і заодно перекинула живий місток до сучасної, жанрово вже досить-таки багатоманітної української естради².

§ 59. *Коміснjanки.*

Мабуть, найпізніше на початку ХХ століття в народному музичному побуті з’явився вельми своєрідний пісенний жанр, на відміну від однозначно запозичуваної авторської творчості, двоїтий за своєю сутністю: з одного боку, сповна фольклорний за такими характерними ознаками як анонімність, усність, колективність, масовість, варіантність тощо, а з іншого – виразно напливовий за формальними особливостями, почерпнутими з писемної культури, яка напевно стала для нього генерувальним стереотипом.

Це – „шкільна” силаботонічна версифікація з використанням усіх можливих стоп („хореїчних”, „ямбічних”, „дактилічних”, „амфібра-

¹ Інші взірці фольклорного *пародіювання* популярних творів див. [Мишанич М. 2017, № 820-821]. З суто музичного боку всі подібні сатирично-іронічні переспіви не становлять особливого інтересу – зазвичай вони незмінно тримаються своїх мелодичних оригіналів.

² До речі, те ж відбулося так само закономірно з українським композиторським фольклоризмом, який після глухої тридцятилітньої перерви в своєму природному розвитку відродився та продовжився в творчості т. зв. шістдесятників.

хічних”, „анапестичних”), але з тією суттєвою різницею, що строфіка тут рідко коли буває чотирирядковою з короткими віршовими рядками до п’ятистопності та ще й з перехресною римою, як то переважно має місце в літературній поезії, а зазвичай включають *два довгі рядки* (ніби з подвійною кількістю стіп) і серединною цезурою (медіаною), а також з суміжним римуванням. Часом у таких піснях прийнята система віршування застосовується досить поправно¹, але й частенько псується через не зовсім уміло підібрані слова, в яких при тому можуть штучно зміщуватися наголоси (подібно як у сучасній естрадній класиці: „І не трé/ба нестí/ мéні квíт/ку надí/тí”, замість явно природнішої редакції: „І не трé/ба менí/ нéсти квíт/ку надí/тí”), а вживана стилістика не раз є далека від традиційної фольклорної словесності. Як наприклад, отакий семистопний „ямб” із внутрішньою каталектикою (курсивами відзначені неокочирно акцентовані слова):

97

1. Са/ма со/бі спі/ваю, √ /° за/буду / всю жу/ру,
Про / тебе, / мій ми/ленький, √ /° ніг/ди не / забу/ду.
2. Піш/ла би-м / т’я й шу/каги, √ /° не / знаю, / де ти / є,
Ох, /буйний /вітре, /новій √ /° звід/там, де / милий / є.
3. Ко/би я /орлом / була, √ /° лі/тати / умі/ла,
Лі/тала / б я / сві/тами, √ /° те/бе би-м / шука/ла.
4. А / я ор/лом не /буду, √ /° лі/тати /не вмі/ю,
Вер/нися, / мій ми/ленький, √ /° я / маю /наді/ю.

Мелодія будується, як правило, в формі восьмитактового періоду, музичні речення якого відповідають віршовим рядкам, а фрази – піввіршам, рідше використовується проста двочастинність. Ритм тут неодмінно акцентно-динамічний, у простих розмірах (складний на § є по суті тріольним у такті ¾), переважно з затактами. Лінеарність, хоч і схильна до плавних, заокруглених зворотів, базується на „класичних” функціонально-гармонічних послідовностях з потактовими змінами мислимих акордів. У ній виразно переважає силабізм (одному складові відповідає одна нота), а мелізMATика (розспіви) здебільш виступає в кінці фраз і кадансах музичних речень або в той спосіб стягуються первісно самостійні ноти у зв’язку з випадковим зменшенням кількості складів у тексті. Виконання нормально передбачає багатоголосся, де головна партія по-фольклорному знаходиться вни-

¹ Лекції, приклад 32.

зу, а на неї нашаровується терцієва втора, що в самому кінці деколи стрибає у верхню октаву, гурт же зазвичай ділиться порівну¹.

Загалом ця пісенна творчість виразно копіює шаблони західно-європейської музики XIX століття, прикладом чого може слугувати популярна, типова ранньоромантична балада „Ішов відважний гайовий” [Мишанич С. 1981, № 249], слова якої приписуються Б. Лепкому, хоча вони радше скидаються на переклад наразі невідомого німецького оригіналу. Так же само генезу, а може, й час постання даного жанру показує славний твір *буковинця* С. Воробкевича² „Заграй ми, цигане старий” (у авторському перекладі румунською „Să-mi cântă, cobzar bătrân, seva”, де замість „цигана” фігурує „кобзар” у значенні етнопрофесіонального музики – леутара)³ з характерною вальсовою мелодією [Мишанич М. 2017, № 816]. Певно, саме того сорту авторська продукція стала взірцем для пандемічного її наслідування в аматорському середовищі, головно дівочому.

Порівняно з традиційним фольклором подібні витвори виглядають доволі убого, а проте свого часу вони набули великого поширення, зокрема серед молоді, в репертуарі якої їх – абсолютна більшість. Однак незважаючи на це, вони повністю ігноруються фольклористами, котрі замість того, щоб досліджувати існуючу реальність як правдиві етнографи, роблять вигляд, ніби нічого такого нема й у заводі, чи зарозуміло оцінюють як виродження, керуючись виключно власними художніми смаками й антинауковими теоріями минулого. Через те цілий пласт усномузичної культури залишився зовсім знехтуваним, практично відсутнім у музично-етнографічній літературі (за винятком хіба окремого розділу в збірці [Мишанич М. 2017, № 772-817]), а отже, відповідно невивченим⁴, ба навіть нетермінованим належним чином, оскільки неможливо визнати науковими назвами завідомі негативи на кшталт „жорстокий романс”, „шлягер”, „кіч” (що в перекладі з німецької означає „халтура”) і т. п.

¹ Лекції, приклад 32; Зразок 45в.

² До речі, автора п'ятьох віршів під загальною назвою „Думки з Буковини” (1863).

³ Bobulescu Constantin. Lăutarii noștri. București 1922; Котляров Борис. Леутарий молдовень ши арта лор. Кишинэу 1966.

⁴ Чи не єдиною знаною спробою осмислити дане явище, хай і в локальному вимірі, є стаття: Новикова Лариса. Жанрові новотвори у фольклорі Слобідської України на межі XIX–XX сторіч. < Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип. 40. Харків 2014, с. 289-304.

Тому насамперед важливо підібрати для означення даних творів якомога точніший і змістово нейтральніший термін, скажімо, їх можна би охрестити *комісними* піснями, використавши оригінальне народне слово: так у с. Космач (Косівського району Івано-Франківської області) іменують фабричні речі, що продаються в крамниці („*комісі*”); наприклад, на сорочку, пошиту промисловим підприємством, кажуть „комісенка” (в літературній формі „комісняянка”). І ці творіння хіба скомпоновані ж не по-сільському, а на культурницькій лад...

Описані вище комісні пісні присутні головню на Правобережжі, на сході України вони мають своїх відповідників, але дещо відмінного гатунку, посталого під очевидним російським впливом¹:

98

fx $\text{♩} = 92$ Una Duo Tutti

1. А в ме_ ня под ок_ ном рас_ цве_ та_ ла сі_ рень, рас_ цве_ та_ ла сі_ рень го_ лу_ ба_ я. А в ме_ ня под ок_ ном рас_ цве_ та_ ла сі_ рень, рас_ цве_ та_ ла сі_ рень го_ лу_ ба_ я.

1. А в міня под окном розцвітала сірень, розцвітала сірень голубая... |2
В моєм серці больном пробуждалась любов, пробуждалась любов молодая. |2
2. Сколькo врем'я ждала в ету тьомную ноч, в ету тьомную ноч роковую, |2
А тепер ухаді, ухаді от міня, потому шо ти любиш другую. |2

¹ Новикова Л. Жанрові новотвори у фольклорі Слобідської України на межі XIX–XX сторіч, с. 298 № 3. Див. також /Новикова Л. 2006, с. 158-161/.

3. Так люби ти їй, так люби горячо, наслаждайся їй красою, |2
А міня позабудь, позабудь навсігда, но тіб'я забуду не скоро. |2
4. Так прийдють же весна, рози знов зацвітуть, зацвітють і сірень голубая, |2
А любов не верньош, не верньош нікогда – пролітела пора золотая. |2

§ 60. *Пісенність визвольних змагань.*

Як переконливо показав С. Людкевич у рефераті „Революційна пісня на Західній Україні” (1967) [Людкевич С. 2000, с. 409-414], неправильно пов'язувати такого роду пісню тільки з революційною боротьбою пролетаріату й узагалі тільки з революцією – докорінним переворотом в житті суспільства, про що постійно твердила більшовицька пропаганда під виглядом науки. Такою піснею люди послуговуються відтоді, відколи вони почали протестувати проти будь-яких форм гніту, змагатися за волю, свої законні права, і не лише соціальні та національні, а передовсім загальнолюдські, бо геніальний І. Франко слушно стверджував, що „народ, здобуваючи собі людські права, тим самим здобуває собі й національні права”¹ (і, треба би додати, соціальні також). Особливу значимість подібних творів засвідчують добре відомі реальні факти їх виконання на барикадах, під час відважного наступу чи запеклої оборони, після перемоги та перед страстю, тож напевно без них не обходилися не тільки протестанти Реформації в XVI столітті та революціонери новіших часів, але й також повстанці Спартака чи древнього Києва², хай їхні підбадьорливі співи не дійшли до наших днів. З огляду на це даний вид музично-поетичної творчості хіба правильніше буде термінувати всеохожно *пісенність визвольних змагань*.

Визвольна пісня – це особлива масова пісня, що виражає дух протесту, боротьби люду проти утисків, за справедливість, свободу й вольності та виступає високоідейним, дієвим засобом виховання, агітації, активізації та організації широких кіл суспільства. Звісно, такою піснею здатний стати не кожен твір, навіть спеціально створений з цією метою, а виключно співзвучний праведним упованням

¹ Промова Івана Франка на його ювілейному святі 1898 року. < Франко Іван. Твори в двадцяти томах, т. 1. Київ 1955, с. 32. Як видно, Каменяр говорив про основоположне значення вселюдських вольностей ще за півстоліття до проголошення Організацією об'єднаних націй „Загальної декларації прав людини” – факт навіть у нас, здається, малознаний і ще мало ким належно поцінований.

² Відомі повстання древлян 945 року чи киян 1068 та 1113 років.

істинно народного руху, чому свідченням, зі свого боку, виступає вистраждана ним животрепетна творчість, назавжди закарбована в людській пам'яті. Власне тим ці, здавалося б, зчаста не надто мудровані композиції, їх теорія, історія та практика становлять сповна самозрозумілий науково-дослідницький інтерес, зокрема музично-фольклористичний.

Загалом вони відзначаються такими особливими прикметами, як творення на злобу дня, авторське походження, усне поширення, варіантне побутування та шліфування первісного музично-поетичного задуму в душі масового художнього мислення, гуртове виконання. Для них вельми характерна *жанрова міграція* – надання творові в цілому нового призначення та звучання або інтонаційне переосмислення популярних наспівів (фольклорних і писемних) шляхом *перетекстування* їх іншими віршами потрібного змісту. Трапляється часом і таке, що музика навіть разом з власною поезією отримує наносне політичне забарвлення, якого спершу там годі було додати, як наприклад, нинішній чеський державний гімн „Де дім мій?“, написаний 1831 року драматургом Й. Тилом і композитором Ф. Шкрупом для комедії „Скрипаль або Без гніву та бійки“. Творцями визвольних пісень рідко коли виступають великі поети і композитори (як скажімо, Ф. Шіллер, на „Оду до радості“ якого Л. Бетовен у чималих муках вистраждав типово танкову тему фіналу своєї Дев'ятої симфонії¹ – сьогодні офіційний гімн Європейського союзу)²; здебільшого ними виявляються пересічні самодіяльники з народу, імена яких затираються назавжди або віднаходяться щойно після каторжних досліджень. Зазвичай такими бувають безпосередні учасники визвольних змагань (як автор „Марсельези“ К.-Ж. Руже де Ліль – „геній однієї ночі“, за висловом Ш. Цвайга)³, їхні вожді (М. Лютер), професіональні революціонери (П. Дегейтер), представники радикальної інтелігенції (В. Сьвенціці) й ін.

¹ Див.: Лекція 9, тема 12, § 36, с. 264-265.

² Під цей же хор з помпою приймали фальшиву Сталінську конституцію 1936 року, хоча його творці, звісно, не мали до того анінайменшого духовного стосунку.

³ А втім стверджується, що К.-Ж. Руже де Ліль не був автором мелодії „Марсельези“, а тільки записав з голосу свого приятеля І. Плеселя марш Асіріуса з ораторії „Естер“ плідного французького композитора Л. Грізона (автора 172 творів), керівника капели собору в Сент-Омері (в департаменті Па-де-Кале). За іншою версією – це тема варіацій для скрипки з оркестром (1780) Д.Б. Віотті (1755–1824).

З історичного погляду, серед визвольних пісень виділяються два основні типи – старіший і новіший, породжені переломними моментами у світовій історії. Старіший пов'язаний з релігійно-реформаційними рухами та селянсько-ремісничими війнами XV–XVIII століть, що прокотились усією Європою, закінчилися великими бунтами в Московії, давши невмирущі взірці пісенності того роду: хорали німецьких протестантів („Міцна тверджа – наш Господь Бог” М. Лютера на основі „Срібного наспіву” Г. Сакса, за словами Г. Гайне, „Марсельеза XVI століття”), гімни чеських гуситів („Повстань, повстань, велике місто Празьке!” чи „Хто же ви, Божі воїни” й ін.). До них же потрібно долучити пісні визвольної боротьби сербів, болгар, молдован і румунів з-під турецького іґа, угорських повстанців проти Габсбургів („Ракоці-марш”, автором якого вважається засновник жанру „вербункош”, словацький ром Янош Біґарі)¹, а також російські з часів заколотів С. Разіна та Є. Пугачьова („Ти зійди, зійди сонце баґряне”, „Як у нас було на Волзі”). Ці твори стали справжніми національними символами і в тій чи іншій формі культивуються понині, незважаючи на такі застарілі властивості як ладова модальність, часокількісний ритм і специфічний мелосинтаксис, на кшталт *Varform* вищезгаданого Лютерового хоралу (1526), тепер уже доволі важкуватого для відчитання, виконання, сприйняття та переймання²:

¹ Цікаво, що Біґарі – це штат Індії, де проживає понад 30 мільйонів носіїв зовсім окремої біґарської мови, поширеної також на півдні Непалу, що може слугувати додатковим причинком до з'ясування проблеми походження європейських ромів.

² До цього запису, як і до всіх йому подібних, необхідно ставитися як до своєрідної фольклористичної транскрипції, виконаної на слух з живого співу (це дає всі підстави добачати *анамнез* етномузикології не тільки в часи Середньовіччя, але й античності, якщо пригадати відомий сколіон Сейкіла, зафіксований давньогрецькими нотними знаками), до того ж доволі недосконалими засобами мензуральної нотації з усіма її відомими неточностями та умовностями, у зв'язку з чим в літературі існують, зокрема, відмінні інтерпретації його мелоритмічної організації – наближені більше чи до третньої, чи, навпаки, паристої (*Evangelisches Gesangbuch für Bayern und Thüringen*. München, 2004, S. 664-665 Nr 362), або й цілковито тактованої в розмірі С (*Deutsches evangelisches Gesangbuch für die Schutzgebiete und das Ausland*. Berlin 1915, S. 91, Nr. 90). Яку з них треба вважати достотнішою, годі судити тут, через що нижче наводиться відбитка уртексту, що його кожен може витлумачити на свій власний розсуд. Нечитабельні слова (всього їх чотири строфи) такі, типово революційні: Ein feste Burg ist unser Gott, Ein gute Wehr und Waffen. Er hilft uns frei aus aller Not, Die uns jetzt hat betroffen. Der alt böse Feind Mit Ernst er's jetzt meint, Groß Macht und viel List Sein grausam Rüstung ist, Auf Erd ist nicht seinsgleichen. (*Підрядковий переклад*:

Ein fester Bund ist nicht gut, er geht zerfallen mit dem
 Dagegen ein fester Bund ist nicht gut, er geht zerfallen mit dem
 Und wenn die Worte sind zerfallen, und wenn die Worte sind zerfallen,
 So sprechen wir nicht mehr, so sprechen wir nicht mehr,
 Ihre alte feste Frucht, mit dem ist nicht mehr, mit dem
 Die Frucht, die feste Frucht, mit dem ist nicht mehr, mit dem
 Und wenn die Worte sind zerfallen, und wenn die Worte sind zerfallen,
 So sprechen wir nicht mehr, so sprechen wir nicht mehr, mit dem

Визвольна пісня *новішого* типу сформувалася у вік демократичних і національно-визвольних революцій останньої треті XVIII – початку XX століть. Її започаткували своїми найвідомішими гімнами війна за незалежність США (1775–1783) „Yankee Doodle” та „Hail Columbia” (1789) і Велика французька революція (1789-1800) „Ça ira!”¹, „Марсельеза”, „Карманьйола”, „Червоний прапор” й ін., а підхопив після поразки Паризької комуни (1871) пролетарський, згодом соціалістичний, комуністичний², ба навіть анархістський „Інтернаціонал”, італійський („Bandiera rossa”)³ та й російські революційні марші – народовольські „Смело, друзья, не теряйте”, „Вы жертвою пали в борьбе роковой”, „Замучен тяжелой неволей” і також есерівський „Смело, товарищи, в ногу”. Останній цікавий тим, що постав він з переробки пруської *студентської* пісні, потім перетекстованої вже німецькими комуністами та, врешті-решт, гітлерівськими штурмовиками („Браття у шахтах”). Боротьба за звільнення з-під національного гніту в Європі дала славні польські гімни (мазурка Я. Домб-

Міцна твердиня – наш Господь, надійна оборона та зброя. Він помагає нам звільнитися від усіх бід, з якими ми зіткнулися зараз. Вічний злий ворог це розуміє сповна, дужа сила і тьма лукавства – його жорстоке оружжя, що не знає собі рівних на Землі).

¹ Зазвичай перекладається як „Усе буде добре!”.

² Якийсь час – гімн Радянського Союзу.

³ Тобто „Червоний прапор” (червоний прапор – символ лівих сил, головним чином соціалістів, фашистів та комуністів).

ровського „Ще Польща не умерла”¹, „Марш жуавів”, „Варшав’янка”), панслов’янський „Гей слов’яни” (первісно словацький „Hej, Slováci, ešte naša slovenská reč žije”² на мелодію „Ще Польща не умерла” та на неї ж хорватський „Još Hrvatska ni propala”³, потім державний югославський „Хеј, словени, јоште живи реч наших дедова” у 1945–1992 роках) та ін.

У процесі побутування та історичного розвитку склалися наступні жанрові види новішої визвольної пісні: (1) урочисто-закличний гімн або похідний марш; (2) жалібний (похоронний) марш; (3) лірична пісня з відповідною, часто напівбаладною, тюремною і т. п. тематикою; (4) сатирично-викривальна пісня, музично споріднена з танцювальною приспівкою. Головною умовою їхньої художньо-прикладної довершеності є вираження загальнонародних думок, надій, уповань і почуттів в емоційно загостреній та водночас максимально раціональній формі, що забезпечує доступність сприйняття і, як правило, спільне хорове виконання масами людей під час значних суспільних подій (мітингів, демонстрацій, зборів), навіть у надзвичайних обставинах – безпосередньо в бою, на барикадах, в ув’язненні, перед стратою. Тому їм притаманні такі характерні риси:

– лозунгові за змістом і поетичною формою словесні тексти (агітаційні звернення-заклики, прославлення героїв та величних подій визвольної боротьби);

– куплетна форма, переважно заснована на зіставленні заспіву та приспіву;

– плакатність, графічна чіткість мелодики, вкраплювання фанфарних ходів (зокрема висхідних квартових стрибків з затактів) у переважно плавно-секундове розгортання її лінеарностей;

– гостро акцентована маршова ритміка з широким використанням пунктованих фігур;

– точна повторність, транспозиція, секвенціювання мелодичних фраз і речень при уникненні варіантності, варіаційності чи розробковості в музичному розвитку;

– хорове письмо строго гомофонного складу з провідним верхнім голосом і часто з нижньотерцієвою второю;

¹ Саме так („Jeszcze Polska nie umarła, kiedy my żyjemy”) ця пісня починалася в рукописному оригіналі, але була підправлена хіба народом.

² „Гей, словаки, ще наш слов’янський край живе”.

³ „Ще Хорватія не пропала”.

– чітка логіка акордово-функціональних послідовностей і ладотонального плану з модуляціями у межах найближчого ступеня сподіння (здебільшого в паралельну).

Таким чином, пісенні гімни боротьби за незалежність США, а передовсім Великої французької революції, далеко вийшовши за національні межі, стали взірцями нового музично-поетичного мислення, підхопленого творцями волелюбних співів практично всього європейського континенту.

Світові історичні процеси знайшли своєрідне відображення в *Україні*, де подібні епохальні суспільні зрушення також спричинили появу двох типів визвольних пісень, кожен з яких, треба підкреслити, спромігся на творіння інтернаціонального значення.

Як відомо, тривале католицько-православне релігійне протистояння вилилося в козацько-селянські повстання проти Речі Посполитої, й одну з їх визначних перемог звеличила найстаріша українська визвольна пісня „Гей не дивуйте, добрії люди”. Її запис вперше опублікували Марко Вовчок у нотній транскрипції Е. Мертке¹ та дещо згодом М. Лисенко², чим не тільки врятували цей шедевр від повного забуття, але й дали йому нове життя. Завдяки бадьорій, гостро акцентованій мелодії в маршовому темпі з пунктованими ритмічними групами та прихованими фанфарними ходами, а також оригінальними *модальними* модуляційними переходами з верхнього тетраходу $a^{\wedge}G^{\wedge}f^{\wedge}-e^{\wedge}D^{\wedge}$ в автентично сполучений нижній $d^{\wedge}C^{\wedge}b^{\wedge}-a^{\wedge}G^{\wedge}$ через проміжний, $E_s^{\wedge}d^{\wedge}-c^{\wedge}B^{\wedge}$ ³, вона ожила в осучаснених перетекстуваннях („Вип’ємо, хлопці, вип’єм, молодці”, „Годі стогнати, годі терпіти”), а в Росії навіть зробилася гімном народників з словами „Здравствуй, свободы вольное слово” та поширювалася потім у численних музичних опрацюваннях, врешті ставши однією з тем третьої частини Симфонії № 11 („1905 рік”) Д. Шостаковича. А втім за своїм походженням ця пісня зовсім не належить до традиційних фольклорних, на що цілком виразно вказує її первородна структура *силабічного*

¹ Двісті українських пісень. Співи і слова зібрав Марко Вовчок, у ноти завів Едуард Мертке. Лейпціг, Вінтертур [1866], с. 48-49 № 22. = Народні пісні в записах Марка Вовчка: Двісті українських пісень. Київ 1979, с. 31-32.

² /Лисенко М. 1868, с. 24-25 № 13; Лисенко М. 1908, с. 43 № 6/.

³ Про авторське поняття розширеного модального тетраходу (фактично гексаходу) див. виноску 3 на с. 206 (докладніше в студії /Луканюк Б. 2013б/).

вірша (V55,53₂), виключно характерна для освіченої дворацької творчості в стилі старої думки¹.

Події тих часів відбулися і в традиційних фольклорних епопеях про козацьких ватажків та їхні подвиги – М. Швачку („Ой хвалився та козак Швачка”), Д. Нечая („З-під темного лісу, з-за темного гаю”), С. Мрозовицького („Ой Морозе, Морозенку, ти славний козаче”), Ів. Богуна („Ой з-за гори чорна хмара”), М. Залізняка („Максим козак Залізник”), С. Палія („Годі, коню, в стайні спати”) та ін., а проте героїчного в них мало, позаяк подвиги ті звичайно кінчалися трагічно. Ба навіть справжня народна оцінка діям Б. Хмельницького в переказах сильно контрастує з офіційною, плеканою присяжними істориками, про що говорять хоча б ось-такі пройняті гіркою поетичні рядки, явно складені по гарячих слідах та відомі в різних версіях²:

100

Вийди, Василю, на могилу,
Поглянь, Василю, на Україну.
Що Хмельницького військо іде,
[Татарська орда полон веде].

[У Хмельницького – козаченьки,
[В орди] – парубки да дівоньки
Да молодії молодії,
Да безшаснії удовиці.

Парубки ідуть да гукають,
Дівоньки ідуть да співають,
Молодиці йдуть да ридають,
Удовиці йдуть, прокладають:

– Ой бодай того Хмельницького
Первая куля не минула!
А та другая устрелила
Та й у серденько уцілила.

Що велів орді брати ясу³
<...>⁴.

¹ Докладніше див.: Луканюк Богдан. З музичної історії визвольних змагань: Проблемні нариси. < Етномузика, вип. 17. Львів 2021, с. 82-91.

² Про їх історичне тло див. <https://was.media/uk/2019-07-23-kozaki-rabotorgovci/> (20.09.2017).

³ Данину, тут – ясир (полон).

⁴ У цій пісні звертає на себе увагу нехарактерна для звичайного фольклору „купальська” віршова структура V54 з правдоподібно чотирирядковою строфікою, що радше говорить про дворацьке походження даного твору.

по суті, збіжні з Шевченковими, добре знайомі за його поезіями „Розрита могила” та „Якби-то ти, Богдане, п’яний”. Того подібні історичні за тематикою твори переважно сповнені зневіри, тужні та ревні („Ой не гаразд, запорожці, не гаразд вчинили”, про руйнування Січі „Ой з-за гори, з-за лиману” [Лисенко М. 1869, № 10, 14]; „Ой Боже наш”, „Зажурились чорноморці” [Квітка К. 1922, № 318, 432] й, отже, за об’єктивною оцінкою С. Людкевича, ні під яким оглядом не тягнуть навіть на жанрові види визвольної лірики¹, а своєю мелодикою нічим не різняться від традиційних звичайних, ба навіть дворацьких пісень² [Людкевич С. 1999, с. 210-211, 213].

З тогочасних *самур* варто згадати контрпропагандистську пісеньку „Їхав ляшок із Варшави”, записану кілька разів, на жаль, без мелодії [Франко І. 1913, с. 132-133, 502-503].

Після провалу Хмельниччини суспільне життя практично замерло як в Україні, так і в Галичині, тож народ ніяк не відгукнувся ні на чини І. Мазепи, ні У. Кармелюка³, ні карпатських опришків⁴, ні на революційну Весну народів 1848–1849 років у Львові, що була прямим наслідком будительської діяльності „Руської трійці” та її сподвижників. Новітнє національне відродження (переважно лівого, соціалістичного ухилу) почалося в другій половині ХІХ століття, відколи тексти визвольного змісту намагалися складати І. Франко, Леся Українка, П. Грабовський та ін., однак і вони не стали по-справжньому всенародними, навіть Франковий „Вічний революціонер” з музикою М. Лисенка, надто мудрованою як для масового жанру. Виняток склали вищезгадувані думки Т. Шевченка (особливо „Заповіт”) і П. Чубинського („Ще не вмерла Україна”), переосмислені самим поточним життям у правдиві визвольні гімни національного масштабу. Не судилося стати по-справжньому всенародним поклик М. Вороного „За

¹ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи, т. 1, с. 210-211, 213.

² Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: В 2 ч., ч. 2. Львів 1908, № 778; Колесса І. 1901, с. 136 № 4.

³ Про сентиментальну пісню „За Сибіром сонце сходить” Т. Шевченко у своєму „Щоденнику” відзначив справедливо: „Створення цієї вельми немудрої пісні приписують самому Кармелюку. Зводять наклеп на славного лицаря. Це рукоділля мізерного Падури” (Шевченко Тарас. Зібрання творів: У 6 т., т. 5. Київ 2003, с. 186).

⁴ Пісні про опришків, як і про козацьких ватажків, зазвичай мають в собі мало героїчного та за своїм поетичним і музичним змістом тримаються побутовізму звичайного жанрового циклу (див., приміром: Сенько Іван. Ходили опришки: Збірник. Ужгород 1983).

Україну” (1917), може, саме тому що був покладений під загально відому церковну мелодію XVIII століття „Многая літа”, хай навіть співану в пришвидшеному темпі та чеканному дусі бойового маршу.

Єдиною ж дійсно масовою певною мірою несподівано виявилася канонічна за всіма ознаками революційна пісня „Шалійте, шалійте, скажені кати”, створена О. Колесою¹ 1889 року на знак протесту проти переслідування студентів, перетекстувавши, як уже мовилося вище, хор Н. Вахнянина². Колессів вірш майже відразу переспівав польський шляхтич та одночасно запеклий соціаліст К. Петкевіч (1861–1934)³ під назвою „Пісня вільного духу”, а потрапивши арештантом у Росію 1892 року, він одразу познайомив з новинкою російського марксиста Г. Кржижановського (1872–1959), який зробив власний підрядник „Біснуйтеся, тирані”. З цими словами пісня прославилася настільки, що нею знову скористався Д. Шостакович у заключній четвертій частині тієї ж Симфонії № 11, до речі, з чималим здивуванням дізнавшись про її первісних авторів щойно в часі своїх відвідин Львова 1957 року.

Акція О. Колесси фактично започаткувала *новітню визвольну пісню* в Галичині, що продовжилася головним чином славними маршами „Гей там на горі Січ іде” й особливо „Ой у лузі червона калина”⁴, аби врешті-решт вибухнути феноменальним мистецтвом січових стрільців у часи Першої світової війни і змагань за українську державність, що принесло повний спектр жанрових різновидів визвольної творчості – марші, ліричні та жартівливі пісні (зокрема, *рапсодичну* „Гей видно село” Л. Лепкого)⁵, перетекстування загальнознаних народних

¹ Колесса Олександр (1867–1945), середущий брат І. та Ф. Колессів, молодший Франковий колега по Радикальній та Національно-демократичній партіях, професор Львівського, Празького (Карлового) й Українського вільного університетів, депутат австрійського парламенту, член Загальної української ради у Відні.

² Лекція 1, тема 1, § 4, с. 30. Докладніше див.: Горак Яким. До генези і деяких музичних редакцій пісні „Шалійте, шалійте, скажені кати”. < Пам’яті Яреми Якубця (1942–2002): Збірка статей та матеріалів. Львів 2007, с. 128-139; Луканюк Богдан. З музичної історії визвольних змагань: Проблемні нариси. < Етномузика, вип. 18. Львів 2022, с. 25-34.

³ На той момент він перебував у Львові.

⁴ Лекція 1, тема 1, § 4, с. 37; Зразки 1аб; Прилоги, Коментар 1.

⁵ Лепкий Лев (1888–1971), літератор і композитор, художник і модельєр (розробив однострій військового кашкета, званого „мазепинкою”), громадський діяч, учасник боїв у ранзі поручника кінноти УСС, автор багатьох стрілецьких хітів, а також музики преславних „Журавлів” („Чуєш ~ Видиш, брате мій”) на слова вище згаданого рідного брата Б. Лепкого (1872–1941), літератора, мистецтвознав-

і міських мелодій (приміром, „Лицар Цяпка”¹ – типова гаївка чи купальська пісня з $V44; \frac{3}{2} / R_4^4$ або „Гей ви, стрільці січовії” – угорський сороміцький шлягер з новими словами сотника К. Гутковського)². Більшість з них тішилася популярністю на всьому просторі „від Сяну до Дону” й опрацьовувалася для розмаїтих виконавських складів кращими українськими композиторськими силами на чолі з М. Леонтовичем, Л. Ревуцьким, С. Людкевичем, М. Колесою й ін. Принаймні пісню „Їхав стрілець на війноньку”, мелодію якої 1916 року скомпонував тогочасний диригент духового оркестру Українських січових стрільців М. Гайворонський³ (вірші під неї музикантові допомогли укласти члени літературно-мистецького гуртка, т. зв. Артистичної горстки при Українській боєвій управі УСС Р. Купчинський, Л. Лепкий, І. Іванець, Т. Мойсеєвич і Л. Новина-Разлуцький), дотепер можна записати від простих селян як під Києвом, так і на зовсім далекій Кубані, а перетекстовану й у Польщі⁴.

Причина надзвичайного успіху стрілецької пісенності – в її невідірваній народності, життєвій правдивості, щирості, духовній співзвучності з найпотаємнішими почуттями як загалу, так і самих учасників бойових дій, інтонаційно свіжій та вельми оригінальній мелодиці, що органічно стопила елементи селянського та дворацького фольклору з молодістю, суто міською, а проте глибоко національною естрад-

ця, громадського діяча, професора Ягайлонського університету в Кракові (позбавленого цього звання гітлерівськими посапачами), члена Української християнсько-суспільної партії, сенатора польського сейму (попри загально відому тверду проукраїнську позицію).

¹ Лепкий Лев. Твори. Тернопіль 2001, с. 120.

² Співаник українських січових стрільців. Відень 1918, № 14, пор. на подібну пісенну тему мішаний хор М. Леонтовича (Леонтович Микола. Музичні твори: У 6 зб., зб. 4. Київ 1924, № 14).

³ Гайворонський Михайло-Орест (1892–1949), галицький композитор, диригент, скрипаль, музичний педагог, критик і громадський діяч, підхорунжий УСС, автор багатьох (понад тридцять) стрілецьких пісень, оркестрових, хорових, камерних творів, опрацьовань народних пісень, театральної та церковної музики. Учився у львівському Вищому музичному інституті імені М. Лисенка, 1923 року емігрував до США, де продовжив музичну діяльність – заснував українську консерваторію в Нью-Йорку (спільно з Р. Придаткевичем), Український оркестр, Об'єднаний церковний хор. Докладніше див.: Витвицький Василь. Михайло Гайворонський: Життя та творчість. Львів 2001.

⁴ Докладніше див.: Луканюк Б. З музичної історії визвольних змагань: Проблемні нариси. < Етномузика, вип. 18, с. 45-54.

ною музикою¹, здатною на талановиту артистичну видумку, що забезпечувала б художню своєрідність кожного окремо взятого твору. Власне таким є вельми показовий щодо цього згаданий скорбний марш „Іхав стрілець на війноньку”.

Як своєрідна репліка думки „Іхав козак за дунай” С. Климовського, вона водночас розробляє ходовий фольклорний мотив загибелі воюючого, яку тяжко переживають його рідні та близькі – батьки, дружина, дівчина (див., наприклад, хори М. Леонтовича на народнопісенні теми „Ой з-за гори сніжок”, „Ой а в городі”, „Козака несуть”), через те поетичний текст стрілецької пісні, сприйнятий народом за свій, відразу поширився в численних відмінах та ще й з новими додатками, прив’язаними до місцевих узвичаєнь. Складений він у типово розвинутій по-дворацьки кільцевій формі V88;558, майстерно збагаченій внутрішніми суміжними римами між усіма восьми- та п’ятискладниками, чого, звісно, ніколи не буває в усній поезії. У наспіві друга побудова, будучи терцієювою транспозицією першої, нагадує нашарування виводчика в народному багатоголоссі на обов’язкове для цієї фольклорної форми повторення початку (за схемою: $M^1\alpha\alpha^{(3)};\beta\gamma$)². Проте подальша низхідна секвенція та октавний стрибок до прикінцевої кульмінації, що за бажанням може ферматуватися виконавцем, однозначно вказують на авторську творчість. Отак завдяки органічній амальгамі золотої думкової спадщини з срібним мистецьким новаторством стрілецької музи ця скорботна визвольна пісня заслужено здобула собі невмирущу популярність і високу позицію серед шедеврів української співаної лірики.

Українське *партизанство* часів Другої світової війни і після неї з погляду музики вже не принесло нічого нового – складені тоді та й пізніше численні анонімні вірші про героїство й трагедії підпільної боротьби зазвичай поєднуються з типово *комісними* мелодіями³. Чи *сучасні* пісні протесту (а їх творяться чимало в різних формах як з певного приводу, так і без приводу) підуть у народ і стануть довговічними на міру своїх славних попередників, покаже майбутнє.

¹ Вона продовжувала розвиватися в міжвоєнний період, давши такі понині популярні хіти, як „Гуцулко Ксеню”, „Червоні маки”, „Дивний сон”, „Прийде ще час” та ін., однак потім майже цілковито погублена суконною радянщиною.

² Лекція 12, тема 14, § 46, с. 334-335.

³ Бобикевич Остап та ін. Співаник УПА. Регенсбург 1950; Бервецький Зиновій. А ми тую червону калину: Пісні української національно-визвольної боротьби. Дрогобич 1990.

Додатки

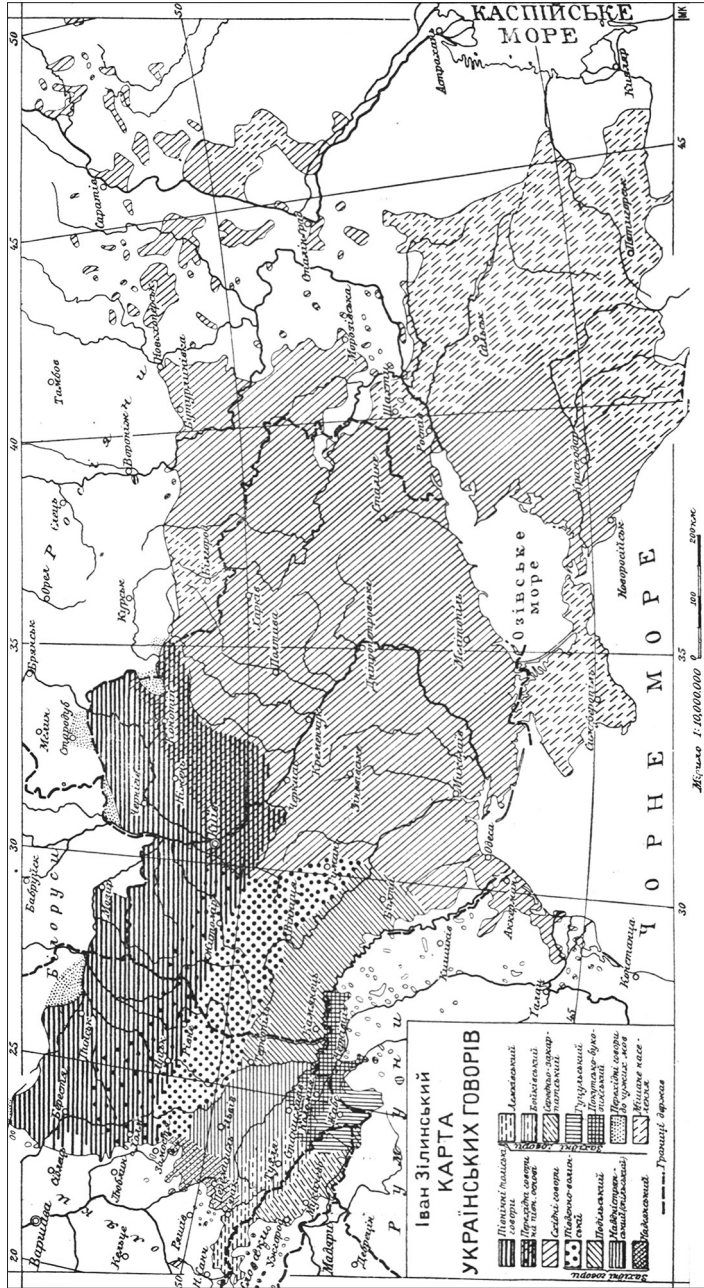


ЗМІСТ

1. Мапи:	
а) говори української мови	441
б) Галицько-Володимирська держава XIII-XIV століть	442
в) етногенеза хорватів	443
2. Етномузичні інструменти:	
а) малюнки	444
б) пояснення	446
3. Сценарій весілля на Вороняках	460
4. Символи	465
5. Терміни	473
6. Література	479
7. Імена	490
8. Факсимільні сторінки студентських конспектів	509

1. Мани

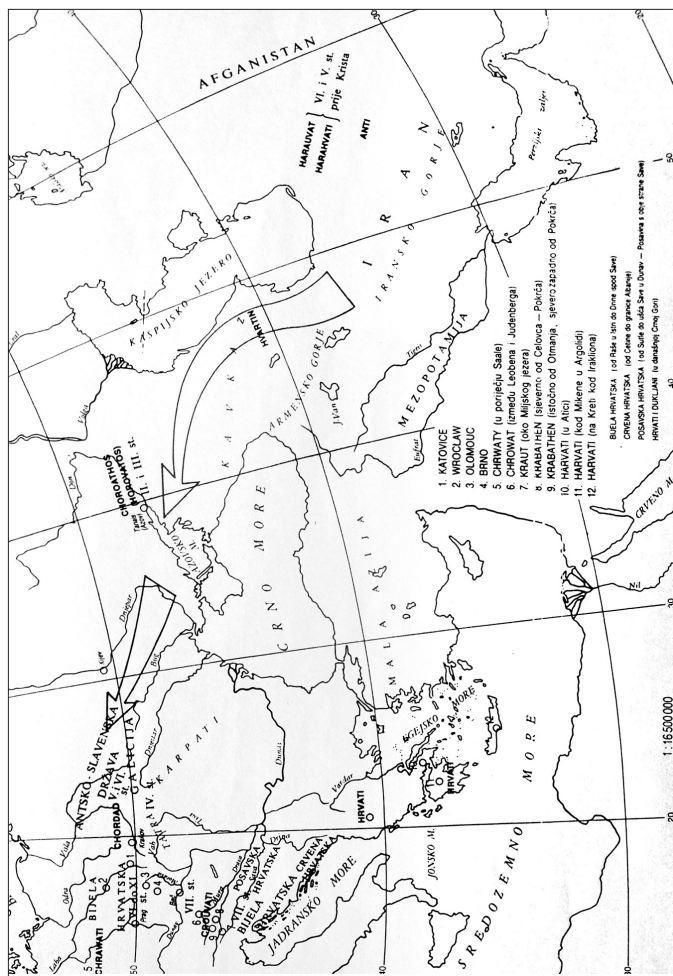
а) говори української мови.



б) Галицько-Володимирська держава XIII-XIV століть:



В) ЕТНОГЕНЕЗА ХОРВАТИВ¹:



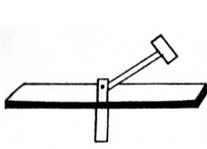
¹ Lučić Josip, Šanjek Franjo, Antić Ljubomir, Vidaček Branko, Bertić Ivan. Hrvatski povijesni zemljovidi. Zagreb 1995, s. 56, karta 7).

2. Етномузичні інструменти

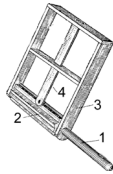
Зміст:

- а) малюнки;
- б) пояснення

а) малюнки



1.



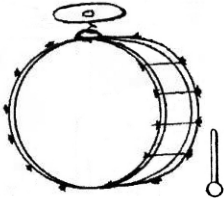
2.



3.



4.



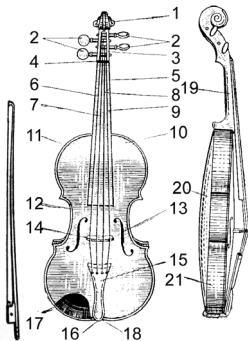
5.



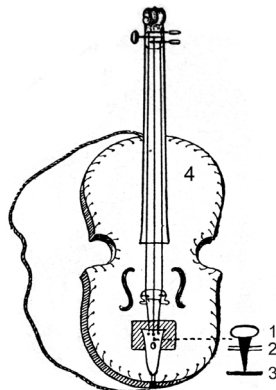
6.



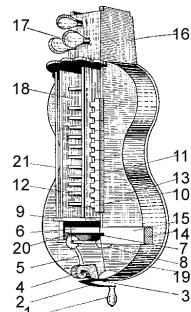
7.



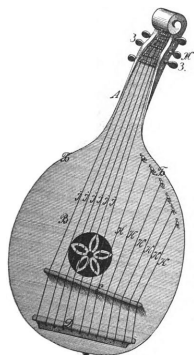
8.



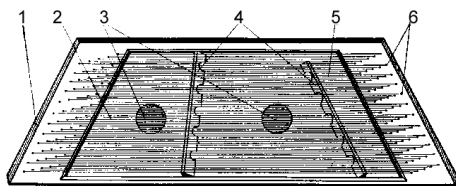
9.



10.



11.



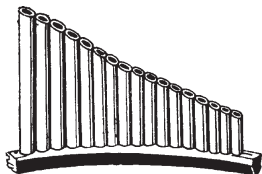
12.



13.



14.



15.



16.

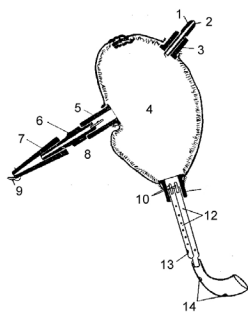
17.



18.



19.



20.

б) пояснення

I. Самозвучні (ідюфони)

1. *Торохкавка (клепало, калатало)*. Дерев'яний молоточок, який маятником вдаряє в краї дощечки-підставки, насадженої на ручку. Дощечка може бути дещо більших розмірів і з кількома молоточками, прикріпленими в її різних місцях (два поряд, три в одну лінію, чотири по краях та один в середині тощо). Основна функція – відстрашування птахів або звірів, колись і злих духів, тепер на Великдень торохкають діти під час хрестного обходу церкви (при тому замовкають дзвони), подекуди у цей час б'ють у *біло* – підвішану з обох боків дерев'яну колоду чи металеву штабу (останнє інколи використовується взагалі замість дзвонів, коли їх немає з якоїсь причини).

2. *Тріскачка (деркач)*. Прямокутна дерев'яна рамка з обертанною ручкою, що переходить у шестірню, яка своїми рівчачками чіпляє один або кілька пружних пластинок (язичків). Тримаючи за ручку, швидко крутять рамку, добуваючи сильні тріскотливі звуки. Існують також великі торохкала – *тачкове* у вигляді одноколісного візка, в якому шестірню крутить колесо, що їде по землі, і *корбове*, закріплене на станині. Призначення таке ж як і в *торохкавки*, а також для дитячої розваги.

Позначки складових частин інструменту на малюнку: 1. – ручка, 2. – ривчачки (трибки) шестерні, 3. – рамка, 4. – пластинка (язичок).

3. *Дзвіночки (колокільця, балабони, тарахкальця, бубенці, шелести)*. Порожні кульки (металеві, керамічні, дерев'яні, цільні чи з прорізами) заповнені камінцями, шматочками металу, шротом і т. ін., які при потрясінні видають відповідно дзвінкі чи шелестливі звуки. Використовуються окремо або кілька нараз, тримані в руці чи руках або прикріплені на паличці, одязі, пасках, шії як жіноче намисто (згарди) тощо, також на конях під час святкових поїздок, на весіллі. При колядуванні так само застосовувалися інколи й *малі дзвінки*, загалом тотожні за формою *великим* церковним *дзвонам*, зокрема при співі умерлої коляди на Гуцульщині¹.

4. *Дримба, варган*. Металеве кільце (підківка, станок, черена), що в місці розриву переходить у два паралельні ребра під прямим кутом, у середині між якими знаходиться загнута в кінці стальна пластинка (язичок), припаяна до протилежного боку черени. Двома пальцями однієї руки ребра вкладають в уста та приставляються до зубів або затискаються ними, а вказівним чи середнім пальцем другої руки змушують вільно коливатися язичок, защипуючи або легко ударяючи його загнутий кінчик і видобуваючи таким чином вібруючі звуки, багаті обертонами та підсилені резонуванням у ротовій по-

¹ Музичні взірці див.: Cząstka-Kłapyta J. Kolędownie na Huculszczyźnie, s. 545-546.

рожнині. Безперервне коливання язичка витворює бурдон на тонці, рухами ж губ отримуються вищі чи нижчі діатонічні тони мелодії переважно в діапазоні кварта-квінти. Інструмент поширений у багатьох народів Євразії, зокрема виготовлений з дерева, кості, бамбука. Винятково трапляється *двійна (дубельтова) бас-дримба* більшого розміру та з двома язичками.

Зразок 8б.

II. ПЕРЕТИНКОВІ (МЕМБРАНОФОНИ)

5. *Бубон (тарабан)*¹ з *тарілкою (бубінкою)*. Циліндричний обід (*обичайка*) діаметром 60-80 см² та шириною 25-40 см з суцільної тоненької дошки (березової, букової) чи фабричної фанери, а то й бляхи, на якому з обох боків (рідко тільки з одного боку) натягнуті виправлені шкіри (козячі, баранячі, собачі, коров'ячі), закріплені раніше дерев'яними, а тепер сталевими чи алюмінієвими обручами (*вальцями*) та додатково зміцнені гвинтами (*стяжками, шрубамми*)³. У бубон стукають лише з одного боку дерев'яною довбенькою (25-30 см), схожою на малу булаву, голівка якої обгорнута для пом'якшення ударів вовною чи грубою тканиною; рідше використовують кулак, долоню чи дріботять пальцями. Звичайно зверху чи збоку до бубна кріпиться *тарілка* з міді (*цинкало, чинель*) діаметром 20-30 см (а інколи й дві тарілки, обернені одна до одної), по ній б'ють фігурною дерев'яною паличкою, званою *пальцеткою* через рівчаки для тримання пальцями, або грубшим дротиком з загнутим кінцем догори чи закрученим у кільце, або й навіть простим цвяхом. За браком тарілки подекуди пальцеткою грають з іншого боку бубна. Звучання глухе, низьке, висотно невизначене та доволі сильне, у зв'язку з чим щиронародні музиканти стараються бубнити якомога делікатніше, щоб не заглушувати інші, слабші в цьому відношенні інструменти капели (скрипку, цимбали). Грають, поклавши на підлогу, землю чи закріпивши ременем на грудях перед собою. В традиційну етномузику класичний барабан (*cassa*) ввійшов під впливом військових оркестрів десь на початку XX століття, хоча схожі інструменти, виготовлені з різних матеріалів, відомі завдяки археології з неолітичних часів. Давніше барабани використовували головню як сигнальний пристрій, а деякі народи – і в обрядових діях.

Зразки 7, 54.

6. *Решето, решітка (тамборик)*. Малий бубник з порівняно вузькою дерев'яною обичайкою (3-5 см), на одному боці якої натягнута перетинка з

¹ Колоритна народна назва „бұхало” (від бұхати – стукати глухо й уривчасто).

² Бувають і менші (55-65 см, а навіть майже наполовину 40-45 см).

³ Гвинти для натягування барабаних мембран запровадив щойно на початку XIX століття англієць К. Ворд (С. Ward).

шкіри чи міхура (діаметром 30-35 см), в кількох прорізах стінки вставлені рухомі подвійні круглі бляшки (тарілочки); часом зовні, рідше в середині до обичайки також кріпилися дзвіночки. Інструмент тримають однією рукою звичайно догори (інколи за спеціально дороблену знизу ручку-держак), іншою ударяючи у мембрану довбенькою (як це демонструє малюнок на титульній заставці до Другого розділу) чи простою дерев'яною ложкою, також долонею, пальцями, чи лише злегка потираючи її, інколи ліктем, коліном, головою¹. Наскільки відомо, решітку використовувалося в давніших двоїстих музиках і пізніше було витіснене бубном у троїстих. До Європи воно зайшло з Азії, здобуваючи собі значну популярність як у багатьох народів, зокрема аж на Піренеях (його деколи звуть загальною *баскійським бубником*, іспанці називають *пандеро*, португальці та бразилійці – *пандейру*, який вважають душею самби), так і серед середньовічних мандрівних народнопрофесіональних музикантів. На Сході ж *дворучна* гра на інструментах цього роду (азербайджанський та вірменський *деф* або *гавал*, грузинський, іранський, таджицький, узбецький *дайре* й ін.) досягла великої віртуозності, насамперед – сольна. Дуже велике за розмірами решітку (60-70 см, а то й більше) з двобічними мембранами широко використовували у своїх культових практиках шамани.

7. *Бугай* (*бербениця*, *бурчибас*). Опукла посередині дерев'яна бочівка висотою 60-80 см і діаметром 30-50 см з натягнутою зверху шкіряною перетинкою, в центрі якої вшитий довгий жмуток кінського волосся, нагертій каніфоллю; різко ковзаючи по ньому однією мокрою рукою (чи обома по чергово), видобувають ревучі звуки, що нагадують голос бика-бугая (звідси – назва). Ті звуки бувають двоюрими – *короткими*, коли швидко ковзають по малій частині гриви, і *довгими*, коли тягнуть повільно по всій її довготі. Інструмент тримають по-різному: на землі, стоячи і схилившись над ним, або ж сидячи та притримуючи ногами, або й покладеним лежачи на коліна, під пахвою (особливо під час ходи). Грають також й удвох, коли хтось один держить корпус, а інший смикає за волосінь. Функціонування цього особливого музичного знаряддя в автентичній етнокультурі наразі не вияснене остаточно, принаймні в капелах його не використовували ніколи, так само як у Молдові, Угорщині та Польщі, де він побутував місцями.

III. Струнні (хордофони)

а) *смичкові*

8. *Скрипка*. Дерев'яна коробка довжиною орієнтовно 60 см (дитячі для навчання мають менші розміри, т. зв. *четвертинки*, *восьмушки*, більші ж можуть виготовлятися виключно з спеціальною метою, наприклад, для су-

¹ Докладний опис гри на даному інструменті див. [Весілля 1970-2, с. 127-128].

проводу чоловічого співу колядників), плеската, подовгувата, донизу трохи розширена, заокруглена зверху та знизу з бічними вирізами („таліями”) посередині, верхня та нижня дошки (*деки*) дещо випуклі та поєднані відповідно фігурними ободами (*обичайками*). У середині коробки знаходиться кругла паличка (*душа*), вертикально затиснута між обома деками. На верхній з них врізані дві резонансні щілини у формі латинської літери *f* її обернення, через які зсередини на зовні виходять звукові хвилі. Посередині між цими отворами поперек розміщується *підставка* (*місток, кобилка*), що підтримує струни і переносить їхні коливання на резонансний корпус. У самому низу до обичайки примонтований *гудзичок* (дерев’яний круглий стовпчик з рівчаком), за який через нижній *поріжок* (виступ з двома заглибинами) петлею прив’язаний струнотримач з дірками. Вверху до обичайки приклеєна за коліно *шийка*, закінчена заокругленим *завитком* (*головкою*) та механізмом (коробкою) для натягування струн, намотаних на кілки і розділюваних *верхнім поріжком* (з чотирма заглибинами). На шийку накладена дерев’яна пластина – *підструнник* (*гриф*), до якого пальцями притискаються струни. Винайдений Л. Шпором на початку ХІХ століття *підборідник* покликаний допомагати міцніше тримати інструмент при шії, знімаючи певною мірою зайве напруження з руки, проте традиційні народні скрипалі цим винаходом користувалися рідко під виразним впливом академічного виконавства.

Чотири струни різної товщини нормально настроюються квінтами від звуку *a'* спершу вгору (*e''*), а потім вниз (*d'* та *g*), рахуються ж вони зверху вниз (перша струна *e''*, друга *a'*, третя *d'*, четверта *соль*)¹. Зрідка народні скрипалі вдаються до *скордатури* – різних змін у настроюванні висоти струн, але тільки якщо того вимагають особливі обставини. Решта потрібних тонів отримується притисканням пальцями струн на відповідних місцях, контрольованим виключно слухом. Скрипка – найвищий за регістром серед смичкових інструментів, її можливий робочий діапазон охоплює понад чотири октави (від *g* малої октави до *c* п’ятої), що може розширюватися за допомогою натуральних флажолетів, отримуваних легеньким дотиком пальця в точках парціального ділення струни (половина, третина, чверть її довжини)². Народні ж музики здебільшого тримаються виключно першої позиції, використовуючи перші три пальці, рідко четвертий і то, як правило, лише на двох верхніх струнах, утім правдиві віртуози, передовсім карпатські, грають практично на всьому грифі. Подвійні ноти й акорди зазвичай

¹ Звісно, фольклорні музиканти не користуються камертоном і свої скрипки строять на слух приблизно, через що їхній стрій може бути дещо заниженим, рідше завищеним.

² На письмі скрипкові флажолети позначаються нуликом над нотою або незарисованим ромбиком (Зразки: Спеціальні умовні знаки (символи) фольклористичної транскрипції, с. 21, індекс 2.441).

отримуються завдяки використанню відкритих струн, що можуть також звучати постійно як верхній, так і нижній бурдон, рідше затисненням одним пальцем двох сусідніх струн. Інколи скрипалі супроводжують свою гру горловим гудінням, гуком.

Скрипку в академічній манері тримають перед собою зігнутою рукою за шийку (великим і вказівним пальцями), стискаючи з іншого кінця плечем і підборіддям обидві деки, у давнішій суто фольклорній – шийка підтримувалася долонею, аби ліпше було тиснути на струни, а сам інструмент упирився до грудей, зчаста схилений на бік задля полегшення роботи смичком, рідко ставився на колінах або й між колінами сторч (подібно як віолончель), а задля розваги втримувався тільки в одній руці на відстані від тіла або й до того ще на голові чи ззаду за плечима. У народному виконавстві поряд з лівобічною позитурою, коли скрипка є в лівій руці, використовується теж правобічна, особливо ж коли музика від природи шульга.

Звуки видобуваються веденням по струнах *смичком*, основу якого складає вигнута (раніше догори, лукоподібно, а тепер дещо додолу) дерев'яна (фернамбукова) пружна тростина з розпластаним у вигляді стрічки пучком кінського волосу, натертого каніфоллю для його належного зчеплення з струною; колись він намертво закріплювався з обох кінців і належно натягувався притиском пальців, тепер це роблять за допомогою ковзного пристрою (*колодки*), прикріпленого на нижньому кінці гвинтом, підкручуванім до бажаного натягу. Від якості смичка чималою мірою залежать можливості техніки звуковидобування, а тому вибору цієї невід'ємної складової струнного інструментарію приділяється велика увага. Сьогодні смичок народні скрипалі тримають способом, близьким до академічного, тобто держать за тростину великим пальцем знизу перед самою колодкою, а зверху рештою заокруглених кінцівок, раніше ж цілу колодку просто затискали в кулак, звичним було й делікатне тримання смичка двома-трьома пальцями (великим і вказівним, інколи й середнім) ближче до його середини. Основні способи звуковидобування – це *деташе* (напряж руху смичка міняється на кожному звуці) та *лігато* (декілька звуків на один плавний рух смичка), рідше в фольклорному музикуванні застосовуються такі специфічні прийоми як *мартеле*, *маркато*, *спікато*, *стаккато* (уривчасті видобування звуків стрибаючим смичком), *тремоло* (швидке повторювання одного звуку), а навіть *сотіє* (гра на струнах деревком), *піцікато* (звуки видобуваються не смичком, а щипком) тощо.

Скрипка з моментом своєї появи стала чільним, провідним інструментом традиційної етнокультури, оволодіння яким – верх мрій чи не кожного народного музиканта, бо лиш це дозволяло йому очолювати капелу, заробляти більше за інших і брати участь практично в усіх можливих музичних заходах свого середовища, здобути в ньому визнання, славу та повагу.

Існує декілька, зрештою, чисто спекулятивних теорій походження скрипки – від схожого арабського *ребаба* (VIII століття) чи його європеїзованого різновиду *ребєка*, а чи від німецького *фіделя*, вживаного міністрелями і жонглерами. Все ж загально вважається, що класична скрипка появилася десь на початку XVI століття в Італії з подібного середньовічного інструменту сімейства *віол*. Звідси вона доволі швидко поширилася практично по всьому європейському континенті, на Слов'янщину зайшовши хіба століттям пізніше, де втім уже існували автохтонні знаряддя такого ж роду, як це показує вельми багата колекція польських *протоскрипок* – викопних, датованих XI-XII століттями, і фольклорних, відомих під різними народними назвами: „мазанки”, „злубцоки”, „гуслі”, „октапка”, „сука”¹. Східні слов'яни в княжі часи також мали смичкові інструменти, тримані плечовим способом і, можливо, звані „гуслями”, так же само як понині на Закарпатті прийнято називати скрипку, а на Балканах – одно- чи двострунний смичковий інструмент, на якому акомпанують собі співці – виконавці епосу. Зрештою, давніше, а подекуди ще й досі народні скрипалі майже виключно користають з кустарної продукції місцевих (сільських) майстрів, більше чи менше збіжною з фабричними виробами, які повсюдно увійшли в ужиток щойно з середини XIX століття.

Позначення складових частин скрипки на малюнку: 1 – завиток, 2 – кілки, 3 – коробка для кілків, 4 – верхній поріжок, 5 – гриф, 6-9 – струни *g*, *d'*, *a'*, *e'*, 10 – верхня дека, 11 – вус, 12 – боковий виріз, 13 – резонаторний отвір (*еф*), 14 – підставка (місток, кобилка), 15 – струнотримач, 16 – гудзичок, 17 – підборідник, 18 – нижній поріжок, 19 – шийка, 20 – нижня дека, 21 – обичайка.

Лекції, приклад 53; Зразки *6d*, 7, *8a*, 54.

9. *Бас, басоля*. Фактично дуже велика скрипка (за розміром близька до віолончелі), що може мати від одної до чотирьох струн (найчастіше дві-три), стросних вельми по-різному: *d-a*, *G-d-a*, *C-g-d-a*, а то й *D-d-A*, *D-d-a-A* (тобто з тоншими струнами посередині). Грають переважно на відкритих струнах по черзі чи подвійними нотами (квінтами, октавами), або притискаючи струну в потрібних місцях завжди одним великим пальцем чи відразу кількома іншими пальцями, щоби пересилити великий натяг струн. Бас тримають вертикально перед собою, вперши об землю, або перевішують через ліве плече та грають коротким смичком (*бильцем*), який беруть у кулак за колодку зверху чи збоку, часом охопивши тростину зверху вказівним пальцем. Лише подекуди прийнято бити по струнах древком смичка чи спеціальною стукалкою, схожою на пальцетку, дуже рідко також защипувати пальцем.

На малюнку – автентичний триструнний бас з с. Мізин (інакше Мезин, рц Короп оц Чернігів). Його дерев'яні частини не клеєні, а шиті дратвою;

¹ Дещо докладніше про це див.: Sobieska J. Polski folklor muzyczny, s. 86-89.

цифрою 1 позначена шрубка, яка після настроювання басу закручується так, що вона ледве торкається гострим кінцем скляної пластини (3); 2 – приструнник, 3 – скляна пластинка, приліплена шевського смолою; 4 – місце, за яке музика притискає бас лівою долонею до живота.

10. *Ліра (колісна, корбова, клавішна, organistrum)*. Резонансний корпус (*голосниця*) дещо схожий на класичну (акустичну) гітару, лише трохи меншого розміру, зате з вищими боками і короткою скринькою шийки, на якій знаходяться кілки для натягування струн, переважно трьох (хоча бувало й більше – до шести). Одна з них або рідше дві середні (унісонні) призначаються для виконання мелодії за допомогою натискання 9-14 клавіш, інші дві чи три, а то й чотири тримають бурдон, настроєний в квінту (рідше в октаву або в квінту й октаву). Грають сидячи, тримаючи інструмент на колінах, рідше стоячи, підвісивши його на ремені за шию, однією рукою постійно обертають *корбу*, щоб крутилося дерев'яне колесо (диск) з покритим кінським волосом і натертим каніфоллю ободом (*обичайкою*) – своєрідним вічним смичком, що видобуває безперервні звуки, динамічно рівні та всі на раз, одночасно, а пальцями іншої натискають на лопатки (клавіші), встромлені в прорізи на дощечці, прикріпленій до верхньої деки, і з поріжками для зміни довжини мелодичної струни. Звукоряд – діатонічний, спершу в межах октави, далі розширюваний до двох октав. При всій недосконалості такого механізму вправний лірник збагачує свою гру повним набором вельми віртуозної мелізматика (форшлагами, трелями, мордентами, групетто, короткими пасажами й ін.), до того ж у доволі швидкому темпі. Із спеціальних виконавських прийомів на особливу увагу заслуговує штрих *стаккато*, що добувається короткою, різкою зупинкою колеса-смичка. Неясно з яких причин на лірі зчаста музичать напощаки, не виймаючи з матер'яного чохла чи цілком загорнутій в тканину.

Походження цього порівняно складного музичного пристрою залишається незнаним, відомий він у Європі уже з X століття, спершу як храмовий та придворний інструмент, пізніше, поширений бродячими професіоналами, примандрював радше через Польщу в Україну, передовсім Правобережжю, згодом не пізніше XVI століття, можливо, поступово витісняючи з ужитку кобзу-бандуру.

Позначення складових ліри на малюнку: 1 – троник, 2 – корба, 3 – валок (вісь іде всередину ліри, на ній крутиться колесо-смичок), 4 – дзядик, 5 – байор (півгриф), 6 – колесо, 7 – підставка (кобилка) мелодичної струни, 8 – дві підставки: до тенорової струни та байорка, 9 – брумар, 10 – клавіатура, 11 – клавіші, 12 – нити (півклавіші), 13 – дека, 14 – кибіт, 15 – налубок, 16 – шия, 17 – кілки, 18 – струна (мелодична), 19 – струна (тенорова), 20 – байорок (струна), 21 – фартух.

Зразки 50а, 51аб, 52б.

б) щипковий

11. *Кобза-бандура*. Багатострунний дерев'яний інструмент грушевидної форми з розширенням зліва вниз різноманітної будови у відмінних виконавських школах і багатьох удосконаленнях. Малюнок його умовно класичної конструкції навів М. Лисенко й описав її так:

„Бандура складається з не дуже довгого, але широкого грифа, званого *ручка* (на схемі позначено буквою *A*). Ручка кінчиться на низ довгим напівовальним кузовом. Овал кобзи або *спідняк* єсть випуклий і з-під споду подібний до видовбаного гарбуза. Округлість овала кобзи, наче вінця у мисці, висувається трохи вбік. В її попереччювані дірочки, а в їх встромлені кілочки. Кілочки ці натягують короткі струни у кобзі. Округлість кобзи зветься „*брямка*” (*B*). Верхня настілка на овалу зветься „*верхняк*” (*B*) або „*дейка*” [з німецького Деске]. Посередині дейки прорізана кругла дірка – *голосник*, що видає голос (*G*). Вподовж нижньої часті брямки, супроти ручки, пророблена дерев'яна полоска, міцно прикріплена до брямки – се єсть „*приструнник*” (полугриф) (*D*). До його нав'язані усі струни кобзи. Струни нав'язуються як у скрипці, до полугрифа, або приструнника, котрий утримується дротом, заціпленням за дерев'яний гудзик [пупок]. Пупок увечернений з-під споду, під дейкою, у спідняку.

Межі приструнником та голосником лежить *кобилка* (*E*) – поріжок з дерева; на її лежать усі 12 струн. Ручка кінчиться у горі *головкою* (*Ж*). В ній сидять *кілочки* (*З*), а на їх наверхуються струни.

Звичайна кобза має 12 струн; 6 довгих і товстих струн натягнені від приструнка вподовж усієї ручки і в головці наверхені на кілочки. Ці 6 довгих струн зуть „*бунтами*” [з німецького *Bünde*] (*I*). Перші 4 довгі струни – *баси*. Перша з краю лівого зроблена з овечої кишки й обвинена т. зв. *сухозлотичею*; 2-га і 3-тя теж баси і теж кишкові струни; 4-та мідяна, дротова; 5-та звана *терція*, а 6-та *прійма*, обидві кишкові, *римські*, себто з кишок прозорих вищого сорту.

<...>

Остатні 6 коротких струн зуться „*приструнки*” (*H*). Всі вони кишкові. У Вересая вони були мідяні, для того, що весь кузов кобзи замалий був і мідяні струни начепляні задля більшої гучності. Приструнки на бандурі суть появою новіших часів. В описах старих бандур у нас і в Європі про їх не чути. Раніш як при кінці минулого століття про їх не знають; по розслідах п[ана] Фамінцина поява їх на українських бандурах сталася в кінці минулого віку, це можна зауважати з образу бандури, зрисованої з приструнками у „Лѣтописному повствованію о Малой Россіи” А. Рігельмана [1785–1786]. Це все разом переконує нас, що приструнки на бандурі були заведені спеціально українцями [Фаминцын А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русскаго народа, с. 165]¹.

¹ Лисенко М. Народні музичні струменти на Україні, № 1, с. 19.

Тримали бандуру на колінах перед собою сторч або паралельно, або під кутом з більшим чи меншим нахилом до корпусу виконавця, в чому певною мірою проявлялася його належність до відмінних шкіл – полтавської, чернігівської чи харківської. Звуки діатонічного строю видобувалися щипанням від 7-9 до 20-30 і більше *відкритих* струн, правою рукою захищувалися приструнки (інколи *плектром*), лівою – бунти (притискання їх пальцями до шийки, як правило, не практикувалося).

Бандура – український національний етномузичний інструмент, невідомий іншим народам (румуно-молдовська кобза, вживана також народнопрофесіональними музикантами – *кобзарями*, є хіба цілковито відмінним інструментом). Генеза бандури-кобзи все ще залишається невиясненою остаточно, виходячи з назв, одні додають її західне походження (від *пандори*), інші – східне (від *кобуза*), на ділі ж ґрунтовні історико-порівняльні вивчення даного питання так і не були проведені досі. Перші відомості про бандуру відносяться до XV-XVI століття, а зображення – до середини XVIII століття. У тому ж XVIII столітті вона здобула собі популярність при петербурзькому дворі та в столичних домах вельмож, а ще швидше й у великопанських (поміщицьких) маєтках, куди запрошувалися видатніші українські виконавці. Кажуть, на бандурі грали гетьмани Б. Хмельницький та І. Мазепа¹. В музичному побуті, зокрема й аматорському (головно в діаспорі), вона протрималася мало що не понині.

Зразки 9б, 49, 52а.

в) ударний

12. Цимбали. Плоска скринька-резонатор трапецеїдальної, рідше прямокутної форми орієнтовно розміром 100х50х50 см з натягнутими над нею вздовж довшого боку металевими (давніше жильними) струнами, *бунтами* (тобто попарно, рідко більше – по п'ять чи навіть вісім) настроєними в унісон, чим досягається більша гучність звучання. Кріпляться вони з однієї сторони простими цвяшками, з іншої – чотиригранними металевими кілками (закрутками), що дозволяють їх настроювати за допомогою ключа (подібно як у фортепіано). Довгі поперечні (часом рухомі) підставки (*поріжки*) ділять їх на дві нерівні частини, як правило, в співвідношенні 2:3 задля гармонізування в квінті: один поріжок підпирає парні струни, інший непарні, щоби легше було потрапляти в них. *Басові* струни проходять під центральною підставкою, наслідком чого кожна з них дає тільки один тон. Звукоряди різного устрою, в тому числі й хроматичного, нараховують від 6-7 до 12-13 тонів, як наприклад, т. зв. *микуличинський*²:

¹ Однак М. Лисенко вказував, що І. Мазепа мав *торбан*, тобто т. зв. панську бандуру (Лисенко М. О торбане и музыке песен Видорга, с. 381), див. заставку „Додатків” та пояснення на звороті (с. 439-440).

² [Мацієвський І. 2012, с. 54]. Пор.: Лисенко М. Народні музичні струменти на Вкраїні, № 10, с. 231-233.



У верхній рівній чи опуклій деці вирізуються два чи чотири *голосники* діаметром 5-7 см, через які коливання повітря передається з порожнини корпусу назовні. Звуки видобуваються, ударяючи двома паличками-бальцетками, часто з вирізаними заглибленнями для зручності тримання між вказівним і середнім пальцями, або молоточками, рідко де защіпують і *плектрами*. Характерні прийоми гри – *тремоло* й *арпеджіо*, а також застосовується різке заглушування струн долонею (ніби демпфером).

Цимбали тримають більшим боком до виконавця або сидячи на колінах, або стоячи чи під час ходи почевпивиши на шию за довгий ремінь, а великі концертні (угорські) цимбали, сконструйовані 1874 року Й. Шундою, поклали на столик.

Походження цимбалів невияснене до кінця. Більшість вважає, що вони прийшли зі Стародавнього Сходу (їхні перші зображення віднайдені на давньоасирійських пам'ятниках), очевидно, через Грецію (назва походить від грецької *κύμβαλον*, у римлян – *cymbalum*) й у ранньосередньовічний час поширилися в південно-східній Європі, особливо в Карпатському регіоні, Угорщині, Словаччині, Польщі, Білорусі та Литві, а далі й на заході континенту під назвою псалтеріум (в Італії – *saltrio tedesco*, тобто німецький псалтеріум, що вказує на місце, звідки його занесено)¹.

Позначення складових частин на малюнку: 1 – боковини, 2 – верхня дека, 3 – голосники, 4 – поріжки (кобилки), 5 – струни (бунти і баси), 6 – кілки для натягування струн.

Зразок 54.

IV. ДУХОВІ (АЕРОФОНИ)

а) свисткові

13. *Листок*. Звичайна зелена пластинка, зірвана прямо з дерева. Грають двояким способом: або її затискають великими пальцями обох рук так, щоби щілина між пальцями виконувала роль мундштука, а стягнені кулаки – резонатора, або інакше один край листка загинають і кладуть під верхню губу, а решту переднім (гладким) боком прикладають до нижньої губи. Повітря з

¹ Баран Тарас. Цимбали та музичний професіоналізм: Підручник. Львів 2008.

різною силою вдувають між загнутим краєм і верхньою губою, добуваючи звуки відмінної висоти. Грою на такому підручному, ситуативному інструменті забавляються головним чином весною (від св. Юрія до св. Івана) при випасі худоби, в лісі чи взагалі під час відпочинку, виконуючи неприурочені пісенні мелодії „для себе”, також для розваги свого товариства. Так само використовуються *стручки жовтої акації*, березова кора тощо (головно діворою).

14. *Сімейство флейтових (сопілка, дудка, фрїлка, пищавка, тилинка, флосра, карабки, монтелів)*. Дерев'яні (з верби, липи, очерету, бузини, крушини тощо) чи металеві порожнисті трубки, що різняться в найрізноманітніших комбінаціях:

- 1) їх кількістю – одно- та двоствольні (спарені);
- 2) довжиною – короткі (сопранові на 15-35 см), середні (альтові на 40-75 см) і довгі (тенорові на 80-100 см);
- 3) діаметром (10-20 см);
- 4) відсутністю чи наявністю *свисткового пристрою (пищика, денця)* у вдвонному отворі;
- 5) наявністю *ігрових (грифних) отворів* та їхньою кількістю (від 3 до 8) або їх повною відсутністю („гладкі”), коли різні звуки видобуваються прикриванням кінця вказівним пальцем і положенням губ;
- 6) способами *тримання* (перед собою чи набік та спрямованими дещо вниз);
- 7) способами *вдування* (прямо у вхідний отвір чи збоку);
- 8) *закритим* чи *відкритим* кінцем;
- 9) *діапазонами* та *діатонічними звукорядами* з різними *основними тонами*.

Через те їх всеохопна класифікація та повні систематичні описи становлять інструментознавчу проблему, що все ще чекає свого остаточного розв'язання.

Зазвичай усі флейтові інструменти використовуються для *сольної* гри часом з супровідним горловим *гудінням* (бурдонуванням), у *капелу* ж увійшли тільки сопранові сопілки, додаючи її звучанню блиску та пишноти.

Позначення складових *сопілки-денцівки* на малюнку: 1 – денце, 2 – вхідний отвір, 3 – губник, 4 – голосник, 5 – вихідний отвір, 6 – глухий (закритий) кінець; ігрові отвори та можливі відстані між ними та кінцем інструменту.

Зразки 6б₁, 7, 8б, 28б, 53-54.

15. *Свиріль (ребро, флейта Пана)*. Багатоствольна закрита флейта, в якій набір з 7-9 чи 12-18 щільно скріплених між собою трубочок (*пищавок*) різної довжини в *двобічному виді* має найдовшу посередині, а по краях поступово зменшувані (як у молдовсько-румунському *наї*), в *однобічному* – тільки збільшувані та прикріплені знизу до підставки (*підлогу*). Трубочки могли

виготовлятися з очерету, тростини, бамбука, деревини, металу, ба навіть з порожнистих кісток, не мали ігрових (грифних) отворів та давали лише по одному тонові діатонічного звукоряду в малих свирілях і хроматичного у великих. Інструмент тримають вертикально двома руками, прикладаючи до нижньої губи та вдуваючи повітря збоку в верхні відкриті отвори. Звуки можуть видобуватися як кожний зокрема (*портато*), так і на одному вдуванні (*легато*), часто застосовується ефектне дуже *швидке глісандо*. Використовували головним чином сольно пастухи задля розваги – власної чи товаришів.

Флейта Пана – інструмент древній (згідно з давньогрецькою міфологією на ньому грав бог лісів, мисливців та пастухів Пан і звідси така назва, хоча власне грецькою зветься *сірінкс*, *сірінга*) та відомий мало не в усьому світі – в Азії (китайський *раїхіао*, корейський *со*, *чінсан* у комі), Африці й Південній Америці (індіанські *сапоньйо*, *сіку*, *антара*), а в Європі на Піренеях, Балканах, у Литві (*сқудучай*), Польщі (*мультамка*), Росії (*кугикли*), на Кавказі (грузинські *соїнарі*, *ларчемі*).

16. Окарина (зозулька). Від італ. *osarina* – гусятко (сконструював біля 1860 року Джузеппе Донаті в Італії). Глиняний, керамічний або дерев'яний свистунець різних форм і розмірів (найчастіше у вигляді пташки чи тільки її голови) з дзьобатим вхідним отвором (пищиком) і кількома вихідними грифними отворами, що закриваються чи відкриваються пучками пальців (трапляються також окарини без ігрових отворів). Окремого вихідного голосника немає. Інструмент поширився серед народів центрально-східної Європи головню в аматорському музикуванні.

Зразок 56. Див. також заставку до Розділу першого (с. 5).

17. Вабик (вабець), манок. Підручний або спеціально виготовлений звуковидобувний предмет або пристрій, покликаний імітувати голоси птахів чи звірів задля їх приваблювання, заманювання до місця мисливської засідки. З цією метою можуть використовуватися найрізноманітніші *природні засоби*, як наприклад, крик або дугтя в стиснутий кулак, шматок відламаної кори, зірваний з дерева листок, риб'яча луска, кусок кіноплівки тощо, або *фахово вироблені* з дерева, кістки, металу чи пластмаси коротенькі (до 10-12 см) відкриті свисткові флейти без ігрових (грифних) отворів доволі відмінної будови. Різні звуки добуваються залежно від уставлення губ і сили вдування. При тому вирішальне значення має абсолютно точне наслідування голосів птахів та звірів, на які чагується, що дуже і дуже нелегко: для того, щоби досконало імітувати їх, потрібно володіти неабияким слухом і навчитися вміти відтворювати живі звуки з правильною *висотою* (частотою), *силою* (амплітудою), *окраскою*, а за потреби *ритмом* і *мелікою*. Тим часом людське вухо сприймає коливання в діапазоні звукових частот від 16 до 20000 Гц., не раз значно поступаючись своїми можливостями дикій природі. *Нотні записи* гри на вабиках спроможні дати лише приблизне, орієнтовне уявлення про

її специфічні особливості. Колись кожен мисливець сам створював потрібний йому інструмент, рідше вдавався до послуг місцевих майстрів, тепер же зазвичай купує готові *фабричні* вироби, яких подостатком пропонує ринок і які здатні задовольнити єдино невибагливі запити. Мисливство з вабиком – один з найстаріших способів полювання, напевно широко практикований ще за часів *первісного суспільства*.

Позначення складових частин вабика для дикого гусака на малюнку-схемі: 1. – голосник (розтруб), 2. – корпус (точена дерев'яна трубочка) з мундштуковим звуженням (отвором для вдювання повітря), 3. – внутрішній пищик.

Лекції, приклад 67.

б) амбушурні

18. Трембіта. Дерев'яна чи скручена з кори (нині також бляшана) конічна труба діаметром біля 30 см і довжиною від одного до чотирьох метрів з розтрубом (*голосником, голосницею*), інколи загнутим і значно розширеним, що через свою важкість кладеться на спеціальну підставку з заглибленням (задля більшої стійкості). Вхідний отвір часто з дерев'яним, роговим або й металевим (тепер фабричним від тромбона) мундштуком (*дульце, пищик*) знаходиться на тоншому кінці, у який повітря вдувається прямо чи скісно, сам інструмент тримається обома руками дещо під кутом догори (особливо на початку гри) та може опускатися плавно донизу. Окремими видами є бляшані трембіти – *складена* (з кількох *колін*) та *кручена* (загнута посередині в петлю на кшталт горна).

У гри використовуються тони натурального звукоряду в діапазоні 1-1,5 октав переважно верхнього регістру (від IV-VI до XII обертонів). Звуки виходять різкі, надзвичайно сильні, розкотисті, чутні на відстані й до десятка кілометрів, тож власне таке знаряддя чи не якнайкраще надається для подавання сигналів. Поряд з основним *сольним* трембітанням побутує також *ансамблеве*, особливо в традиційних обрядах (тепер за першої-ліпшої нагоди й у сценічному фольклоризмі).

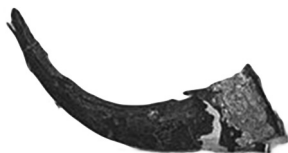
Популярність цей інструмент здобув собі передовсім як *пастуший* на Гуцульщині, ставши їй мало не своєрідною емблемою, проте його аналоги добре знані й багатьом іншим народам, головню *гірським* – в Альпах, Карпатах (Бойківщина, Лемківщина, польські Бескиди), на Балканах (Хорватія, Далмація), але й деяким *рівнинним* також – як *поліська* труба, мазовецька *літавка*, поморська *базуна*.

Зразок *ба*.

19. Ріг, ріжок. Вигнута чи навіть викручена (рідше майже пряма) конічна трубка довжиною 25-75 см, виготовлена з рогу тварини (бика, барана), дерева чи скрученої кори, часто з мундштуком, заточеним з тоншого кінця у формі чашечки або вставленим у нього окремим *пищиком* (5-6 см), зверху

ж трохи зрізаним розтрубом-голосником (діаметром біля 7-10 см), деколи обкованим орнаментованою бронзою, мосяжом. Інструмент тримається однією рукою повернутим догори, повітря вдувається прямо у вхідний отвір знизу, видобуваючи 2-4 звуки обертонового ряду (основний та октавний, рідше квінтовий і зовсім винятково терцієвий). Звук дуже сильний, хоч і дещо загиснений, чутний на великій відстані, через те використовується головним чином як сигнальний інструмент пастухами, мисливцями, вартівниками, а колись у війську, на Гуцульщині також при колядуванні та на похороні (особливо, коли немає трембіти).

На наступному малюнку



турячий ріг, знайдений під час археологічних розкопок т. зв. Чорної могили поблизу Чернігова, на його срібній оправі зображено полювання з луком на птахів. Знахідка датується X століттям (нашої ери).

в) язичковий

20. *Дуда, коза*. Міх з телячої чи козячої шкіри або мішура тварини з кількома вставленими трубками, з яких одна – вхідна для надудання ротом (рідше за допомогою спеціального пристрою), а дві чи три – вихідні для видобування звуків мелодії (сопілкова дудка з 6-8 ігровими отворами для пальців двох рук) і для одного чи кількох бурдонів (в октаву, квінту чи октаву та квінту нараз). Бувають також дуди з двома мелодичними трубками, завдяки чому може звучати нижній рухомий голос. Тримають збоку на грудях під пахвою, а повітря витискається ліктем.

Головний національний інструмент і символ Шотландії, однак був відомий уже в античній Греції та Римі. В Україні правдоподібно служив основним інструментом музик-професіоналів до появи скрипки.

Позначення складових частин інструменту на малюнку: 1 – сисак *входу*, 2 – цівка з заставкою, 3 – головка; 4 – міх з повітрям; 5 – головка *бурдонного виходу*, 6 – менша цівка з пищиком, 7 – більша цівка, 8 – гук (бас), 9 – чопик; 10 – пищики *мелодичного виходу*, 11 – головка, 12 – карабки (двоканальна ігрова трубка), 13 – глухий кінець, 14 – отвори в ріжку.

Зразок 28а.

3. *Сценарій весілля на Вороняках*¹

У МОЛОДОГО

НЕЙТРАЛЬНА ТЕРИТОРІЯ

У МОЛОДОЇ

Пролог

І. Сватання (ідуть до дому молодого)

ІІ. Заручини (або у молодого)

Весілля

І. Приготування до шлюбу

А. Коровай

1. *Сходження коровайниць*
2. *Виготовлення короваю*
3. *Застілля*
4. *Розходження коровайниць*

Б. Вінколетини **Б. Запросини**

І. Сходження дого до походу в село дружбі, світлою

Пролог

І. Сватання

ІІ. Заручини (або у молодого)

Весілля

І. Приготування до шлюбу

А. Коровай

1. *Сходження коровайниць*
2. *Виготовлення короваю*
3. *Застілля*
4. *Розходження коровайниць*

Б. Запросини **Б. Вінколетини**

І. Приготування моло- дого до походу в село дружжю

¹ Потоцьк Антоній. Традиційне весілля у селах Вороняків: Дипломна робота. Львів 1999, с. 30[бв]. Рукопис депонований у Проблемній науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської національної академії імені М. Лисенка.

Вороняки знаходяться в трьох адміністративних районах східної частини Львівської області (Бродівському, Буському та Золочівському) та простягаються орієнтовно від міста Золочів до ріки Іква біля селища Почаїв (Тернопільська область), інші межі окреслюють населені пункти: селище Підкам'янь і села Накваша, Черниш, Боратин і Пониква, Ясенів, Підгірці, Олесько, Білий Камінь, Сасів, Підлипці, Кругів, Батьків, Межигори, Підбережці, Яєнише та Кутище.

2. Виготовлення вінків, букетів, різки
2. Відправлення молодо- дого з друзьбами
3. Застілля для гостей

3. Запрошення
молодим~молодою гос-
тей

4. Вітання молодо- го і друзьбів після повернення
4. Повернення моло- дого зі села

5. Застілля (продовження)

В. Благословенство

1. Приготування молодого іти до молодої
2. Відправлення молодого з весільною дружи- ною
3. Застілля (чекать молоді)

4. Прихід молодої з весільною дружиною
5. Поклін молоді батькам молодого
6. Застілля для гостей (продовження)
7. Відхід молоді з весільною дружиною
8. Застілля (продовження)

9. Повернення молодого

10. Застілля (продовження), танці
11. Розходження весільної дружини і всіх гостей

2. Відправлення моло- дої з друзьками
2. Виготовлення вінків, букетів, різки
3. Застілля для гостей

4. Повернення моло- дої зі села
4. Вітання молодої і друзьок після повер- нення

5. Застілля (продовження)

В. Благословенство

1. Приготування молоді іти до молодого
2. Відправлення молоді з весільною дружи- ною
3. Застілля для гостей (чекать молодого)

3. Похід молодого~
молоді до хати
молоді~молодого

4. Прихід молодого з весільною дружиною
5. Поклін молодого батькам молоді
6. Застілля (продовження)
7. Відхід молоді з весільною дружиною
8. Застілля (продовження)

9. Повернення молодого додому

10. Застілля (продовження), танці
11. Розходження весільної дружини і всіх гостей

III. Шлюб

А. Вінчання

- 1-2. Сходження весільної дружини, гостей і музик
2. Поклін молодого своїм батькам
- 3-12. Мале застілля для гостей весільним поїздом

IV. Шлюб

А. Вінчання

1. Вдягання молоді сільної дружини, гостей і музик
2. Поклін молоді своїм батькам
4. Похід молодого і його весільного поїзда до молоді
5. "Брама"
6. Зустріч молодих
7. Поклін молодих батькам молоді
8. Приготування походу до церкви
9. Відхід молодих і їх весільних дружин
10. Похід до церкви
11. Вінчання
12. Похід із церкви до хати молодого
13. Зустріч гостей.
13. Прихід молодих та їх весільних дружин до хати молоді

14-16. Велике застілля для гостей

14. Застілля ("снідання")
15. Відхід молодого та його весіль-
ної дружини

16. Повернення молодого і весільної
дружини до свого дому

17. Зустріч молодого та його дружини

18. Застілля (продовження)

Б. Посад

1. Приготування до посадки
2. Перепій і дарування
3. Застілля, танці

Б. Посад

1. Приготування до посадки
2. Перепій і дарування
3. Застілля (продовження), танці

В. По молоду

1. Приготування до походу молодого до
дому молоді
2. Відхід молодого із весільною дружиною
до дому молоді
- 3-9. Застілля для гостей (продовження)

В. По молоду

4. Прихід і зустріч молодого із ве-
сільною дружиною
5. Застілля (продовження)
6. Процання з молодого
7. Приготування до відходу моло-
дих з весільними дружинами
8. Відхід молодих

9. Похід молодих разом із
весільними дружинами до
хати молодого

10. Повернення і зустріч молодих
11. Застілля (продовження), танці

Г. Комора

1. Виведення молодих до
комори ("Перша шлюбна
ніч")
2. Вітання свахами моло-
дих (зранку)

Г. Прощання

1. Прощання господарів з
2. Розходження гостей

Г. Прощання

10. Застілля для гостей (продо-
вження), танці

Епілог І. Перезва „пересовине“ (у понеділок)

Епілог ІІ. Придане „пересовине“
(у наступну суботу)

4. Символи (знаки формалізації)

Загальні

=,	— рівнозначність, еквівалентність, співвідносність, типологічна схожість
≡,	— повна, буквальна тотожність, точне повторення („одне й те саме”)
≅	— видозміна (варіантна, варіаційна, трансформаційна)
≈	— приблизність, подібність (похідний контраст)
≠	— нерівність, повна відмінність (контраст)
~	— <i>тильда</i> (хвилька) = або, чи, інакше
n, ∞	— відкрите, необмежене число повторень, таке ж продовження („і т. д.”)
&	— <i>контамінація</i> = сполучник <i>i</i> (поєднання різних, самостійних одиниць в одній композиції, творі тощо)
()	— <i>круглі дужки</i> = факультативність („може бути, а може і не бути”)
{ }	— <i>фігурні дужки</i> = проміжна, конструктивно-пояснювальна деталізація (переважно в типізаційно-генеалогічних схемах)
[] ~>...<	— <i>прямі клямки</i> = вставка, додаток (у клямках – від автора, редактора)
[/]	— <i>скісні клямки</i> = відсилачі до списку літератури
<...>	— <i>купюра</i> = скорочення, пропуск
...	— незакінченість, недоговореність, обрив („три крапки”)
⇐, ⇒, ↑, ↓	— напрям <i>змін</i> від основного (вихідного, первиннішого) до похідного (вториннішого, результативного)
⇔, ↕	— <i>двобічність</i> , взаємоперехід (форм тощо)

Віршування

V	— <i>вірш</i> або <i>віршовий рядок</i> (<i>верс</i>), перед числовою формулою = <i>структура вірша</i> чи окремого <i>рядка</i> (<i>верса</i>) ¹
∅	— окремо взятий <i>тіврядок</i> (<i>субверс</i>) або <i>силабічна група</i> , <i>стопа</i>
V ^(R)	— <i>ритмічна</i> форма вірша, його строфи ~ тиради ~ верса: V ^R 55 _{2-n} ~ V ^R 66 ~ V ^R 7). — За відсутності додаткової позначки ^R , тобто за замовчуванням – ритмічна форма <i>силабічного</i> вірша (його силабічної групи, верса або строфи, тиради), особливо коли після V чи ∅ йде структурна формула силабічної версифікації: V46 ~ V44 ₃ ~ ∅4 тощо)

¹ Позначення К. Квітки [Квітка К. 1927, с. 7].

- системи віршування:
- ^(S)V, - силабічна (за замовчуванням = силабічна)
 - ^TV, - тонічна
 - ^RV, - речитативна (верлібр)
 - ^LV, - силаботонічна (літературна)
 - ^ZV - звільненосилабічна
- віршові *структурні павзи (цезури, роздільники)* в аналізованих етнопоетичних текстах *силабічної* версифікації:
- ∴ - відсутність цезури між силабічними групами (там, де вона зазвичай мала би бути)
 - | - між силабічними групами
 - |' - між об'єднаннями силабічних груп, піврядками (*медіана, середник*)
 - || - між віршовими рядками (версами)
 - ||' - між об'єднаннями версів (*гіпострофами*)
- те ж саме *тонічної* та *силаботонічної* версифікацій:
- / - між віршовими стопами
 - /' - між об'єднаннями стоп, піврядками (субверсами)
 - // - між віршовими рядками (версами)
 - //' - між об'єднаннями версів (*гіпострофами*)
- те ж саме в кінці завершених віршових одиниць:
- ¶ - строф, тирад або здань
 - ¶⁺ - окремих об'єднань строф (*гіперстроф*), тирад або здань в середині вірша (поетичного твору)
 - § - вірша в цілому (поетичного твору)
 - §⁺ - об'єднань віршів (цілих поетичних творів) у *контамінованих* текстах (між контамінованими текстами)
- початок *клаузули* віршового рядка (верса)
- V^(R)55₂ — структурна формула *силабічного* віршування, де:
- *нормальна цифра* = кількість складів у *силабічній групі* або *піввірші (субверсі)*;
 - *мала цифра знизу* = кількість повторень *ізоритмічного* віршового *рядка (верса)* в строфі чи тираді¹ (тильда між субшрифтовими цифрами вказує на перемінність кількості таких повторень: V44₂₋₃₋₄)
- V^(R)14²6 — малі цифри зверху *перед* величинами силабічних груп або піввіршів у межах структурної формули V = кількість *доданих складів* при похідному її розширенні (ампліфікації)

¹ Умове позначення С. Людкевича [Роздольський Й. 1906, с. 32, 40, 48 тощо].

- те ж у пояснювальних схемах (малюнках) віршових структур:
- ∅ - основні (базові) склади,
 - ⊕ - додані (ампліфікаційні) склади,
 - ⊗ - випущені (стриктифікаційні) склади
- структурне членування (*метамерія, сегментація*) в формулах силабічних віршів:
- ; - *крапка з комою* = кінець рядка (верса), піввірша: V55;445
 - . - *крапка* – кінець строфи або тиради: V6_n
 - , - *кома – медіана (середник)* між об'єднаннями силабічних груп у віршовому рядку (версі): V44,3 ~ V44,6 ~ V44,44
 - + - стійке сполучення (чергування) різноструктурних строф (гіперстроф) у віршовому творі: V53₂+557 ~ V66₂+43₂
- * , • , 0 — „зірочка”, *зарисований* і *незарисований* „нулики” вказують при потребі, що дана структурна формула V є результатом *модельювання (базифікації)* відповідно на рівні:
- *пісенного типу*: V463 ← *V553
 - *пісенного прототипу*: *V553 ← •V443
 - *пісенного архетипу*: •V443 ← 0V444
- ┌, — — наголошений і ненаголошений склади у формосхемах *тонічної* та *силаботонічної* версифікації
- V, VV — *каталектика* = постійне зменшення кінцевої стопи у віршовому рядку (версі) чи піврядку (субверсі) на один або кілька складів
- V^(T) — *тематична (семантична)* форма вірша (строфи, тиради), позначається буквами *кириличного* алфавіту: до букви „o” включно = основні, постійно змінювані за своїм змістом слова (*куплету*), від букви „p” і далі = закономірні міжстрофові повторення однакових слів (*рефрени*), що задля читабельності ще додатково підкреслюються¹:
- на рівні віршових рядків – великими буквами: V^TАБРБ
 - на рівні складових рядка – малими буквами: V^Tабрб.
 - За наявності буквеної формули додаткова позначка ^T після V може опускатися, замовчуватися як зайва через свою очевидність: VAA, Vабв
- V^(RT)554 — підкреслені числа в структурно-тематичній формулі силабічного вірша = закономірні міжстрофові повтори (рефрени)
- V553_{b(is)} — віршова строфа з буквально повторених рядків

³ Умовне позначення В. Гошовського [Гошовский В. 1971, с. 301].

- діакритичні позначення кількості закономірних *безпосередніх* повторень у вірші:
- 3
- одинарна „кома” = повторюється ще раз: $V4\overset{3}{3} \equiv V^R433 = V^T a\overset{3}{b}b$
- 3̃
- подвійна „кома” = повторюється ще двічі: $V4\overset{3}{3} \equiv V^R4333 = V^T a\overset{3}{b}b\overset{3}{b}$
- $\frac{2}{44}$
- Те ж саме над *сполучною ризкою* стосується цілих віршових рядків (версів): $V\overset{2}{44};44 \equiv V^R44_3 = V^T A\overset{2}{A}A\overset{2}{B}$
- 5̇, 5̈, 5̉, 5̊, 5̋
— діакритичні позначення закономірних *опосередкованих* (на відстані) повторень у вірші: $V55;4\overset{5}{5} \equiv V^R55;4\overset{5}{5} = V^T a\overset{5}{b};p\overset{5}{b}$
- Те ж саме над *сполучною ризкою* стосується цілих віршових рядків (версів): $V43;\overset{5}{43};\overset{5}{23};\overset{5}{43} \equiv V^R44_2;\overset{5}{23};44 = V^S A\overset{5}{B}\overset{5}{B}\overset{5}{B}$

Мелоритміка

- R^(M) — *мелоритм* (музичний ритм), *мелоритмічна форма*; за наявності далі цифрування додаткова позначка ^M після R може опускатися як зайва через свою очевидність
- R ♪♪♪ ♪♪♪ — *нотне вираження* мелоритмічного малюнку, де позначка R може пропускатися як зайва через свою очевидність¹
- R^{1/2}1. 1/2 1 2 — *цифрування* мелоритмічного малюнку, де „1” (одиниця) ≡ довгість, рівна *одиниці числення* (частці такту); інші цифри ≡ довгості, їй кратні (2, 3, 4) чи менші за неї (1/2, 1/3, 1/4 тощо)²:
R ♪♪♪ ♪♪ ♪♪ | ≡ R^{1/2}1 1 2 (1. ≡ 1 + 1/2, тобто чвертка з крапкою)
- , ^ — *ліга* в реальних (несилабізованих) мелоритмічних малюнках з’єднує тривалості мелодичного розспіву, макромелізму:
R ♪♪ ♪♪ | ≡ R 1 1 ^ 1 1 ^ 1 |
- 1 — *підкреслені цифри* в цифруванні мелоритмічного малюнку = паузи, рівнозначні відповідним довгостям: R ♪♪♪ ♪♪ | ≡ R 1 1 2 1 |
- *системи мелоритміки* відповідно:
- (K)R - часокількісна
R^R - речитативна
T^R - акцентна (тональна, квалітативна)

¹ Задля зручності порівнянь всі етномузичні твори незалежно від своєї системи ритму (часокількісної чи акцентно-динамічної) на письмі зводяться (транспонуються) до спільної *одиниці числення* – чвертки (♪). Це не стосується *речитативного* ритму, в якому відсутня закономірна пульсація одиниці числення.

² Умове позначення К. Квітки [Квітка К. 1927, с. 7].

- системні тактові розміри в мелоритмічних цифруваннях¹:
- R⁶ - часокількісні, стопні та рубатні²
 - R₈⁶ - акцентно-динамічні
 - R₆⁶ – речитативні³
- ⋮
- *пацельована* вертикальна риска = особливе групування одиниць числення в складних та мішаних тактових розмірах
- тактування *акцентно-динамічного* мелоритму:
- | - *суцільна* одинарна тактова риска = місце системного ритмічного наголосу (акценту)
- тактування *часокількісного* та *стопного* мелоритмів:
- ⋮ - *пунктирна одинарна* тактова риска = відсутність музичної цезури в цілісній побудові при наявності постійних структурних (ритмічних) цезур у супутньому вірші
 - | - *суцільна одинарна* тактова риска = місце цезури між цільними (неподільними) найменшими мелодичними побудовами, рівними силабічній групі чи піввіршу
 - || - *суцільна подвійна* тактова риска = завершення мелорядка, рівного віршовому рядкові (версу)
 - ⋮ - *пунктирна подвійна* тактова риска = перехід атакою (attacca) до наступного мелорядка
- тактування *речитативного*⁴ та *рубатного* мелоритмів:
- | - одинарна *півриска посередині* нотного стану = завершення речитативного *здання* або місце цезури між цільними (неподільними) найменшими рубатними музичними побудовами, рівними силабічній групі чи піввіршу
 - || - подвійна *півриска посередині* нотного стану = завершення речитативного уступного розділу (зав'язку, співомови, розв'язку) або рубатного мелорядка, рівного віршовому рядкові (версу)
 - I, II - одинарна чи подвійна *півриски внизу* нотного стану = наявність віршової цезури за відсутності відповідної їй музичної цезури
 - I, II - одинарна чи подвійна *півриска вверху* нотного стану = наявність музичної цезури за відсутності відповідної їй цезури у вірші

¹ Докладніше про диференціальний принцип тактування та зведення його правил див. [Луканюк Б. 1994].

² У нотних транскрипціях – одна цифра посередині нотного стану.

³ У нотних транскрипціях – цифра з нотою відповідної довгості під нею.

⁴ Додаткові умовні позначення складових речитативних форм див. [Луканюк Б. 2013б].

— заключне тактування:

||~|| - *суцільні тонка та груба* тактові риси або півриски *посередині* нотного стану = закінчення мелострофи чи уступу в етновокальному творі, чи окремого розділу в етноінструментальному

||: - *пунктирні тонка та груба* тактові риси = перехід атакою (attacca) до наступної мелострофи, уступу чи окремого розділу твору

||~|| - *тонка і груба* тактові півриски *вверху* чи *внизу* вказують на незбіжність обсягів музичного та словесного уступів: *тонка та груба* тактові півриски *вверху* відмічають завершення музичного уступу при незакінченому, продовжуваному словесному уступі, такі ж півриски *внизу*, навпаки, на завершення словесного уступу при незакінченому, продовжуваному музичному уступі

||~|| - *дві грубі* тактові риси або півриски = закінчення твору (транскрибованого наскрізно)

— *структурний паралелізм* між ритмічними формами вірша та мелодії:

/ - *досконалий* = збіжність між обома формами: $V55_2/R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ } | \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ } :|| (\equiv V55_2/R^6 1 1 1 2 | 1 1 1 2 :||)$

\ - *недосконалий* = розбіжність між ними бодай в якихось частинах: $V44_3/R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ } | \text{ ♩ ♩ ♩ } :|| (\equiv V44_3/R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 1 1 :||)$

— *варіантність* у похідних мелоритмічних малюнках (здебільшого в пояснювальних частинах формул, взятих у фігурні дужки) відповідно:

∧ - *фермата* = деяке вільноагогічне *протягування* попередньої довгості: $\forall 4/R^4 \text{ ♩ ♩ ♩ } | \text{ ♩ } \wedge | \equiv \forall 4/R^4 1 1 1 \wedge |$

∞ - наддовго витримувана фермата (зазвичай в самому кінці строфи)¹: $\forall 3/R^4 \text{ ♩ ♩ ♩ } | \text{ ♩ } \infty | \equiv \forall 3/R^4 1 1 2 \infty |$

∪ - *стриктура* („обернена фермата”) = деяке вільноагогічне *вкорочування* попередньої довгості: $V66/R^8 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ } | \text{ ♩ } \cup | \equiv V66/R^8 1 2 1 1 1 2 \cup | 2 \cup 1 1 2 ||$

— *варіаційність* у похідних мелоритмічних малюнках (здебільшого в пояснювальних частинах формул, взятих у фігурні дужки) відповідно:

∩ - *диз'ютація* = ритмічні тривалості по обох боках значка є результатом дроблення (*фігурації*) первісно цілісної силабізованої довгості: $\{ \forall 6/R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ } | \text{ ♩ } \cap | \} \leftarrow \bullet \forall 5/R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ } | \equiv \{ R^6 1 1 1 1 \cap 1 | \} \leftarrow \bullet \forall 5/R^6 1 1 1 2 |$

¹ Умовне позначення Ф. Колесси [Колесса Ф. 1995, № 51b і т. п.].

- U — *кон'югація* = ритмічні тривалості по обох боках знака – первісно окремі членики, що внаслідок стягнення (злиття) стали одним, цілісної силабізованою довгості: $\forall 5/R^4 \text{ (музичний ритм) } | \leftarrow \{ R^4 \text{ (музичний ритм) } U \} \leftarrow \forall 6/R^4 \text{ (музичний ритм) } | \equiv \forall 5/R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} | \leftarrow \{ R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} U \} \leftarrow \forall 6/R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} | |$
— *трансформаційність* у похідних мелоритмічних малюнках (здебільшого в пояснювальних частинах формул, взятих у фігурні дужки)
- ↓ — стрілка вниз = імовірне місце вставлення якоїсь зайвої силабізованою довгості: $\forall 5/R \text{ (музичний ритм) } \downarrow \downarrow \downarrow | \leftarrow * \forall 4/R^6 \text{ (музичний ритм) } | \equiv \forall 5/R \downarrow 2 \quad 1 \ 2 \quad | \leftarrow * \forall 4/R^6 \text{ (музичний ритм) } 2 \quad 1 \ 2 \quad |$
- ↑ — стрілка догори = імовірне місце вилучення, пропуску якоїсь силабізованою довгості: $\forall 4/R \uparrow \text{ (музичний ритм) } | \leftarrow \leftarrow * \forall 5/R^6 \text{ (музичний ритм) } | \equiv \forall 4/R^5 \uparrow 1 \ 1 \ 2 \quad | \leftarrow * \forall 5/R^6 \text{ (музичний ритм) } 1 \ 1 \ 1 \ 2 \quad |$
- x, *, •, 0 — „хрестик”, „зірочка”, зарисований і незарисований „нулики” вказують при потребі, що наведений мелоритмічний малюнок є результатом його *модельовання* відповідно на рівні¹:
— *силабізованої схеми*: $\forall 4/R^6 \text{ (музичний ритм) } \underline{\quad} | \leftarrow \forall 4/R \text{ (музичний ритм) } | \equiv \forall 4/R \text{ (музичний ритм) } \overset{\wedge}{1} \ 2 \overset{\wedge}{1} \ 1 | \leftarrow \forall 4/R \text{ (музичний ритм) } 1 \ 3 \quad 1 |$
— *пісенного мелотипу*: $\forall 4/R^6 \text{ (музичний ритм) } | \leftarrow * \forall 4/R^6 \text{ (музичний ритм) } | \equiv \forall 4/R^6 \text{ (музичний ритм) } 1 \ 3 \quad 1 | \leftarrow * \forall 4/R^6 \text{ (музичний ритм) } 1 \ 2 \quad 2 |$
— *пісенного прототипу*: $* \forall 6/R^6 \text{ (музичний ритм) } || \leftarrow \leftarrow * \forall 4/R^6 \text{ (музичний ритм) } | \equiv * \forall 6/R^6 \frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} \ 2 \quad 2 | \leftarrow * \forall 4/R^6 \text{ (музичний ритм) } 1 \ 1 \ 2 \quad 2 |$
— *пісенного архетипу*: $* \forall 4/R^6 \text{ (музичний ритм) } | \leftarrow \leftarrow * \forall 6/R^6 \text{ (музичний ритм) } | \equiv * \forall 4/R^6 \text{ (музичний ритм) } 1 \ 1 \ 2 \quad 2 | \leftarrow * \forall 6/R^6 \text{ (музичний ритм) } 1 \ 1 \ 1 \ 1 \ 1 \ 1 |$
- R^(T) — *ендометрична* форма мелоритміки, записується буквами латинського алфавіту відповідно²:
— на рівні мелорядків – великими буквами: R^(T)ABBA
— на рівні складових мелорядка (мінімальних синтаксичних побудов) – малими буквами: R^(T)ab;ba
- A', A'', A^v, A ~ a^w a', a'', a^v, a^w — *градуюальна шкала* („гама”) ритмічних видозмін однієї і тієї ж побудови: M^TAA''; A'B ~ M^Taa''; a'b (де побудова з позначкою '' є ритмічно більше видозміненою в порівнянні з побудовою, позначеною ')³

¹ Якщо рівень модельовання стосується всієї структурної формули, то він вказується один раз перед умовним позначенням структури вірша (V), наприклад: $* \forall 467_2/R^4 \text{ (музичний ритм) } | \equiv * \forall 467_2/R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} | |$

² Умвне позначення В. Гошовського /Гошовский В. 1971, с. 301-302/.

³ Умвне позначення В. Гошовського /Гошовский В. 1971, с. 301-302/.

Меліка

М	— меліка (звуківисотність), мелічна (звуківисотна) форма
М ^(Т)	— ендотематична форма лінеарності, за наявності буквенної формули додаткова позначка ^Т після М може опускатися як зайва через свою очевидність; записується курсивними буквами грецького алфавіту відповідно: - на рівні мелорядків – великими курсивними буквами: М ^Т ΑΑΒ - на рівні складових мелорядка – малими курсивними буквами: Μαα;βυ
Α', Α'', Α ^ν , Α ^ω ~ α', α'', α ^ν , α ^ω	— градуальна шкала („гама”) мелічних видозмін однієї і тієї ж побудови від менших до більших: М ^Т Α'Β ^ν ; Α''Β ~ М ^Т α'β ^ν ; α''β
', "	— октави відповідно перша та друга (без позначок великими буквами – велика, малими – мала): с", h', a, G
a'-b-c''-d''∞	— звуки меліки
C'', H', h', a'	— функціонально стійкі (великі букви) та нестійкі ступені в ладозвукорядах
<u>C''</u> , <u>G'</u>	— функціонально основні, фундаментальні ступені (тоніки) в ладозвукорядах
∩ ~ ∪, –	— функціональні роздільники між стійкими і нестійкими (ввідними) верхніми або нижніми ступенями або між суміжними нестійкими у ладозвукорядах
зверху вниз	— поступенні формули ладозвукорядів ¹ : - модального ² : d'' ~ des'' ∩ <u>C''</u> ∪ h' ~ b' - a' ~ as' ∩ G' ∪ f' ~ fis'
знизу вверх	- тонального: <u>G'</u> ∩ as' ~ a' - B' ~ H' ∩ c'' ~ cis'' - D'' ∩ es'' ~ e'' - f'' ~ fis'' ∩ (<u>G''</u>)

¹ Задля зручності порівнянь за пропозицією Б. Бартока всі етномузичні твори незалежно від своєї ладової системи (модальної чи тональної) на письмі транспонуються до спільної основної тоніки – **g'** (на реальну висоту виконання в нотних транскрипціях вказує ромбічна нотка після тактового розміру).

² Докладно про модальну ладовість і її умовні позначення див. [Луканюк Б. 2013a].

5. Терміни¹

Абревіація – незначне (менше за брахістохрону) варіантне вкорочення ритмічної довгості, інакше – *човник*²; *протилежне* – *пролонгація* (або *капе-люшок*).

Амбітус – об'єм (обсяг, діапазон) *звукоряду* (етно)музичного твору від його найвищого тону до найнижчого в модальній (тетрахордовій) ладовій системі та навпаки – від найнижчого до найвищого в тональній системі (мажор-мінор).

Ампліфікація – *орнаментация* структури вірша в бік її похідного розширення (розпросторення) шляхом вставлення додаткових складів, слів; протилежне *редукція*.

Архетипізація – *модельовання* пісенного архетипу *скелетизаційним* зведенням *ритмічного малюнку* наспіву до тотожної йому *системи організації*; пор. *типізація*, *прототипізація*.

Базифікація вірша – *приведення (модельовання) ампліфікованої* (орнаментованої) віршової структури до притаманної їй основної, вихідної форми.

Біхронність – *ритмічний малюнок* твору або його *ритморяд* з двох різних довгостей; пор. *монохронність*, *поліхронність*.

Брахістохрона – найменша (мінімальна) довгість реального (*силабізованого*) *ритмічного малюнку* (його найкоротший *членик*).

Варіант мелоритмічний, мелоритмічна варіантність – *відміна* ритмічного малюнку, повстала шляхом похідного збільшення (подовження, *ферматування*) або зменшення (вкорочення, *стриктурування*) його окремих довгостей або павз; пор. *варіація*, *трансформація*.

Варіація мелоритмічна, мелоритмічна варіаційність – *відміна* ритмічного малюнку, отримана за допомогою похідного роздроблення первісно цілісних довгостей на кілька менших або злиття первісно окремих довгостей у похідні більші, сумарні; пор. *варіант*, *трансформація*.

Верс – віршовий рядок у поетичній *строфі*, *тирадї* чи *уступі*.

Версія – див. *відміна*.

Верства – етап в історії етномузики, *наверстеування* – історична шаруватість етномузики, а також її генетична періодизація³; в іншомовній термінології – *страта*, *стратифікація*.

Відміна, видозміна – одне з реально існуючих або теоретично можливих, імовірних озвучень (виконань) етномузичного твору в рамках *мелотилу*⁴; в іншомовній термінології – *версія*.

¹ Алфавітний словарець містить виключно терміни, запропоновані автором або й іншими авторами, але маловживані в широкому науковому обігу.

² Термін Ф. Колесси.

³ Терміни Ф. Колесси.

⁴ Термін С. Людкевича.

Вітальність – *варіантна* (вільноагогічна) або *трансформаційна відміна кристалістого* ритмічного малюнку; у рідномовній термінології – *живоносність*¹.

Генотипність – характерні, спадкові для певного музичного (прото)типу риси, ознаки, властивості, що зберігаються *незмінними* в процесі його видозмінювання; протилежне – *фенотипність*.

Гетероритмія – побудови з різною, відмінною ритмічною організацією (канвою); протилежне – *ізоритмія*.

Генерація ритмічного малюнка – див. *покоління*.

Грамматика музична – закономірна будова (структура) музичної мови, її складових та способів їх видозмінювання; пор. *фонетика музична*.

Двійковий мелоритм – внутрішній уклад тактів, *лічильні одиниці* яких групуються по дві; протилежне – *трійковий мелоритм*.

Дивергенція – розходження ознак етномузичних форм однієї систематичної групи; протилежне – *конвергенція*.

Діагностика – аналітичне встановлення характеру та сутності відхилення від основної форми.

Еволюція – *прогресивні* зміни в процесі розвитку та поширення етномузичного твору; протилежне – *інволюція*.

Ендотематичний – див. *розвиток ендотематичний*.

Жанри (роди) музичні – способи відображення дійсності засобами музичної мови:

співний або **кантилений** – „виражальний”, ліричний;

співомовний або **речитативний** – „оповідальний”, епічний;

танцювальний – „зображальний”, драматичний.

Живоносність – див. *вітальність*.

Зворот мелодичний – структурно неозначений відрізок мінімальної музично-синтаксичної побудови.

Звукоряд – сукупність усіх звуків, задіяних в (етно)музичному творі та розмішених за порядком від найвищого тону до найнижчого в *модальній* (тетрахордовій) *ладовій* системі чи, навпаки, від найнижчого до найвищого в тональній (мажор-мінор), інакше – мелічна гама.

Здання – найменша, замкнута кадансом мелосинтаксична одиниця *речитативності*, її *речення*; пор. *пропозиція, шерг*.

Ізоритмія, ізоритмічність – побудови з однаковою ритмічною організацією (канвою); протилежне – *гетероритмія*.

Інволюція – *регресивні* зміни в процесі розвитку та поширення етномузичного твору, протилежне – *еволюція*.

Клаузула віршова – закінчення віршового рядка (верса) від останнього наголошеного складу.

¹ Терміни К. Квітки.

Компенсація – моделювання строгоагогічних *варіантних* відхилень у *реальному* мелоритмічному малюнку шляхом їх зворотного скасування (вкорочення подовжених або подовження вкорочених довгостей і павз).

Конвергенція – зближення, уподібнення ознак етномузичних форм відмінних систематичних груп; протилежне – *дивергенція*.

Контамінація – поєднання кількох різних творів (форм) в одне ціле.

Кристалістичність – *членування* етномузичного твору на рівновеликі (сумірні) синтаксичні побудови з правильним (раціональним) *третьим* або *паристим* тактовим розміром¹; протилежне – *вітальність* або *живоносність*.

Ксенотекстизація – перетекстування наспіву, вторинне його поєднання з словесним текстом іншої, відмінної віршової структури; протилежне – *тавтотекстизація*.

Куплет – частина віршової строфи з постійно змінюваним словесним змістом; протилежне – *рефрен*.

Лад – система *мелічної* (звуковисотної) організації (етно)музичного твору (мелодії, наспіву).

Ладозвукоряд – *звукоряд* із зазначенням ладової функції (стійкості й нестійкості) його ступенів.

Лінеарність – мелічна (звуковисотна) лінія мелодії, закономірно організована послідовність її тонів (без урахування ритміки):

активна, активного стану – загалом висхідного напрямку;

пасивна, пасивного стану – загалом низхідного, спадного напрямку;

інфінітивна, інфінітивного стану – загалом неозначеного напрямку, переважно обертального навколо своєї опорної осі.

Малюнок мелоритмічний – закономірно організована послідовність музичних довгостей (без урахування меліки).

Меліка – звуковисотність музичного твору (мелодії, наспіву) в абстрагуванні від ритміки; включає *лад* як план її ідеального керування (організації) та *лінеарність* як план її реального виявлення.

Мело... – частина складних слів, де заступає термінопоняття „етномузичний”, „народномузичний”, „музично-фольклорний” тощо².

Міжголосок – середні допоміжні партії у фольклорному багатоголоссі (передовсім вокальному) між верхнім та нижнім основними голосами; пор. *надголосок, підголосок*.

Модальність – шестиступенева ладова система, в основі якої лежить тетрахорд з двома опорами на відстані кварта і двома нестійкими ввідними тонами, прилеглими до кожної опори з обох боків (зверху та знизу), що фактично розширюють його до гексахорду.

¹ Термін К. Квітки.

² Зініціював В. Гошовський у термінопоняттях „мелотипологія”, „мелогографія”, „мелогенеза”, „ізомела” тощо.

Моделювання – закономірна схематизація *оригіналу* етномузичного твору, його мелоритмічного малюнку, меліки, віршової структури й ін. з метою виявлення притаманної йому основної (типової чи генетично первісної) форми.

Монохронність – *ритмічний малюнок* (етно)музичного твору чи його *ритморяд* з однієї довгості без урахування мелізматики; протилежне – *поліхронність* (біхронність, трихронність і т. д.).

Надголосок – верхня партія у фольклорному багатоголосі (передовсім вокальному), де основний голос знаходиться в нижній (найнижчій) партії; пор. *міжголосок, підголосок*.

Одиниця числення, лічильна (рахівна) одиниця ритму – мінімальна основоположна часова міра, що визначає величину складових *системи мелоритмічної організації*.

Опора ладова – стійкий діатонічний ступінь *ладу, ладозвукоряду*.

Оригінал – фактичний стан реально виконаного етномузичного твору (зокрема щодо його *моделі*).

Орнаментация вірша – зміна основної (базової) віршової структури збільшенням (*ампліфікацією*) чи зменшенням (*редукцією*) кількості складів у стопах (силабічних групах).

Паристий ритм – див. **Двійковий ритм**

Підголосок – нижня вторинна партія під первинною (основною, тематичною) в багатоголосі (переважно писемного стилю, складу); пор. *міжголосок, надголосок*.

Побудова – будь-яка (неозначена) завершена або відносно завершена синтаксична чи композиційна одиниця (етно)музичного твору.

Покоління – історичні ступені ймовірної генетичної спорідненості малюнків часокількісного ритму; в іншомовній термінології – *генерація*.

Поліхронність – *ритмічний малюнок* (етно)музичного твору або його *ритморяд* з кількох різних довгостей без урахування мелізматики; протилежне – *монохронність*.

Пролонгація – незначне (менше за брахістохрону) варіантне протягнення мелоритмічної довгості, інакше – *капелюшок*¹; *протилежне* – *абревіація* (або *човник*).

Прототипізація – моделювання *прототипу* ритмічного малюнку *скелетизацією* та *реставрацією* властивих йому відповідно *варіацій* і *трансформацій*; див. *типізація, архетипізація*.

Реставрація – відновлювальне моделювання *трансформованого* ритмічного малюнку вилученнями доданих довгостей, зворотів, мелосинтаксичних одиниць або, навпаки, вставленнями вилучених з метою встановлення його ймовірних прототипів.

¹ Термін Ф. Колесси.

Рефрен – повторювані слова на одному й тому ж місці в кожній строфі вірша; протилежне – *куплет*.

Ритморяд – розташований у певному порядку набір („гама”) ритмічних довгостей (етно)музичного твору взагалі чи його окремих побудов. У системному ритморяді виділена (підкреслена чи потовщена) довгість означає властиву йому *одиницю числення* (подібно як основний тон у ладозвукоряді), наприклад, у нотному вираженні: $\circ - \text{♩} - \text{♩} - \text{♩} - \text{♩} - \text{♩}$, або цифровому: 4–2–1.–1–½–¼.

Розвиток ендотематичний – видозмінювання побудови, прийнятої за вихідну (тематичну), в рамках мелодії (мелострофи, музичного періоду).

Сегментація – див. *членування*.

Силабізація – зведення *мелізматів* (мелодичних розспівів) до однієї сумарної довгості, відповідної одному словесному складові (силабі).

Силабічна група – найменша складова одиниця силабічного вірша, відділена від інших таких же одиниць постійною структурною павзою (цезурою).

Синтаксис музичний, мелосинтаксис – внутрішня будова (структура) музичного речення.

Система ритму, мелоритмічної організації – поділ музичної часовості на рівномірні найменші *одиниці числення* та їх закономірна упорядкованість у такті (те ж, що хибний термін „метр”).

Скелетизація – спосіб *модельовання* мелоритмічної форми послідовним відновленням довгостей, роздроблених у процесі її *варіаційного* видозмінювання, зворотним їх стягненням і, навпаки, стягнених – зворотним роздробленням.

Складник – віршова стопа, силабічна група; звичайно частина складного слова з указаним числом складів у ній (трикладник – стопа, група з трьох складів; чотирикладник – з чотирьох складів тощо).

Стриктурна, стриктурування – довільне, *варіантне* вкорочення ритмічної довгості (звуку чи павзи), що в нотах позначається оберненою ферматою, „антиферматою” (∞); протилежне – *фермата, ферматування*.

Субституція лінійна – спосіб творення лінійних *відмін* шляхом закономірного заміщення одного звуку (ладового ступеня) іншим, переважно на відстані терції („терцією підміною”).

Тактування – розставлення тактових рисок в транскрипції (етно)музичного твору у відповідності до властивої йому системи мелоритму.

Тематична (семантична) форма – співвідношення повторюваних і змінюваних (контрастних) синтаксичних складових вірша, ритміки або меліки.

Типізація – *модельовання* типу *силабізацією* мелодичних розспівів та *компенсацією* строгоагогічних варіантних відхилень у реальному ритмічному малюнку; пор. *прототипізація, архетипізація*

Тирада – структурна одиниця вірша, що містить п’ять (у ладканках – чотири) і більше віршових рядків у пісенному творі; багаторядкова строфа.

Транспозиція ритмічна – зведення ритмічних малюнків (етно)музичних творів до спільної (єдиної) лічильної одиниці, що в нотах виражається четвертною довгістю.

Трансформація мелоритмічна – видозмінювання ритмічного малюнку додаванням (вставленням) або вилученням (викиданням) окремих довгостей, зворотів, морфологічних або синтаксичних одиниць.

Трійковий (третній) мелоритм – внутрішній уклад тактів, *лічильні одиниці* яких групуються по три; протилежне – *двійковий (паристий) ритм*.

Уступ – завершена композиційна одиниця *речитативного* твору (відповідник віршової та музичної строфи пісенного твору).

Фенотипність – ознаки й властивості, що склалися в результаті індивідуального розвитку даного фольклорного твору або мелотипу; протилежне – *генотипність*.

Фермата, ферматування – довільне, варіантне збільшення, подовження ритмічної довгості (звуку чи павзи); протилежне – *стриктура, стриктурування*.

Фонетика музична – система музичного мовлення (висловлення), конкретне озвучення (виконання) твору; пор. *граматика музична*.

Членування – закономірний поділ структурними павзами (*цезурами*) більших мелосинтаксичних одиниць твору на складові менші *побудови*; інакше – *сегментація* або *метамерія*.

6. Література¹

- Багатоголосся**
1963 Українське народне багатоголосся: Збірник пісень. Київ 1963.
- Барток Б.**
1935, 1966 Bartók Béla. Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Volker. < Ungarische Jahrbücher, Band 15, Heft 2-3 (August). Berlin, Leipzig 1935, S. 194-258; Барток Бела. Народная музыка Венгрии и соседних народов. Москва 1966.
- Бслявскі Л.**
1999 Bielawski Ludwik. Tradycje ludowe w kulturze muzycznej. Warszawa 1999.
- Бодак Я.**
2011 Бодак Ярослав. Лемківщино моя мила...: Пісні Анни Драган з Галицької Лемківщини. Київ 2011.
- Верховинець В.**
1914 Верховинець Василь. Весілля в селі Шпиченці Сквирського повіту Київської губернії. < Етнографічний збірник Українського наукового товариства в Києві, т. 1. Київ 1914, с. 71-121+с. 24-44 нот. = [Весілля 1970-1, с. 220-280].
- Весілля**
1970-1, 2 Весілля: У 2 кн. Київ 1970 (Українська народна творчість. АН УРСР).
- Весілля**
1990 Вяселле: Мелодые. Мінск 1990 (Беларуская народная творчасць. АН БССР).
- Весільні пісні**
1982-1, 2 Весільні пісні: У 2 кн. Київ 1982 (Українська народна творчість. АН УРСР).
- Возняк О.**
2015 Возняк Оксана, Луканюк Богдан. Гаївки: Спроба генотипної класифікації (на матеріалах ЛДК). Львів 2015.
- Гайдай М.**
1928 Гайдай Михайло. Народні голосіння. < Етнографічний вісник Української академії наук, кн. 7. Київ 1928, с. 67-72 + нотний додаток, с. 1-14 № 1-18.

¹ У список включені праці, багаторазово цитовані чи згадувані в тексті курсу (скорочення < читається „Іп:”, „В:”, „У:”).

- Гарасимчук Р.**
1938 Harasymczuk Roman-Włodzimierz. Tańce huculskie. Lwów 1938 (Towarzystwo Ludoznawcze we Lwowie: Prace Etnograficzne, № 5).
- Гнатюк В.**
1909 Гнатюк Володимир. Гаївки. Львів 1909 (Матеріали до української етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 12).
- Головацький Я.**
1878-1, 2, 3 Головацький Яков. Народные песни Галицкой и Угорской Руси: В 3 ч. Москва 1878.
- Гошовський В.**
1966 Гошовский Владимир. Принципы и методы систематизации и каталогизации народных песен в странах Европы: Историко-критический очерк. Москва 1966.
- 1968, 2003
 Гошовский Владимир. Украинские песни Закарпатья. Москва 1968. = Гошовський Володимир. Українські пісні Закарпаття. Львів 2003.
- 1971
 Гошовский Владимир. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. Москва 1971.
- Грица С.**
1979 Грица Софія. Мелос української народної епіки. Київ 1979.
- Гуменюк А.**
1962 Гуменюк Андрій. Українські народні танці. Київ 1962.
1972 Гуменюк Андрій. Інструментальна музика. Київ 1972 (Українська народна творчість. АН УРСР).
- Жераньска-Комінек С.**
1995 Żerańska-Kominek Sławomira. Muzyka w kulturze: Wprowadzenie do etnomuzykologii. Warszawa 1995.
- Заглада Н.**
1929 Заглада Ніна. Побут селянської дитини: Матеріали до монографії с. Старосілля. Київ 1929 (з додатком 43 мелодій у транскрипції М. Гайдая).
- Задор Д.**
1944 Задор Дезидерій, Костьо Юрій, Милославський Петро. Народні пісні підкарпатських русинів, ч. 1. Ужгород 1944 (Народна бібліотека, число 27).

- Земцовській І.**
1975 Земцовский Изалий. Мелодика календарных песен. Ленинград 1975.
- Іваницький А.**
1997 Іваницький Анатолій. Українська музична фольклористика. Київ 1997.
2004, 1990 Іваницький Анатолій. Український музичний фольклор: Підручник, вид. 3. Вінниця 2004 (Київ 1990).
- Квітка К.¹**
1917 Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ 1917-1918.
1922 Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922 (Етнографічний збірник Етнографічної секції Українського наукового товариства в Києві, т. 2).
1923а Квітка Климент. Ритмічні паралелі в піснях слов'янських народів: Ритмічна форма АВВА в будівні строфи. < Музика. 1923, № 1, с. 19-23.
1923б Квітка Климент. Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами. < Музика. 1923 № 2, с. 16-18; № 3, с. 24-28.
1923в Квітка Климент. М. Лисенко як збирач народних пісень. Київ 1923.
1924 Квітка Климент. „А.В. Финагин. Русская народная песня <...>”. < Музика. 1924 № 1-3, с. 44-49.
1925 Квітка Климент. Вступні уваги до музично-етнографічних студій. < Записки Етнографічного товариства, кн. 1. Київ 1925, с. 8-27.
1926а Квітка Климент. Первісні тоноряди. < Первісне громадянство та його пережитки на Україні. 1926 вип. 3, с. 29-84.
1926б Квітка Климент. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем. < Етнографічний вісник Української академії наук, кн. 2. 1926, с. 78-107+с. 33-39 нотного додатку.
1927, 1928 Квітка Климент. Українські пісні про дітозгубницю. < Етнографічний вісник Української академії наук, кн. 3. 1926, с. 117-137+4 с. нотного додатку; кн. 4. 1927, с. 31-70+8 с. нотного додатку (Збірник Історично-філологічного відділу, № 59; Повідомлення Кабінету музичної етнографії, № 3. Українська Академія Наук). = Окрема відбитка. Київ 1927, на обкладинці 1928.

¹ Електронне перевидання прижиттєвих публікацій К. Квітки див.: <https://sites.google.com/site/zpkkvitky/> (12.12.2017).

- 1930** Квітка Климент. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка. < Збірник Музею діячів науки та мистецтва України, т. 1. Київ 1930, с. 9-72 (Збірник Історично-філологічного відділу, № 4. Всеукраїнська Академія Наук).
- 1956** Квітка Климент. Іван Франко як виконавець народних пісень. < Творчість Івана Франка: Збірник статей. Київ 1956, с. 160-193.
- 1971, 1973** Квітка Климент. Избранные труды: В 2 т. Москва 1971, 1973.
- 1985, 1987** Квітка Климент. Вибрані статті: У 2 ч. Київ 1985, 1987.
- 1992** Листування Климента Квітки і Філарета Колесси. < Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка: Праці секції етнографії та фольклористики, т. 223. Львів 1992, с. 309-416.
- 2005** Квітка Климент. Українські народні мелодії: У 2 ч., ч. 2: Коментарі. Київ 2005.
- Колесса І.**
- 1901** Колесса Іван. Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Львів 1901, на обкладинці 1902 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 11).
- Колесса Ф.**
- 1907** Колесса Філарет. Ритміка українських народних пісень. Львів 1907.
- 1910, 1913** Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях. Львів 1910, 1913 (Матеріали до української етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 13-14).
- 1922** Колесса Філарет. Про вагу наукових дослідів над усною словесністю. < Літературно-науковий вісник, кн. 7-8. Львів 1922, с. 37-44, 144-153. = Окрема відбитка: Про вагу наукових дослідів над усною словесністю: Уведення до курсу викладів [у Таємному університеті] (з 1921–1922 н. р.). Львів 1923.
- 1923** Колесса Філарет. Народні пісні з південного Підкарпаття: Тексти і мелодії. < Науковий збірник Товариства „Просвіта” в Ужгороді за рік 1923, річник 2. Ужгород 1923, с. 122-142+с. 1-83 нотного додатку.
- 1925** Колесса Філарет. З царини української музичної етнографії. < Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 136-137. Львів 1925, с. 119-138.

- 1927** Колесса Філарет. Речитативні форми в українській народній поезії. < Первісне громадянство. 1927 кн. 1-3, с. 60-113.
- 1929** Колесса Філарет. Народні пісні з галицької Лемківщини. Львів 1929 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 39-40).
- 1934** Колесса Філарет. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. < Науковий збірник Товариства „Просвіта”, т. 10. Ужгород 1934, с. 121-152. = Відбитка з окремою пагінацією.
- 1938a** Колесса Філарет. Народні пісні з Підкарпатської Русі. < Науковий збірник Товариства „Просвіта”, річник XIII-XIV. Ужгород 1938, с. 49-149.
- 1938b** Колесса Філарет. Українська усна словесність: Загальний огляд і вибір творів. Львів 1938 (Науково-популярна бібліотека товариства „Просвіта”).
- 1995** Музичний фольклор з Поліся в записах Ф. Колесси та К. Мошинського. Київ 1995.
- Кольберг О.**
1882, 1883,
1888 Kolberg Oskar. Pokucie: Obraz etnograficzny, cz. 1-3. Kraków 1882, 1883, 1888. = Kolberg Oskar. Dzieła wszystkie, t. 29-31. Wrocław, Poznań 1962-1963.
- Кондрацкі М.**
1935 Kondracki Michał. Muzyka Huculszczyzny. < Muzyka Polska. 1935, zes. 7 (wrzesień), s. 186-202.
- Конощенко А.**
1900, 1902,
1906 Конощенко Андрій. Українські пісні з нотами: [У 3 сотнях]. Одеса 1900, 1902; Київ 1906.
- Лисенко М.**
1868, 1869,
1876, 1886,
1892, 1895,
1911
1874 Лисенко Николай. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем. < Записки Юго-западного отделения Императорского географического общества, т. 1 (за 1873 год). Киев 1874, с. 339-366+28 с. нотного додатку.
- 1875** Лисенко Микола. Молодощі: Збірник танків та веснянок (гри, співі весняні: дитячі, дівочі, жіночі й мішані). Київ 1875.

- 1892** Лисенко Микола. О торбане и музыке песен Видорта. < Киевская старина, т. 26. 1892 (март), с. 381-387.
- 1894** Лисенко Микола. Народні музичні струменти на Україні. < Зоря. 1894, № 1, с. 17-19; № 4, с. 87-89; № 5, с. 112-114; № 6, с. 135-137; № 7, с. 161-162; № 8, с. 185-187; № 10, с. 231-233.
- 1908** Лисенко Микола. Збірка народних пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних. Київ [1908].
- Луканюк Б.**
- 1978** Луканюк Богдан. „Дударик” М.Д. Леонтовича. < Народна творчість та етнографія. 1978 № 1, с. 58-65.
- 1980** Луканюк Богдан. К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке „Вийди, вийди, Іванку”). < Актуальные проблемы современной фольклористики: Сборник статей и материалов. Ленинград 1980, с. 83-107.
- 1992** Луканюк Богдан. Кілька заміток про т. зв. заспівивачини весільних ладканок. < Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів 1992, с. 38-45.
- 1994, 1989** Луканюк Богдан. Диференціальний принцип тактування, 2 ред. Львів 1994 (1989).
- 1996** Луканюк Богдан. Про мелогенезу однієї „бойківської” коломийки. < Традиційна народна музична культура Бойківщини: Збірник статей і матеріалів. Львів 1996, с. 12-18 (інше видання цього ж збірника: Дрогобич 1996, с. 16-22).
- 2004** Луканюк Богдан, Добрянська Ліна. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині. < Етнокультурна спадщина Полісся, вип. 5. Рівне 2004, с. 95-108.
- 2005** Луканюк Богдан. Ходовицька збірка Івана Колесси. < Родина Колессів у духовному та культурному житті України ХІХ–ХХ століття: Збірник наукових праць та матеріалів. Львів 2005, с. 261-290 (Українська філологія: школи, постаті, проблеми, вип. 5).
- 2007a** Луканюк Богдан. Народномузичні рукописи Остапа Нижанківського. < Етномузика, число 2. Львів 2007, с. 9-53 (Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. Лисенка, вип. 14).

- 2007б** Луканюк Богдан. Станіслав Людкевич як зачинатель типологічної школи в українському етномузикознавстві. < Пам'яті Яреми Якубця (1942–2002): Збірка статей та матеріалів. Львів 2007, с. 140-161 (Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, вип. 16).
- 2008** Луканюк Богдан. О генезисе купальско-петровского мелотипа с 9-сложной структурой стиха (54₂). < Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: Проблемы, методы, перспективы, исследования: Материалы Международной научной конференции. Москва 2008, с. 89-97.
- 2010** Луканюк Богдан. Про типізацію вітальних форм. < Вісник Львівського університету: Серія філологічна, вип. 43. Львів 2010, с. 255-271.
- 2012** Луканюк Богдан. До питання про пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами. < Проблеми етномузикології, вип. 7. Київ 2012, с. 26-35 (Слов'янська мелогеографія, кн. 3).
- 2013а** Луканюк Богдан. Думовий лад. < Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій: Збірник наукових праць та матеріалів. Львів 2013, с. 463-535 (Українська філологія: школи, постаті, проблеми, вип. 13).
- 2013б** Луканюк Богдан. Думова форма. < Етномузика, число 9. Львів 2013, с. 9-79 (Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, вип. 30).
- 2013в** Луканюк Богдан. Русальна (троїцька) пісня в запису Олександра Рубця („Зав'ю вінки та на святки”). < Проблеми етномузикології: Науково-методичний збірник, вип. 9. Київ 2013, с. 108-118.
- 2014** Луканюк Богдан. Лінеарність у мелогенетичних студіях. < Народна музика Волині та Полісся: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції до 35-річчя кафедри музичного фольклору та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберга. Рівне 2014, с. 97-117.
- 2016** Луканюк Богдан. Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі: Теоретико-методологічне дослідження. Львів 2016.
- 2017** Луканюк Богдан. Часокількісний музичний ритм. Львів 2017.

Лукашенко Л.
2006

Лукашенко Лариса, Похилевич Галина. Традиційні пісні українців північного Підляшшя: За матеріалами експедицій 1999-2001 років. Львів 2006.

Людкевич С.
1999, 2000

Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. Львів 1999, 2000.

МАОФАТ
1977

МАОФАТ-75. Первый Всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов: Материалы. Ереван 1977.

Мацієвський І.
2000

Мацієвський Ігор. Жанрові угруповання в традиційній українській інструментальній музиці. Львів 2000.

2012

Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вісник 2012.

Мерчиньскі С.
1965

Mierczyński Stanisław. Muzyka Huculszczyzny. Kraków 1965.

Мишанич М.
1980

Мишанич Михайло. Матеріали наукової експедиції 1979 року в зону будівництва водосховища на річці Стрий: Народні пісні, ч. 3: Мелодії. Львів 1980. Рукопис, депонований у Палаці мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаніка НАН України. Одиниці зберігання 33136/1-3 муз. (Бойківщина, т. 5).

1983, 1984,
1988

Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: У 3 кн. Львів 1983, 1984, 1988. Машинопис, депонований у Палаці мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаніка НАН України. Одиниці зберігання 33217|1 муз., 33217|2 муз., 33217|3 муз. = Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, одиниця зберігання НЗІ 2/1.

2017

Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини: У 2 т. Львів 2017.

2021

Мишанич Михайло. Зібрання праць. Львів 2021.

Мишанич С.
1981

Мишанич Степан. З гір карпатських: Українські народні пісні-балади. Ужгород 1981.

- Нижанківський О.**
2016
Нижанківський Остап. Народні пісні: Збірка 1891 року. Львів 2016.
- Новикова Л.**
2006, 1996
Новикова Лариса. Пісні Слобідської України: Фонографічна збірка, вид. 2. Харків 2006 (1996).
- Ошуркевич О.**
2002
Ошуркевич Олексій, Рибак Юрій. Лірницькі пісні з Полісся: Матеріали до вивчення лірницької традиції. Рівне 2002.
- Пісні літпоходження**
1978
Пісні літературного походження. Київ 1978 (Українська народна творчість. АН УРСР).
- Плосайкевич Л.**
1916
Плосайкевич Людвіг Теодор, Сенчик Яків. Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини, ч. А. Львів 1916, с. 1-62 (Матеріали до української етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 16).
- Присяжнюк Н.**
1976
Пісні Поділля: Записи Насті Присяжнюк в селі Погребище у 1920–1970 рр. Київ 1976.
- Роздольський Й.**
1906, 1908
Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч. Львів 1906, 1908, на обкладинці 1907 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 21-22).
- 1909
Роздольський Йосиф, Колесса Філарет. Мелодії гаївок. < Гнатюк Володимир. Гаївки. Львів 1909 (Матеріали до української етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 12).
- Рубець О.**
1872
Рубець Александр. Двести шестнадцать народных украинских напевов. Москва [1872].
- Свенціцький І.**
1912
Свенціцький Іларіон. Похоронні голосіння. Львів 1912 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 31).

- Сенчик Я.**
1916
Плосайкевич Людвіг Теодор, Сенчик Яків. Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини, ч. Б. Львів 1916, с. 63-108 (Матеріали до української етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 16).
- Сливинський Ю.**
1982
Сливинський Юрій. Весільні мелодії, вип. 1: Полісся. Львів 1982. Рукопис депонований у Проблемній науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.
- 1991
Сливинський Юрій. Заспіви весільних ладкань: Типи і поширення. < Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Теоретичні студії. Львів 1991, с. 20-29.
- Собєска Я.**
2006
Sobieska Jadwiga. Polski folklor muzyczny. Warszawa 2006 (1982)
- Сокальський П.**
1888, 1959
Сокальський Петр. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и в отличия ея от основ современной гармонической музыки. Харьков 1888. = Сокальський Петро. Руська народна музика, російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики. Київ 1959.
- Стельмашук С.**
1989, 1993
Стельмашук Степан, Медведик Петро. Пісні Тернопільщини: Пісенник у 2 вип. Київ 1989, 1993.
- Східнослов'янський фольклор**
1993
Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск 1993.
- Танцюра Г.**
1965
Танцюра Гнат. Пісні Явдохи Зуїхи. Київ 1965 (Українська народна творчість. АН УРСР).
- Українка Л.**
1977
Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т., т. 9: Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. Київ 1977.

- Українська фольклористика**
2008
Українська фольклористика: Словник-довідник. Тернопіль 2008.
- Франко І.**
1913
Франко Іван. Студії над українськими народними піснями. Львів 1913.
- Хай М.**
2011
Хай Михайло. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ, Дрогобич 2011.
- Цехмістрюк Ю.**
2006
Цехмістрюк Юрій. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936–1937 років. Львів, Рівне 2006.
- Чекановска А.**
1971, 1988
1987
Czekanowska Anna. Etnografia musyczna: Metodologia i metodyka. Warszawa 1971; ²Bydgoszcz 1988.
Czekanowska Anna. Etnomuzykologia współczesna: Refleksje metodologiczne. Bydgoszcz 1987.
- Чмихов М.**
1992
Чмихов Микола, Кравченко Надія, Черняков Іван. Археологія та стародавня історія України: Курс лекцій. Київ 1992.
- Чонстка-Клапита Ю.**
2014
Cząstka-Kłapyta Justyna. Kolędowanie na Huculszczyźnie. Kraków 2014
- Чубинський П.**
1872, 1874
Чубинский Павел. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край: Материалы и исследования [в 7 т.], т. 3, 5. Санкт-Петербург 1872, 1874.
- Шухевич В.**
1902, 1904
Шухевич Володимир. Гуцульщина: У 5 ч., ч. 3-4. Львів 1902, 1904 (Матеріали до українсько-руської етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 5, 7).
- Яремко Б.**
1997
1914
Яремко Богдан. Уторопські сопілкові імпровізації. Рівне 1997.
Яремко Богдан. Сопілкова музика гуцулів. Львів 2014.
- Ярмола В.**
2014
Ярмола Вікторія. Скрипкова традиція Рівненсько-волинського Полісся. Львів 2014.

7. *Імена*

- Авіценна (Абу Алі аль-Хусейн ібн Абдаллах ібн Сіна) 364
Авраменко Василь 39
Адлер Гвідо (Adler Guido) 18
Азадовскій Марк (Азадовский Марк) 24
Айвз Чарльз Едвард (Ives Charles Edvard) 42
Акбаров Ільяс 387
Александров Володимир 419, 420
Александрова Людмила 419, 420
Алексеев Едуард (Алексеев Эдуард) 57
Алле Альфонс (Allais Alphonse) 27
Альбіноні Томазо Джованні (Albinoni Tomaso Giovanni) 70
Аляб'єв Александр (Алябьев Александр) 71, 104
Амброс Владімір (Ambros Vladimir) 422
Андреев Васілій (Андреев Василий) 38
Аріадна (Αριάδνη) 222
Арістотель (Αριστοτέλης) 120
Армстронг Луї (Louis Daniel Armstrong) 419
Асаф'єв Борис (Асафьев Борис) 100
Аскольд Миколай (Haskuldr, Höskuldr), київський правитель 201, 214
Аспарух (Ісперіх), болгарський каган 76, 414
Афанасьєв-Чужбинський Олександр 420
- Бажанський Порфирій** 140
Балакірев Мілій (Балакирев Милий) 35, 422
Балашов Дмитрій (Балашов Дмитрий) 355
Банін Александр (Банин Александр) 161
Баран Тарас 384, 479
Барвінський Василь 25, 26, 421
Барток Бела (Belá Bartók) 20, 31, 35, 37, 101, 106-108, 141, 149, 319-320, 385, 409-413, 479
Бах Йоганн Себастьян (Bach Johann Sebastian) 42, 55, 63, 395
Бахтін Міхаїл (Бахтин Михаил) 230
Бачінская Ніна (Бачинская Нина) 104
Бейшлаг Адольф (Beyschlag Adolf) 64
Беляєв Віктор (Беляев Виктор) 414, 479

Бервецький Зиновій 438
Берг Альбан Марія Йоганнес (Berg Alban Maria Johannes) 320
Береговський Мойсей (Береговский Моисей) 174
Берліоз Луї Гектор (Berlioz Louis Hector) 211
Бернштам Татьяна 223
Бетовен Людвіг ван (Beethoven Ludwig van) 42, 43, 104, 211, 265, 420, 429
Белявські Людвіг Августин (Bielawski Ludwig Augustyn) 23, 292, 298, 407, 479
Бігарі Янош (Bihari János) 430
Білаш Олександр 424
Біликовський Іван 219
Бірецький Іван 271
Бобикевич Остап 438
Богачук Олександр 424
Богун Іван 434
Богуславка Маруся 376
Бодак Ярослав 23, 48, 67, 272, 281, 298, 479
Бодянський Осип 289
Бодянський Федір 289
Болман Філіп Вілас (Bohlman Philip Vilas) 20
Бонковський Денис 420, 422
Боплан Гійом (Вільгельм) Левассер де (Beauplan Guillaume=Wilhelm Levasseur de) 370
Бордейний Іван 207
Борейко Тиміш див.: Квітка Климент 303, 382
Борисенко Валентина 166
Борисюк Костянтин 419
Бородай Олександр 374
Бородін Александр (Бородин Александр) 51
Бортнік Анатолій 124
Боян, київський співак 42, 367
Брамс Йоганнес (Brahms Johannes) 211
Брейзіх Курт (Breysig Kurt) 95
Брень А. 192
Бріттен Едвард Бенжамін (Britten Edward Benjamin) 320
Булєз П'єр Луї Жозеф (Boulez Pierre Louis Joseph) 27
Бюффон Жорж-Луї Леклерк де (Buffon Georges-Louis Leclerc, comte de) 72
Бюхер Карл Вільгельм (Bücher Karl Wilhelm) 287

Вавілов Владімір (Вавилов Владимир) 70
Вагнер Вільгельм Ріхард (Wagner Wilhelm Richard) 73, 361, 364
Вакуленко Ліана 223
Вальдтойфель Шарль Еміль (Waldteufel Charles Émile) 419
Варунків Тетяна 254
Василевська-Березіна Людмила (Дніпрова Чайка) 417
Василій Великий (Μέγας Βασίλειος), архієпіскоп 229
Василь II Болгаробійця, візантійський імператор 243
Вахнянин Анатоль (Наталь) 30, 94, 436
Вацлав з Олеска див.: Залескі Вацлав Міхал
Вебер Карл Марія фон (Weber Carl Maria von) 34, 104, 211
Вербицький Михайло 34, 420, 422
Вересай Остап 300, 370, 453, 479, 483
Верменич Володимир 424
Верховинець (Костів) Василь 39, 176, 185, 479
Верьовка Григорої 39
Висоцкій Владімір (Высоцкий Владимир). 419
Витвицький Василь 437
Відорт Гжегож (Widort Grzegorz) 369, 383, 421
Вірановський Георгій 20
Вірський Павло 39
Віталі Томазо Антоніо (Vitali Tomaso Antonio) 70
Водяний Богдан 384
Возняк Оксана 55, 146, 256, 260, 264, 265, 479
Возьняк Йоланта (Woźniak Jolanta) 108
Вокуєв Гавріла (Вокуев Гаврила) 356
Ворд Корнеліус (Ward Cornelius) 447
Воробкевич Ізидор (Сидір) 420, 426
Вороний Микола 435
Воропай Олекса 244

Габсбурги (Habsburger) 430
Гаврилюк Наталія 191
Гайворонський Михайло-Орест 437
Гайдай Михайло 44-45, 77, 196, 202-206, 277, 292, 317-318, 398, 479
Гайдн Франц Йозеф (Haydn Franz Joseph) 211, 420
Гайне Христіан Йоганн Гайнріх (Heine Christian Johann Heinrich) 430
Ганка Вацлав (Hanka Václav) 69

Гарасимчук Володимир-Роман 60, 87, 226-227, 241, 383, 387, 393-394, 396, 480
Гегель Георг Вільгельм Фрідріх (Hegel Georg Wilhelm Friedrich) 110
Гендель Георг Фрідріх (Händel Georg Friedrich) 55
Гердель (Гердаль) Сергій (Софус, Сойфер) 419
Гердер Йоганн Готтфрід (Herder Johann Gottfried) 16
Геродот (Ἡρόδοτος Ἀλικαρνασσεύς) 243
Гіппіус Євгеній (Гиппиус Евгений, Hippius Eugen) 72
Гладкий Гордій 419
Глібов Леонід 187, 419
Глушко Михайло 84
Гнатюк Володимир 225-226, 231, 246-247, 250-251, 256, 258, 307, 480
Говтвань Семен 371
Головацький Яків 175, 229, 271-272, 310, 421, 480
Голота, козак 376, 382
Гольдштейн (Михайловський) Михайло 70
Гончаренко Гнат 50, 180, 371, 374, 381
Горак Яким 11, 436
Горнбостель Еріх Моріц фон (Hornbostel Erich Moritz) 58, 98
Гоффман-Краєр Едуард (Hoffmann-Krayer Eduard) 24
Гошовський Володимир (Гошовский Владимир, Hošovskí Volodymyr) 5, 15, 19, 21, 26, 29, 30, 32, 43, 50, 52, 62, 64, 71, 74, 79, 82, 84, 86-90, 99, 101, 103-106, 108, 113-115, 118, 120, 122, 123, 135, 139, 140, 152, 157, 175-177, 179, 181-182, 184-186, 193, 196, 205, 214, 223, 232-233, 236-237, 262, 267, 287, 293-295, 298, 305, 308-309, 321-323, 329-332, 334-337, 339, 341, 349, 351, 398, 407, 411, 418, 480
Грабовський Павло 435
Грапчук Анна 384
Гребінка Євген 419
Григорій I Великий, Папа Римський 217
Грималюк „Могур” Василь 48, 61, 226, 362, 386, 390-391, 394, 406
Гриневич Григорій 266
Гринюк Іван 424
Грица Софія 24, 100, 120, 121, 126, 303, 304, 311, 354, 480
Гришко Олександр 370
Грінченко Микола 27, 174
Грушевська Катерина 376
Г[рушевський] М[а]р[ко] 398
Грушевський Михайло 50

Гулак-Артемівський Семен 34, 79
Гуменюк Андрій 58, 97, 254, 297, 390, 393, 480
Гуммель Йоганн Непомук (Hummel Johann Nepomuk) 104
Гумпердінк Енгельберт (Humperdinck Engelbert) 320
Гусак Раїса 174, 384, 392
Гутковський Клим 437

Глінка Міхаїл (Глинка Михаил) 34, 420
Грізон Жан-Батіст Люсієн (Grisons Jean-Baptiste Lucien) 429
Големб'ювські Лукаш (Gołębiowski Łukasz) 275
Гощинські Северин (Goszczyński Seweryn) 420
Грубер Роман (Грубер Роман) 379

Дафніс (Δαφνίς), хлопець-пастух 4
Дворжак Антонін Леопольд (Dvořák Antonín Leopold) 422
Дебюссі Клод-Ашіль (Debussy Claude-Achille) 35
Дегейтер (Гейтер де, Дежейтер) П'єр Кретьєн (Geyter Pierre Chrétien de, Degeyter Pierre) 429
Дей Олексій 100
Декарт Рене (Descartes René) 20
Демуцький Порфирій 39, 373
Дем'ян Григорій 330
Джаміла Джаліл (Джаміла Джалил) 90
Дир, київський правитель 201, 214
Діоніс (Διώνυσος), давньогрецький бог 222, 223
Длугош Ян (Długosz Jan) 242
Дніпрова Чайка див.: Василівська-Березіна Людмила
Добриловський Юліан 173, 416
Добрянська Ліна 2, 11, 12, 484
Довбуш Олекса 48, 92, 209, 310, 311, 321, 327, 390
Довгалюк Ірина 2, 42
Довнар-Запольський Митрофан 275
Домбровські Ян Генрик (Dąbrowski Jan Henryk) 431-432
Домбровський Володимир 109, 110
Донатті Джузеппе (Donatti Giuseppe) 457
Доніцетті Доменіко Гаєтано Марія (Donizetti Domenico Gaetano Maria) 104
Драган Анна 48
Древченко Петро 376

Дубина Микола 370, 371, 381
Дубравін Валентин 231
Дука Йоанн (Ιωάννης Δούκας) 355
Думитрашко Костянтин 419
Дуцько Іван 94, 246

Едигей (Едиге, Ідигу, Ідюкю), урядовець Золотої Орди 368
Едісон Томас Алва (Edison Thomas Alva) 42
Елатов Віктор див.: Ялатов Віктор
Ельснер Юзеф Антоні Францішек (Elsner Józef Antoni Franciszek Joseph Xaver) 421
Енгельс Фрідріх (Engels Friedrich) 17
Енеску Джордже (Enescu George) 35

Єлатов Віктор див.: Ялатов Віктор
Єфремов Євген 39, 98, 277, 291, 292

Жекуліна Валентина (Жекулина Валентина) 161
Жеранська-Комінек Славоміра (Żerańska-Kominek Sławomira) 18, 99, 480
Жемчужников Алексєй (Жемчужников Алексєй) 423

Забіла Віктор 420
Завадський Михайло (Zawadski Michał) 420, 421
Завальнюк Анатолій 285
Заглада Ніна (Леоніла) 23, 78, 292, 398-399, 401, 405, 480
Загорська Меланія 62
Задор Дезидерій 153, 176, 298, 480
Залескі Вацлав Міхал, Вацлав з Олеска (Zaleski Wacław, Wacław z Oleska) 107, 173, 421
Залескі Юзеф Богдан (Zaleski Józef Bohdan) 420
Залізник Максим 434
Заремба Владислав 420, 421
Зарембські Юліуш (Zarębski Juliusz) 421
Зеленчук Василь 29
Земцовській Ізалий (Земцовский Изалий) 43, 100, 231, 252, 267, 277, 289, 481
Зенькевіч Ромуальд (Zieńkiewicz Romuald) 275
Зінків Ірина 370, 382
Зуїха Явдоха див. Сивак Євдокія

Іванець Іван 437

Іваницький Анатолій 92, 108-109, 277, 287, 304, 379, 481

Івашків Василь 2

Іглесіас де ля Куева Хуліо Хосе (Iglesias de la Cueva Julio José) 419

Ігор, київський князь 51, 69, 199, 205, 257, 366

Ільницька Ганна 44

Інгарден Роман (Ingarden Roman) 32

Їжакевич Іван 156

Кабалевській Дмитрій (Кабалевский Дмитрий) 111

Кагаров Євген 16

Казакевич Геннадій 161, 223

Кальний Остап 370

Камілов Алім (Камилов Алим) 387

Камінський Михайло 88, 389

Караджіч Вук Стефановіч (Караџић Вук Стефановић) 209

Кармелюк Устим 311, 435

Кауер Фердинанд Август (Kauer Ferdinand August) 104

Кауфман Леонід 416

Квітка Климент 6, 17-20, 25-26, 28-30, 32-33, 37, 39, 44-46, 50-53, 55, 57, 59, 62, 64-67, 69, 71-72, 76-79, 92-95, 101, 103-105, 113, 116, 119-120, 122-123, 128, 131, 135, 137, 140, 142, 144, 146-152, 167, 175-186, 189-190, 192-193, 195-196, 215, 222, 225, 231-237, 239-240, 246-247, 249-250, 253, 258-259, 261-266, 268-270, 275-278, 282, 283-287, 292-294, 296-297, 301, 303-305, 308-309, 315, 317, 320-321, 323-326, 328-337, 341-342, 345-347, 349-354, 371-373, 381-384, 397-405, 407-408, 416-419, 435, 481-482

Квітка Лариса див. Українка Леся

Кейдж Джон Мілтон (Cage John Milton) 27

Кирчів Роман 193, 273

Кишакевич Йосип 94, 207, 219, 246

Кідешук Іван 234

Кітова Світлана 276

Клаус Карл Ернст (Claus Karl Ernst) 107

Клименко Ірина 7, 88-90, 180, 280, 344

Климентій Римський, священномученик 189

Климець Юрій 278

Климовський Семен 104, 415, 438

Ковалів Юрій 203, 341

Коваль Василь 89, 197, 208, 235, 248
Коваль-Фучило Ірина 197
Ковальчук Віктор 46, 282
Ковтун Валерій 174
Кодай Золтан (Kodály Zoltán) 35
Козьма Прутков 107
Колесса Іван 128, 192, 196, 206-207, (248), 310-311, 313, 329, 341, 398, 436, 482, 484
Колесса Микола 437
Колесса Михайло 248
Колесса Олександр (248), 436
Колесса Філарет 16, 26-27, 29, 31, 33, 35-36, 50-51, 66, 77, 84, 89, 91, 93-96, 101, 106, 108, 115-116, 120-121, 123, 125-126, 133, 138, 140-141, 147, 152, 158, 164, 175-176, 178, 192, 196, 202-203, 205-206, 209, 232-233, (248), 256-257, 259, 271-272, 276, 281, 287, 294-295, 297, 302, 304-305, 308-309, 311, 313, 337, 349, 354, 370-374, 376, 381-383, 385, 391, 436, 482-483, 487
Коломисць Ольга 20, 150, 197
Кольберг Оскар Генрик (Kolberg Oskar Henryk) 35, 174, 185, 191, 194, 196, 205, 207, 275, 298, 334, 383, 391, 483
Коменда Ольга 11
Кондрацкі Міхал (Kondracki Michał) 60, 321, 383, 483
Конощенко (Грабенко) Андрій 21, 65, 151, 417, 483
Кончєвській Аркадій (Кончевский Аркадий) 408
Копержинський Кость 16
Корчинський Юліан 51
Кос-Анатольський Анатолій 422, 424
Косач Лариса див.: Українка Леся
Костенко Ліна 416
Костомаров Микола (Костомаров Николай) 274
Костьо (Костюк) Юрій 153, 480
Костюковец Ларіса (Костюковец Лариса) 285
Костянтин VII Багрянородний (Κωνσταντίνος Ζ) 217
Котляров Боріс (Kotlearov Boris, Котляров Борис) 426
Котюк Богдан 389
Коціпінський Антін 420
Кочан Ірина 15
Кравченко Михайло 371, 381
Кравченко Надія, 489

Кравченко Платон 370, 381
Крайслер Фріц (Kreisler Fritz) 70
Красковська Єлизавета 417
Кржіжановскій Глеб (Кржижановский Глеб) 436
Крижанівський Данило 419
Кудрик Борис 94
Кузеля Зенон 398
Кузич Антон 340
Кузич-Березовський Іван 222
Кулик Павло 371
Куперен Франсуа (Couperin François) 364
Курило Олена 21, 292
Курилюк „Гавиць” („Гавицюк”) Іван 48, 49, 384, 386, 394
Кушлик Любомир 56, 231, 291, 384
Кушпет Володимир 370
Киргиз Зоя (Кыргыз Зоя) 56

Лапін Віктор (Лапин Виктор) 223
Лев I, галицько-володимирський король 285
Леонардо ді сер П'єро да Вінчі (Leonardo di ser Piero da Vinci) 364
Леонтович Микола 17, 21, 36, 38, 88, 131-132, 135, 142, 153, 185, 192, 219,
222, 236, 240, 261, 266, 293, 306, 325, 417, 437-438, 484
Лепкий Богдан 423, 426, 436
Лепкий Лев 423, 436, 437
Лесин Василь 125
Лессель Францішек (Lessel Franciszek) 104
Ленін (Ульянов) Владімір (Ленин=Ульянов Владимир) 17
Лермонтов Міхаїл (Лермонтов Михаил) 175
Лінг Янс Нільс (Линг, Ling Jans Nils) 199, 368
Лисенко Микола 2, 17, 30, 34-36, 49-51, 62, 67, 76-77, 79, 88, 139, 150-151,
159, 176, 193, 215, 231, 249-250, 254, 259, 282, 284-285, 286, 288, 293-294,
298, 305, 309, 315, 318, 326, 346, 372-375, 381-384, 386, 393, 416-417, 419-
422, 433, 435, 437, 453-454, 481-486, 488
Ліхачьов Дмітрій (Лихачёв Дмитрий) 230
Лінней Карл (Linne=Linnaeus Karl) 98
Ліпінські Кароль (Lipiński Karol) 107, 173, 421
Ліст Ференц (Liszt Ferenc) 34, 42, 199, 211, 386, 416, 422
Лістопадов Александр (Листопадов Александр) 43
Лобанов Міхаїл (Лобанов Михаил) 15, 108

Лозинський Йосип 167, 172-174, 185
Луканюк Богдан 1-2, 5-7, 10, 17, 28, 30, 32-33, 36, 39, 42, 44, 46, 50, 65, 77, 83-84, 87-88, 90, 93, 96, 98, 100, 102, 105, 115, 119, 120, 123-126, 132, 135, 137, 139, 146-147, 150, 152-153, 161, 167, 174, 176, 183-185, 189, 192, 206, 208, 240, 252, 256, 258, 260, 262-264, 267-268, 277, 283, 285, 305, 306, 308-309, 318, 328-329, 330-331, 333, 336, 341, 347-348, 350-351, 353, 377, 381, 389, 411, 433-434, 436-437, 479, 484-485
Лукашенко Лариса 55, 89, 192, 306, 327, 486-487
Луцик Ієронім 94
Людкевич Станіслав 5, 19, 29, 35, 37, 47-48, 55, 71, 82-84, 88, 92, 101-102, 107-109, 114-116, 118, 120-123, 133, 140, 147, 185, 215, 219, 232, 259-260, 264, 287, 293, 301-303, 305-308, 310, 316-317, 329, 334, 346, 382-383, 407-411, 423, 428, 435, 437, 485-487
Лютер Мартін (Luther Martin) 414, 429, 430

Мадяр-Новак Віра 102, 385, 405
Мазепа Іван, гетьман 416, 435, 440, 454
Майборода Платон 168, 424
Максимович Михайло 71, 375
Малєвіч (Малевиц) Казимир (Malewicz Kazimierz) 27
Малишко Андрій 424
Мальчевські Антоні (Malczewski Antoni) 420
Маркевич Андрій 79
Маркевич Микола 79, 375
Марко Вовчок (Марія Віліньська=Маркович=Лобач-Жученко) 433
Марковський Євген 221
Маркс Карл Гайнріх (Marx Karl Heinrich) 17, 72
Мартіну Богуслав (Martinů Bohuslav) 422
Матвієнко Ніна 55
Мат'є Мірей (Mathieu Mireille) 419
Мацієвський Ігор 23, 39, 54, 56, 58, 60, 62, 68, 75, 78, 97, 196, 198, 202, 211, 225-226, 235, 245, 253, 294-295, 297-298, 384-385, 387, 390-391, 393-394, 454, 486
Мацюк Галина 15
Машкін Михайло 424
Маяковській Владімір (Маяковский Владимир) 127
Медведик Петро, 488
Меланія (молодша) Римлянка, преподобна 229
Мендельсон-Бартольдї Якоб Людвіг Фелікс (Mendelssohn-Bartholdy Jakob Ludwig Felix) 42

Мікельанжело Мерізі да Караваджо (Michelangelo Merisi da Caravaggio) 364
Мертке Едуард (Mertke Eduard) 433
Метлинський Амвросій 310, 420
Мерчиньскі Станіслав (Mierczyński Stanisław) 32, 60, 63, 97, 128, 198, 201, 211, 226-227, 234, 241, 297-298, 383-384, 387, 391, 393-394
Микитенко Максим 62
Милославський Петро 153, 480
Мироненко Ярослав 56, 105, 123, 208, 209, 230
Мишанич Михайло 29, 37, 55-56, 63-65, 67, 78, 98, 105, 112, 119, 124, 127-128, 135, 144-145, 162, 167, 176-185, 192-196, 201, 205-207, 218, 229, 232-238, 240-241, 247, 251, 256-266, 268, 271-273, 286, 292-296, 298, 301, 305-306, 313, 321-325, 329-332, 334-337, 341-342, 346-347, 352, 398-400, 403-404, 409, 424, 426, 486
Мишанич Степан 134, 323, 325, 426, 486
Мойсеєвич (Мойсейович) Теофіль 437
Мокану Дмитро 406
Мокану Олександра 86
Монюшко Станіслав (Moniuszko Stanisław, Станіслаў Манюшка, Stanislovas Moniuška) 420, 421
Морозенко (Морозовецький, Мрозовицький) Станіслав-Нестор, гербу Прус III 310, 311, 416, 434
Москальська Софія 62
Моцарт Вольфганг Амадей (Mozart Joannes Chrysostomus Wolfgangus Amdemus) 42, 211, 420
Музичук Ірина 124
Мурзин Олена (Музина Елена) 73, 88, 196, 205, 206, 291
Мусоргскій Модест (Мусоргский Модест) 422
Мушинка Микола 248, 273

Нечай Данило, козак 310, 311, 316, 434
Нижанківський Остап 31, 35, 50, 94, 207, 219, 230, 246, 383, 484, 487
Ніщинський Петро 286
Новикова Лариса 206, 229, 250, 317, 399, 404, 426, 427, 487
Новина-Разлуцький (Разлуцький де Новіна) Лесь 437

Овсяннико-Куликовський Микола 70
Озанн Готтфрід Вільгельм (Osann Gottfried Wilhelm) 106
Олег, князь київський 199

Олександр Македонський (Ἀλέξανδρος Γ' ὁ Μέγας), полководець 126
Олексій I Комнін, віантійський імператор 355
Ольга (Helga, Олена), київська княгиня 199
Ор, воловецький співець 368
Оргинська Марія 285
Орфей (Ὀρφεύς), тракійський співець 222
Оссіан, Ойсін чи Ошін (Ossian, Oisín), давньоірландський (кельтський)
бард 69
Остапович М. 236
Ошуркевич Олексій (Олекса) 56, 246, 295, 306, 373, 487

Лавличко Дмитро 424
Павлович Юрій 87
Падурра Тимофій, Тимко (Padurra Tomasz) 369
Палій Семен, козак 434
Пан (Πάνυς), давньогрецький бог 457
Панченко Олександр (Панченко Олександр) 230
Панькевич Іван 87, 248, 249
Панько Таміла 15
Пастуханова Наталія 124
Пасхалов Вячеслав 408
Петрарка Франческо (Petrarca Francesco) 416
Петренко Михайло 419
Петров Віктор 77
Петро I, російський імператор 213
Петкевіч Казімеж (Pietkiewicz Kazimierz) 436
Пилипенко Євдокія (Явдоха) 31, 370
Плав'юк Іван 94, 246
Плеєль Ігнац Йозеф (Pleyel Ignaz Josef) 429
Плосайкевич Людвіг Теодор 215, 487
Покровській Дмитрій (Покровский Дмитрий) 39
Полегенький Сергій 174
Поліщук Клим 236
Польській Ілья (Польский Илья) 250
Пономаренко Валентина 39
Пономаренко Олександр 424
Понирко Наталія (Поньрко Наталья) 230
Попова Татяна 108

Попович Олексій, козак 376, 381
Потебня Олександр 175, 231, 232
Похилевич Галина 486
Правдюк Олександр 19, 66, 108, 120, 419
Прач Іван (Прач Иван) 415
Придаткевич Роман 437
Присяжнюк Анастасія (Настя) 176, 297, 398, 487
Пропп Владімір (Пропп Владимир) 230
Пстрак Ярослав 174
Пугачов Ємельян (Пугачёв Емельян) 430
Пулинець Олександр 125
Пушкіна Светлана (Пушкина Светлана) 66
Пчілка Олена (Ольга Косач) 30
Пясковський Ігор 20

Рабле Франсуа (Rabelais François) 230
Разін Степан (Разин Степан) 430
Ревуцький Дмитро 35, 36, 37, 382
Ревуцький Лев (Левко) 35, 437
Реклю Жан-Жак Елізе (Reclus Jean-Jacques Élisée) 300
Рейсер Соломон (Рейсер Соломон) 43
Рибак Юрій 89, 270, 306, 371, 487
Рильський Максим 29, 100, 384
Рігельман Олександр (Rigelmann Alexandr) 453
Рімській-Корсаков Ніколай (Римский-Корсаков Николай) 52, 182
Репін Ілья (Репин Илья) 286
Роздольський Йосиф (Осип) 37, 55, 66, 77, 82-83, 92, 101, 106, 112, 119-121, 127, 135, 153, 158, 176-185, 192, 194-196, 215, 222, 225, 230, 232-233, 235-237, 240, 251, 258-266, 268, 271, 281, 286-287, 292-293, 295, 301-303, 307, 310, 313, 322-324, 329, 331-336, 341-342, 346-347, 352, 371, 398, 400, 408-409, 435, 487
Ростенберг Марія 419
Рубець Олександр (Рубец Александр) 21, 65, 185, 267, 277, 284, 285, 297, 330, 375, 485, 487
Рубінштейн Антон (Рубинштейн Антон) 420
Рубцов Феодосій (Рубцов Феодосий) 108
Руданський Степан 133, 383, 419
Руднсва Анна (Руднева Анна) 66
Руже де Ліль Клод Жозеф (Rouget de Lisle Claude Joseph) 429

Русин, лірник 369
Русов Олександр 370
Руссо Жан-Жак (Rousseau Jean-Jacques) 420
Рюрики, рід новгородських і київських князів 76

Сабадаш Степан 424
Савчук Микола 86, 235, 389
Сакс Ганс (Sachs Hans) 430
Сапрун Северин 247
Сахалтуева Ольга (Сахалтуева Ольга) 42
Свенціцький Іларіон 196, 203, 207, 208, 487
Святополк I, великоморавський князь 162
Себійо Поль (Sébillot Paul) 33
Сениця Павло 421
Сенько Іван 435
Сенчик Яків 182, 192, 215, 260, 488
Сивак Євдокія (Зуїха Явдоха) 48
Сидоренко Галина 125, 126
Симоненко Василь 128
Сингаївський Микола 424
Сімович Роман 51
Скаженик Маргарита 89
Скобало Роман 193, 251
Сковорода Григорій 415, 416
Скорик Мирослав 52
Скубій Іван 371, 381
Сластїон (Сластьон, Сластїонов) Опанас 36, 371, 381
Сливинський Юрій 5, 83, 87, 161, 182, 348, 488
Смаль Кузьма 234, 235
Сметана Бедржих (Smetana Bedřich) 34
Смоляк Олег 259, 246, 254
Собеска Ядвіга (Sobieska Jadwiga) 108, 451, 488
Сокальський Петро (Сокальський Пётр) 35, 65, 92, 123, 137, 140, 147, 367, 400, 488
Соколенко (Соколов) Петро 37
Сосюра Володимир 424
Сохор Арнольд 109

- Ставицькій М.А. (Ставицкий М.А.) 408
Станкович Євген 35
Стаховіч Міхаїл (Стахович Михаил) 182
Стельмащук Степан 214, 231, 488
Стеншевські Ян (Stęszewski Jan) 80
Стефанік Василь 305, 330
Стех Володимир-Василь 94, 219, 246
Стеценко Кирило 207, 219, 222
Стецюк Валентин 91
Стравінській Ігорь (Стравинский Игорь) 35, 37, 132
Ступницький Василь 248
Субаналієв Сагинали (Субаналиев Сагыналы) 58
Супрун-Яремко Надія 364, 382
Сьвенціцкі Вацлав (Święcicki Waclaw) 429
- Тавлай Галіна (Таўлай Галіна, Тавлай Галина) 278**
Тампере Герберт (Tampere Herbert) 80, 100
Танцюра Гнат 21, 48, 266, 298, 312, 488
Тарасій Царгородський 189
Тарновський Василь 440
Терещенко Олександр 111
Тиктор Іван 25
Тиль Йосеф Кастан (Tyl Josef Kajetan) 429
Тімур ібн Тарагай Барлас або Тамерлан (تومریت, Tümrür), емір 368
Тедге Хрістоф Аугуст (Tiedge Christoph August) 104
Тіц Михайло 124
Ткач Михайло 424
Тобілевич Софія 334
Толстой Лев (Толстой Лев) 349
Томс Вільям Джон (Thoms William John) 15, 17
Трутовський Василь (Трутовский Василий) 34, 369, 417
Тулуб Зінаїда 368
- Українка Леся (Косач Лариса, Квітка Лариса) 30, 48, 176, 192, 194, 240, 275, 278, 292, 293, 296-297, 303, 342, 345, 374, 381, 397-398, 403-404, 435, 481, 488**
Успенській Глеб (Успенский Глеб) 345

Фалья Мануель де (Falla Manuel María de los Dolores) 35
Фамінцин Алксандр (Фаминцын Александр) 453
Федун Ірина 11, 384, 386
Фінагін Алексей (Финагин Алексей) 52, 481
Франко Іван 32, 47-48, 50, 77, 79, 106, 133, 219, 221, 278, 285, 302-303, 307, 320, 327, 424, 428, 435, 482, 489
Франциск Ассізький (Franciscus Assisiensis, Francesco d'Assisi) 221
Фримерштейн Вікторія 28
Фурга Теодор 78
Фюкс Джесс Уолтер (Fewkes Jesse Walter) 42

Хай Михайло 23, 54, 60, 75, 97, 145, 173, 184, 211, 220, 226-227, 253, 273, 297-298, 384-385, 387, 390, 393, 489
Харчишин Ольга 78
Хибіньскі Адольф (Chybiński Adolf) 383
Хмельницький Богдан Зиновій, гетьман 416, 434, 454
Ходоровський (Мороз-Ходоровський) Григорій 196
Хоміньскі Юзеф Міхал, Хоминський Йосиф (Chomiński Józef Michał) 27, 58
Хорезмі Каміл (Мугаммад Ніяз Мірзабаші) 365
Хоткевич Гнат 58, 364, 381-382, 383

Цвайг Штефан, Цвейг Стефан (Zweig Stefan) 429
Цезар Ґай Юлій (Caesar Gaius Iulius) 213
Цертелев (Церетелі) Микола 369
Цехмістрок Юрій 55, 74, 88, 124, 182, 336, 489

Чайковскій Пьотр (Чайковский Пётр) 51, 185, 267, 284, 330, 422
Чайковська Олена 124
Чекановска Анна (Czekanowska Anna) 18, 26-27, 57, 73, 99, 108, 319, 489
Черняков Іван 489
Чингізхан Темуджин, хан 368
Чмихов Микола 81, 161, 200, 283, 489
Чонстка-Клапита Юстина (Cząstka-Kłapyta Jęнта) 226, 446, 489
Чубинський Павло 164, 246, 249, 275-276, 284, 422, 435, 489
Чудак Мирослав 251
Чурай Маруся 415, 416, 422

- Ш**аляпін Фьодор (Шаляпин Фёдор) 419
Шашкевич Маркіян 175, 420
Швачка Микита 434
Шевченко Тарас 3, 26, 74, 125, 127, 133, 175, 189, 207, 221, 225, 249, 302, 369, 374, 378, 381-382, 398, 417-420, 422, 435
Шаховські Томаш (Szachowski Tomasz) 148
Шевчук Степан 276
Шенберг, Шонберг Арнольд Франц Вальтер (Schönberg Arnold Franz Walter) 73
Шенталінская Татьяна (Шенталинская Татьяна) 105
Шимановські Кароль Мацей (Szymanowski Karol Maciej) 35
Шіллер Йоган Хрістоф Фрідріх фон (Schiller Johann Christoph Friedrich von) 429
Шкroup Франтішек (Škroup František) 429
Шнайдер-Трнавски Мікулаш (Schneider-Trnavský Mikuláš) 422
Шопен Фридерік Францішек (Chopin Fryderyk Franciszek) 34, 44, 421
Шостак Віктор 384
Шостаковіч Дмитрій (Шостакович Дмитрий) 436, 433
Шпор Луї=Людвіг (Spohr Louis=Ludwig) 449
Штейнгель Федір, Штайнгайл Теодор (Steinheil Teodor) 42
Штогаузен Карлгайнц (Stockhausen Karlheinz) 27
Шуберт Франц Петер (Schubert Franz Peter) 211
Шуман Роберт (Schumann Robert) 420
Шунда Йюзсеф Венцель (Schunda József Vencel) 455
Шухевич Володимир 64, 164-165, 211, 227, 233-234, 240-241, 297, 298, 383, 391, 393, 489
- Щ**уров Вячеслав 66
- Ю**нг Джордж Фріман (Young John Freeman) 220
- Я**ворській Болеслав (Яворский Болеслав) 100
Яківчук Авксентій 235
Якубьяк Ярема 124, 370, 392, 436, 485
Ялатов Віктор (Ялатаў Віктар, Елатов Виктор) 71, 108
Яначек Леош (Janáček Leoš) 35, 334, 422
Яремко Богдан 75, 97, 173, 384, 390, 391, 416, 489
Ярмола Вікторія 97, 128, 173, 297, 384, 390, 392, 401, 406, 489
Яциневич Яків 422

Adler Guido див.: Адлер Гвідо.
Antič Ljubomir 443

Belá Bartók див.: Барток Бела
Bertič Ivan 443
Bobrowska Jadwiga 108
Bobulescu Constantin 426
Breysig Kurt див.: Брейзіх Курт
Bücher Karl 287

Chorosiński Jan 291
Chybiński Adolf див.: Хибіньскі Адольф
Chomiński Józef Michał див.: Хоміньскі Юзеф
Combe Dominique 109
Couperin François див.: Куперен Франсуа
Czekanowska Anna див.: Чекановска Анна

Edison Thomas Alva див. Едісон Томас Алва
Elscheková Alica 74
Estreicher Zygmunt 57

Fewkes Jesse Walter див.: Фюкс Джесс Уолтер
Florian Hermann 419
Franz Xaver Gruber 219

Golebiowski Lukasz 275

Hoffmann-Krayer Eduard див.: Гофман-Краєр Едуард
Hornbostel Erich Moritz von див.: Горнбостель Еріх Моріц
Hošovskij Volodymyr, Hoszowski Włodzimierz див.: Гошовський Володимир

Ingarden Roman 32
Mohr Josef 219
Kavyu Paul 58
Knust Akbrecht 254
Kolberg Oskar див.: Кольберг Оскар Генрик
Koroczek Alojzy 58

Laban Rudolf von 254
Lange Roderyk 254
Lipiński Karol див.: Ліпінські Кароль
Lučić Josip 443
Lukaniuk Bohdan див.: Луканюк Богдан

Mačak Ivan 58
Malinowski Władysław 64
Merriam Alan Parkhurst 28

Pauli Żegota 185
Paul Sébillot 33
Puschmann Adam 364

Sachs Curt 58, 92
Saloni Aleksander 222
Slobin Mark 414
Sowiński Albert 415
Šanjek Franjo 443

Vidaček Branko 443

Wacław z Oleska див.: Залескі Вацлав Міхал
Woźniak Jolanta 108

Zaleski Wacław див.: Залескі Вацлав
Zieńkiewicz Romuald 275

8. Факсимільні сторінки студентських конспектів

Діалогічний стиль

21/4 90.

Б. Мухомор

Народні мудрість стилі

Нар. виконавці фізноманітні. Роден
з тим ми маємо і як основні
стилі, за допомогою яких ми фізично
укр. фольклор від діалогу. або гнєткого.
Елементи, як повторюється, власне чого
зафіксовано в свідомості, як свідчить
знаки нар. творчості, це не є судитивні
стилі, а це мають і самі нар. виконавці.
Найбільше стилів стилю дає можливість
говорити про стилі - системі характер-
них стилю частин фольклору.

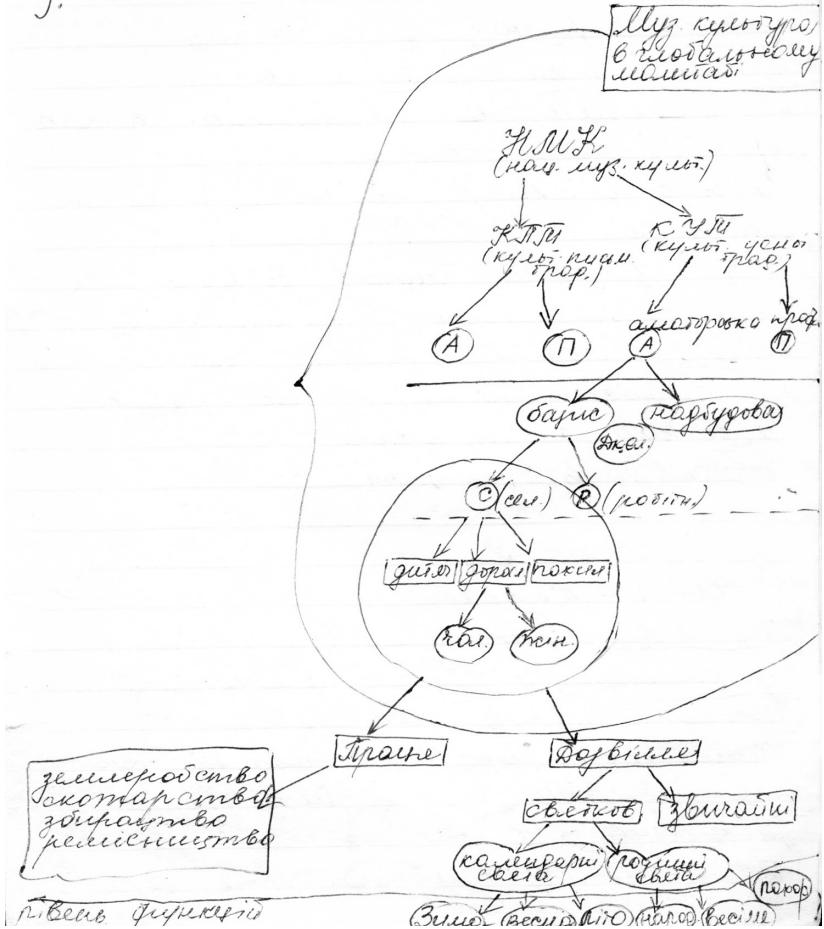
Дає можливість не тільки стилізувати,
а і усвідомити історичні нар. традиції.
Охоплюється колективом. Колективізм -
консервативний.

Є власний стиль (в його розумінні
тема, тема, розуміння теми, теми,
форми, ритмічного малюнку).

Індивідуальний існує в рамках колек-
тивного,

Ми досвідимо споглядуванням

9.



Балера - пісня з ковбинутом сюжетом
в якій чре любові про злочини (як прови-
ло, покаралий) з моралізаторським
підтекстом.

"Пісня про Добруша" - балера.

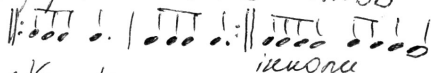
Мелірово-тематичні кавіфікації не
протипредань функціональній.

Муз. капри звичайних кісень:
крика (мірні, долми)
муз. про-єнка (кубадзі)
драматич. (танці)
про. драм. (поси до танцю)
каждийшкі,
сінвайкес
? арабські (карсенту)

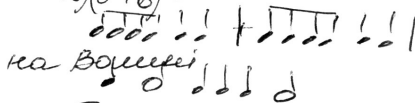
Лекція 8

Муз. епіка: 4 типи

1. мелодія з 8-ми складовими вірши
4+4, де перок повтор 2, 3, 4 рази з семан-
тичн. форм АВ ААВ ААВВ



2) $(6+6)/2$



на Поліссі

$(5+7)/2$



Навчальне видання

Луканюк Богдан Степанович

**КУРС
МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ**

У трьох книгах

Книга перша
ЛЕКЦІЇ

Набір словесних текстів, дизайн і редакція – Богдан Луканюк
Набір нот, схем, таблиць, рисунків і верстка – Ліна Добрянська
Коректура – Людмила Алієва
Відповідальний за випуск – Борис Мацько

Видання в авторському мовностилістичному викладі

Підписано до друку 25.12.2022
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 29,76. Наклад 100 пр.
Зам. № 241/25-12

Видавництво „СПОЛОМ”. 79008 Україна,
м. Львів, вул. Краківська, 9. Тел.: (380-32) 297-55-47.
E-mail: spolom_lviv@ukr.net.
Свідоцтво суб’єкта видавничої діяльності:
серія ДК, № 2083 від 02.02.2005 р.

Друк ФОП Мацько Б.В.
м. Львів, вул. Гнатюка, 17
Ел. пошта: lvivprint@ukr.net. Тел. 096 59-88-924
Код ДРФО 2898910093
Виписка з ЄДР № 201035000000170709 від 05.07.2022