

# **НАРОДНА МУЗИКА ВОЛИНИ ТА ПОЛІССЯ**

**Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної  
конференції до 35-річчя кафедри музичного фольклору  
та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберга**

**(Рівне, 31 жовтня – 1 листопада 2014 р.)**

Рівне  
2014

ББК 85.31

Н 30

УДК 398: 78 (477.82)

НАРОДНА МУЗИКА ВОЛИНИ ТА ПОЛІССЯ: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції до 35-річчя кафедри музичного фольклору та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберга (Рівне, 31 жовтня – 1 листопада 2014 р.) / Упоряд. Р. І. Дзвінка, Ю. П. Рибак. – Рівне, 2014. – 230 с.

У науковому збірнику вміщено тези доповідей і матеріали першої у Рівному етномузикологічної конференції, що відбулася 2014 року на базі кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ. Тут представлено напрацювання іменитих та молодих дослідників, у полі зору яких переважно перебуває народномузична традиція етнографічних областей Волині та Полісся. Публікації згруповано за кількома тематичними рубриками, де в основному висвітлюються проблеми історії і теорії етномузикології, фольклоризму, характеризуються персоналії видатних виконавців, а також українознавчий доробок О. Кольберга.

Книга адресується фольклористам та всім зацікавленим народною музично-поетичною творчістю.

*Рекомендовано до друку  
Вченою радою Рівненського державного  
гуманітарного університету  
(протокол № 5 від 26 грудня 2014 р.)*

## ВІД УПОРЯДНИКІВ

*Восени цього року на базі Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету та Рівненського міського палацу дітей та молоді проходила науково-практична конференція, присвячена 35-річчю кафедри музичного фольклору та 200-річчю від дня народження видатного польського етнографа Оскара Кольберга. Таким чином у Рівному вперше зібралося велике коло провідних і молодих етномузикологів України та навіть із близького і далекого зарубіжжя (останні, щоправда, доповідали в інтернет-режимі). Власне, на основі більшості цих виступів і скомпоновано пропонований збірник, де представлено як тези, так і матеріали наукових доповідей.*

*Він містить шість рубрик, які загалом відповідають тематиці конференційних виступів, а отже, висвітлюють основну проблематику сучасних музично-фольклористичних досліджень та напряму популяризації народнопісенного та інструментального виконавства.*

*У першій рубриці представлено теми, пов'язані зі специфікою викладання народномузичних дисциплін на різних рівнях мистецької освіти, а також із цариною фольклоризму. Зокрема, Р. Дзвінка як завідувач кафедри музичного фольклору ділиться досвідом діяльності навчальної лабораторії музичної етнографії РДГУ – вагомим ресурсним та методичним осередком в процесі формування фахівця-фольклориста на вказаній кафедрі за весь час її існування, а особливо в найплідніші останні 15 років. У матеріалі відомої харківської дослідниці В. Осадчої аналізується процес навчання фольклорного співу спершу в загальноукраїнських масштабах, а згодом – у стінах її рідного закладу – Харківській державній академії культури, де функціонує єдина на Лівобережжі спеціалізація „народний спів”. В об'ємній статті В. Ковальчука характеризується багатогранна діяльність Етнокультурного центру Рівненського палацу дітей та молоді, на базі якого шкільна молодь має змогу здобути перший, однак дуже цінний досвід засвоєння та популяризації народного мистецтва. Ця ж тематика на рівні узагальнення про-*

блематики формування та керівництва дитячим фольклорним колективом розглядається в тезах О. Юзюк. Завершують рубрику тези двох харківських дослідниць, які спеціалізуються на сфері фольклоризму. У публікації Г. Бреславець обумовлюється специфіка сучасного народномузичного виконавства на рівні двох типів – репродуктивному та стилізованому, а в тезах Ю. Карчової стисло характеризується мистецький портрет відомої української співачки, народної артистки УРСР, Героя України – Раїси Кириченко.

Друга рубрика містить чотири статті, у яких з різних аспектів характеризується українознавчий доробок Оскара Кольберга. У матеріалі Р. Шеретюк надається загальна оцінка дослідницької діяльності видатного етнографа в Україні. Ю. Рибак у діахронному зрізі аналізує записи поліського весілля, здійснені у ХІХ ст. О. Кольбергом та в наш час кількома українськими етномузикологами. Подібне порівняння, однак на основі близьких за часом записів здійснює у своїй великій статті американець українського походження А. Поточняк, який певний час приділив вивченню пісенного фольклору пасма Вороняків, а в пропонуваній публікації аналізує записи О. Кольберга та О. Роздольського. Нарешті, особливу роль польського дослідника у світлі оцінки перших записів фольклору Хмельниччини визначає у своїй статті магістрантка Л. Кучерук.

Найоб'ємніша третя рубрика стосується різноманітних теоретичних та історичних проблем сучасної етномузикології. У розвідці Б. Луканюка проаналізовано генетичні взаємозв'язки мелодичних та ритмічних компонентів народних пісень. Матеріал Л. Лукашенко висвітлює непросту історію появи фольклорної збірки з Холмищини та Підляшшя, підготованої Я. Сенчиком. Із категорії теренових досліджень подаються тези київської молододі дослідниці Г. Пеліної, яка спеціалізується на вивченні пісенного фольклору Мараморощини. Зокрема, у пропонуваній публікації вона характеризує типологію окремих наспівів південної частини цієї території, яка нині перебуває у складі Румунії, однак за низкою етнічних особливостей виявляє тісне споріднення з Україною. Дві наступні публікації належать перу білоруських етномузикологів. У перших тезах маститого науковця Галіни Ку-

тирвової-Чубалі визначено набір характерних пісенних типів на межі білорусько-українського пограниччя, а в повідомленні молододі мінської дослідниці Настасі Даніловіч у загальних рисах обумовлюється специфіка здійснення таких міжрегіональних студій. Піонерський досвід етномузикознавчих пошуків демонструють дві завершальні публікації цієї рубрики: рівнянка Ю. Миколайчук – про найхарактерніші мелоритмічні звороти в необрядових піснях Володимирецького району, харків'янка Н. Малахова – про історію фольклористичних досліджень на Харківщині.

У четвертій рубриці представлено розвідки молодих науковців, які в своїх студіях послуговуються обрядовим народно-пісенним матеріалом. Публікація Г. Качор стосується типових весільних наспівів із рефреном „рано-рано”, які розглядаються в межах Наддніпрянщини та Східного Полісся. Та ж весільна тематика з висвітленням етнографічного перебігу обряду та частковим аналізом мелотипів міститься в тезах З. Царик, яка використовує матеріали зі свого рідного осередку – Старосинявського району. Наступна стаття О. Серко присвячена системному аналізу зимових мелотипів, більшість із яких виявлені нею в особистих експедиціях на теренах Середньої Волині. Аналогічний характер має матеріал А. Дружок, виконаний на тому ж типологічному рівні, однак у полі зору авторки – купальські наспіви Східної Волині.

П'ята рубрика присвячена творчим портретам видатних народних виконавців, здебільшого інструменталістів, та співаків. Дві перші публікації стосуються карпатського осередку та містять мистецькі портрети мультиінструменталіста П. Грималюка (стаття Б. Яремка) та скрипаля Кирила Линдюка (Я. Павлів). Та ж скрипальська тематика, лише на матеріалі західнополіського середовища, представлена в тезах В. Ярмоли, яка на основі свіжоздобутих записів характеризує виконавство Г. Філозофа із с. Велимче, а також у тексті О. Олексюк, де кількома штрихами передано мистецькі здобутки С. Сливки із с. Рокита. Наступні дві публікації характеризують виконавців-співаків. У першій із них Р. Цапун детально описує життєвий і творчий шлях рідної бабусі – А. Сивобородько із с. Будичани Чуднівського р-ну Житомирської обл. щедро послуговуючись при цьому фраг-

ментами стенограм зі спогадами односельців про цю талановиту інформантку та загалом про стародавні звичаї. У лаконічних тезах Н. Нижник окреслено портрет іншої видатної співачки та знавця місцевих традицій – Н. Яницької із с. Поліське Березнівського р-ну.

Завершує збірник докладна рецензія Н. Супрун-Яремко на монографію Б. Яремка „Сопілкова музика гуцулів” (Львів, 2014. – 180 с.). У цій книзі автор послуговується виключно особистими записами та довідковою інформацією, здобутими протягом 25 останніх років у карпатському середовищі. Крім творчих портретів 4 кращих виконавців, книга містить допоміжний методичний матеріал щодо освоєння гри на карпатській сопілці, а також численні нотні транскрипції, виконані на фонологічному рівні.

Упорядники наукового збірника, а також колектив кафедри музичного фольклору висловлюють вдячність благодійникам та організаціям за сприяння у проведенні конференції та виданні книги: Етнокультурному центру Рівненського міського ПДМ, студентському профкому РДГУ, Лабораторії виконавської майстерності Інституту мистецтв РДГУ, консульству Республіки Польща у м. Луцьк.

Свої зауваги та побажання просимо надсилати на е-пошту: [yuriy\\_rybak@ukr.net](mailto:yuriy_rybak@ukr.net)

22 грудня 2014 року

## НАРОДНА МУЗИКА В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ ТА ФОЛЬКЛОРИЗМ

*Роман Дзвінка (Рівне)*

### ЛАБОРАТОРІЯ-МУЗЕЙ МУЗИЧНОЇ ЕТНОГРАФІЇ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВ РДГУ ЯК ЦЕНТР ОРГАНІЗАЦІЇ НАУКОВО-ТВОРЧОЇ ПРАКТИКИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

Науково-пошукову роботу зі збору фольклорних матеріалів в Інституті мистецтв РДГУ<sup>1</sup> розпочато з часу заснування кафедри музичного фольклору, яку створено 1979 року як кафедру народного хорового співу. З ініціативи першого завідувача кафедри В. М. Павлюка розпочинає активно працювати народнохорова секція студентського наукового товариства. Здійснюються фольклорні експедиції, матеріали яких викладачі та студенти використовують у наукових конференціях та методичних семінарах, представляють у концертних програмах<sup>2</sup>. Так було започатковано роботу з фіксації, опрацювання та архівування фольклорних матеріалів.

Як навчальний кабінет лабораторія функціонує з того ж 1979 року, однак лише з 1997 року її діяльність набула якісно нового професійного рівня, перейнявши досвід роботи науково-дослідних лабораторій музичної етнології Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка та Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Такий прогресивний крок зумовило утвердження нової концепції діяльності кафедри та орієнтація на підготовку фахівців-фольклористів<sup>3</sup>. З 1997 року на кафедрі за сумісництвом

---

<sup>1</sup> До 1999 року – Рівненський державний інститут культури.

<sup>2</sup> Див. про це детально: Кафедрі музичного фольклору – 30 років: Нарис з історії (1979-2009 рр.) / 2-ге вид., розшир. та доп. – Рівне, 2009. – 148 с.

<sup>3</sup> До 1997 р. на кафедрі проводилася підготовка керівників народного хору, що описано у нарисі з історії „Кафедрі музичного фольклору – 30 років”.

працював професор Б. Луканюк, який надав велику методичну допомогу колективу кафедри в розробці навчальних планів, програм та концепції діяльності лабораторії. 1998 року починає працювати його учень – випускник Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка Ю. Рибак, який за сумісництвом і на громадських засадах очолює роботу лабораторії-музею музичної етнографії (далі ЛМЕ).

Із 2002 року, розмістившись у приміщенні фольклорної світлиці лабораторії Поліссязнавства Інституту мистецтв РДГУ, лабораторія-музей музичної етнографії кафедри музичного фольклору функціонує як навчально-методичний кабінет для забезпечення росту творчого і наукового потенціалу майбутніх фахівців, підвищення ефективності навчального процесу та активізації самостійної роботи студентів.

Поряд із предметами матеріальної культури поліщуків (музейними експонатами кафедри), у навчальному процесі використовуються технічні засоби навчання (комп'ютер, відео- та аудіомагнітофони, диктофони, телевізор тощо), бібліотека спеціалізованої літератури, аудіотека та відеофонд.

Лабораторія музичної етнографії має систему фондів, у яких задепоновано кілька десятків тисяч одиниць народномузичної інформації. Робота лабораторії спрямована на поглиблене вивчення народної музики (вокального та інструментального напрямів) та на вдосконалення практики транскрибування зразків народної музики. Інформаційною базою забезпечення професійно-орієнтованих дисциплін кафедри є фоноархів, який налічує близько 30 тисяч народномузичних творів, а також відеоархів – 31 відеокасета та близько 35 компакт-дисків. Поетапно здійснюється процес оцифрування фондів лабораторії.

Бібліотека етномузикознавчої та навчально-методичної літератури складає понад 250 одиниць джерел. Значне місце в забезпеченні навчально-виховного процесу відіграє науково-методична література, видана викладачами кафедри, яка зберігається в ЛМЕ. Так, за останні п'ять років видано понад 200 наукових статей, монографії, навчальні посібники, фонографічні збірки, методичні розробки. Опубліковані педагогами наукові праці стали вагомим внеском у розвиток українського етномузикознавства.



На базі лабораторії студенти проходять навчально-творчу практику, під час якої вони залучаються до архівування й упорядкування фольклорних матеріалів та створення належних умов для їх збереження. Під керівництвом викладача вони вирішують творчі завдання, оволодівають навичками роботи в лабораторії з технічними засобами навчання, облаштовують стенди, які мають дидактичне призначення для викладання фахових дисциплін.

На початку організації навчально-творчої практики, яка передбачена згідно з навчальним планом на 3 курсі, важливим є складання індивідуального плану роботи, що відображає поточну діяльність студента і сприяє якісному проходженню практики. Практиканти опрацьовують фонди аудіо- та відеоматеріалів, знайомляться з бібліотекою спеціалізованої літератури та науково-творчим доробком викладачів і студентів.

За час проходження практики студенти отримують первинний досвід документування фольклорних матеріалів, систематизацій їх на науковому рівні. Крім того, у практикантів виховуються риси самоорганізації та дисциплінованості в архівній діяльності. Кожен студент несе морально-етичну відповідальність за якість виконуваної роботи з усвідомленням її навчально-освітньої та наукової ваги.

Основні види роботи полягають в ознайомленні зі структурою лабораторії-музею, основними фондами та матеріальним забезпеченням, вивченні механізмів формування архіву, графоопрацюванні та архівуванні фольклорних матеріалів.

Навчально-творча практика тісно взаємозв'язана з низкою професійно-орієнтованих дисциплін навчального процесу: український музичний фольклор (орієнтація в теорії фольклору, структуризація матеріалів за жанрово-типологічними ознаками), музично-етнографічна транскрипція (архівне опрацювання народно-вокальних та інструментальних творів), методика науково-дослідної роботи (складання бібліографічного опису та підготування наукових матеріалів до публікацій), народознавство (наочне оформлення лабораторії-музею) тощо.

Вагомим доробком кафедри вважається фонд студентських робіт лабораторії музичної етнографії. Останні 5 років студентські роботи виконуються та зберігаються також і в електронному форматі. Станом на 31 грудня 2013 року фонд нараховує: 438 дипломних рефератів та бакалаврських робіт, підготовлених зазвичай на

матеріалі, зібраному в рідній місцевості – Західній Україні, а також у Вінницькій, Черкаській, Дніпропетровській областях та на Підляшші (Польща).

У науковому збірнику Львівської національної музичної академії „Етномузика”, випуск 3 за 2007 рік, опублікована стаття випускниці кафедри Н. Боярської „Студентські роботи на кафедрі музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (за період 1997-2007 рр.)”. Авторка зазначає: „Не викликає сумніву, що дебютні студентські науково-творчі розробки стануть у пригоді не лише пересічним поціновувачам народної музики, а й дослідникам-професіоналам, котрі зможуть використати ці матеріали у своїй роботі”<sup>4</sup>. Також у цій публікації вміщено перелік курсових, бакалаврських, дипломних робіт та дипломних рефератів за вказаний період, а в покажчиках зведено інформацію за жанровим та географічним принципом.

Поглиблене засвоєння професійних знань, умінь та навичок відбувається під час фольклористичних експедицій та має на меті поєднання вузівської аудиторної форми навчання з позааудиторною – у середовищі носіїв традиційної культури. Діяльність лабораторії музичної етнографії забезпечує та координує процес систематичної збирацької роботи та щотижневих презентацій фольклорних матеріалів, наукових та творчих здобутків студентів і викладачів. До цієї роботи студенти залучаються з 1 курсу під керівництвом викладача. Науково-пошукова робота молодих дослідників має належне методичне забезпечення та зазвичай проводиться в рідній місцевості. Презентації фольклорних матеріалів, що проходять згідно з графіком, який затверджується на початку навчального семестру, активізують музично-фольклористичну діяльність студентів та дозволяють їм двічі на рік представити власні експедиційні матеріали.

Численні фольклористичні дослідження проводяться в селах західного регіону України. Так, протягом навчання студенти накопичують фольклорні матеріали у власних експедиціях, опрацьову-

---

<sup>4</sup>Боярська Наталія. Студентські роботи на кафедрі музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (за період 1997 – 2007 рр.) // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 3: Зб. статей та матеріалів на честь 60-річчя Богдана Луканюка / Упор. Ю. Рибак. – С. 170.

ють їх у навчальному процесі на різних рівнях та в результаті частково, але довершено представляють у формі курсових робіт та дипломних рефератів, а кращі студенти пишуть дипломні роботи та продовжують навчання в магістратурі, яка функціонує при кафедрі з 2012 року. Кращі студенти беруть активну участь у конференціях різного рівня, на основі власної збирацької науково-дослідницької роботи публікують матеріали та видають фольклорні збірники. За останні 15 років студентами кафедри підготовлено 12 дипломних та 7 магістерських робіт, опубліковано 6 фольклорних збірників. Така цілеспрямована організація навчальної діяльності студентів забезпечила місце наукової роботи на кафедрі як невід'ємної складової навчального процесу.

Упродовж тривалого часу на кафедрі ведеться масштабна робота над комплексною науковою темою „Етномузична культура Західної України”, яка 2010 року закординована в УкрІНТІ, що дозволяє проводити роботу на рівні загальнонаціонального реєстру та відповідно координувати наукові студії кафедри з провідними навчальними закладами та науковими установами України. У 2008-2010 роках при ЛМЕ колективом викладачів та студентів кафедри реалізовано науковий проект за державним фінансуванням „Збереження реліктів народномузичної спадщини Полісся”. За програмою проекту затвердженого Міністерством освіти і науки України проведено масштабну науково-пошукову роботу на Рівненському Поліссі.

Матеріали експедицій опрацьовуються в ЛМЕ згідно зі встановленими вимогами<sup>5</sup> і широко використовуються в навчальному процесі та концертно-виконавській діяльності фольклорних ансамблів й окремих виконавців кафедри. Усі студенти кафедри є учасниками навчально-творчих колективів, у яких відбувається реконструкція записаних народномузичних творів, готують випускні роботи. Разом із тим, студенти постійно беруть участь у мистецьких фестивалях і конкурсах, оглядах народної творчості, звітних концертах, проводять народні свята, здійснюють фондові записи у студії звукозапису „Камертон”. На кафедрі доброю традицією стало проведення творчих вечорів студентів, випуск ком-

<sup>5</sup> Див. Луканюк Б. Пам'ятка студента-практиканта. – Рівне: РДГУ, 2001. – С. 20-21.

пакт-дисків та запис музичних фільмів на Рівненському телебаченні. Це дозволяє активізувати їх професійну діяльність і створює умови для поглибленого освоєння традиційної манери виконавства, самореалізації майбутніх фахівців як носіїв і популяризаторів української народної пісні та інструментальної музики свого регіону.

Аналізуючи педагогічні підходи щодо вивчення народної музики в навчальних закладах України, сьогодні ми вирішуємо важливі завдання стандартизації структури і змісту освіти дослідників та виконавців традиційної народної музики на кафедрі музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ. Комплексний підхід у системі професійної підготовки в умовах мистецького ВНЗ передбачає єдність і взаємозв'язок навчальної, позанавчальної та самостійної діяльності, що забезпечують послідовність, цілісність і професійну спрямованість процесу формування досвіду професійної діяльності майбутніх фахівців у галузі традиційної народномузичної культури.

У зв'язку з відкриттям магістратури та оптимізацією навчального процесу за кредитно-трансферною системою, одним із важливих завдань для колективу кафедри є розробка методичних рекомендацій та дидактичних матеріалів у паперовому та електронному варіантах з усіх навчальних дисциплін. Разом з тим творчою групою викладачів та студентів кафедри ведеться поетапна робота з опрацювання та упорядкування архівних матеріалів та створення електронного Каталогу фондів ЛМЕ. Організація та проведення роботи лабораторії-музею виключно на громадських засадах гальмує в часі виконання окреслених напрямів діяльності.

Лабораторія-музей музичної етнографії стала осередком навчальної, виховної, науково-дослідної та архівної роботи. Її діяльність спрямовується на оптимізацію навчального процесу та активізацію самостійної науково-творчої роботи студентів денної та заочної форм навчання. Головними її завданнями є фіксація та документування зразків традиційної народної музики, їх опрацювання й аналіз з метою вивчення і широкого використання в навчальному процесі та з науковими цілями<sup>6</sup>. Досвід роботи лабораторії описаний у наукових збірниках України та близького зарубіжжя.

---

<sup>1</sup> Положення про Лабораторію-музей музичної етнографії кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв затверджено Вченою радою РДГУ у 2012 році.

*Віра Осадча (Харків)*

## ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА СПІВАКІВ НАРОДНОГО СПРЯМУВАННЯ НА МЕТОДОЛОГІЧНІЙ ОСНОВІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ

До сьогодні традиційне пісенне виконавство лише частково осмислене та засвоєне професійними співаками, в тому числі стосовно мистецького передання сутності інтонаційної організації, музичного образу, відтворення обрядово-звичаєвого контексту, врахування як особливостей форм побутування регіональної фольклорної традиції, так і сучасних вимог до концертних, тематичних програм, побудови концертного виступу (номеру). Нині спостерігається різкий контраст між можливостями виконавця й очікуваннями глядацької аудиторії, часом не враховуються особливості трансмісії музичного фольклору тощо.

Усна співацька традиція в українському фольклорі найбільш показова в різновидах гуртового співу, цехової школи традиційного епічного виконавства, музичного прояву філософії та етики кобзарства, феноменології сольного народного виконавства.

Теоретично проблеми народного виконавства студіювалися цілою низкою науковців – етномузикологів, представників київської та львівської (галицької) шкіл. Серед інших питань, в українському етномузикознавстві осмислюється явище виконавського фольклоризму, на досвіді якого базуються концертна діяльність сучасних професійних колективів автентичної пісні та музики, а також і вузівські навчальні програми, творча практика студентських фольклорних гуртів.

Разом із тим, нині спостерігаються певні розбіжності у практичному вирішенні цієї проблематики. Це стосується професійного виконавського відтворення солоспіву та практики гуртового розспіву, засвоєння естетики народного романсу та сучасної піснетворчості, яка домінує в сільському та міському середовищі. Нині переважаючий у концертному просторі жанр українського народного хору, на жаль, зіграв певну стримуючу роль у культурній ситуації України 30-70-х рр. ХХ ст. Він фактично затінив природ-

не культивування та мистецьке узагальнення у виконавській практиці видатної культури народного гуртового співу, музикування.

На наш погляд, проблема в тому, що культурно-мистецьких чинників для формування професійної школи автентичного виконавства поки ще недостатньо. На часі вироблення та узагальнення методологічних засад і засобів професійного виконання автентичного фольклору. Зокрема це стосується практично виробленого ідеалу (звукоідеалу) народного вокального звучання, вивчення особливостей регіональних сольних стилів співу, формування і розвитку регіональних шкіл народного вокального виконавства. У наш час, за останні 30 років, у вищих навчальних закладах ця проблема гідно вирішується в навчально-виховному процесі та виконавській практиці.

Серед принципів виконавського фольклоризму, які складають засади підготовки фахівців:

- занурення в глибинні джерела національної пісенності вже не тільки на інтуїтивному (підсвідомому) рівні, але й на інтелектуальному (свідомому);

- комплексне відтворення зразка традиції, вивчення генетичних зв'язків **емоція – думка – інтонація**;

- співіснування двох типів (способів) музикування: **репродуктивного співу** (наслідування) та **моделюючого співу** (створення живої інваріантної моделі зафіксованого нотним записом народнопісенного твору, який вже не побутує серед етнофорів, не зберігся в пасивній пам'яті народних виконавців і, навіть, не існує у вигляді фонозапису автентичного виконання)<sup>1</sup>.

Наприклад, поширюється практика переусвідомлення нинішнього сценічного функціонування календарно-обрядових пісень, які сучасні професійні співаки використовують в якості символу первинного джерела духовної енергії народу, що репрезентується в художніх концепціях сольних програм. Ці жанри насичені елементами звуконаслідування, що адекватні звукам живої природи.

---

<sup>1</sup> Осадча Віра, Осипенко Вікторія. Методологічні основи та практика підготовки співаків народного напрямку на досвіді роботи кафедри українського народного співу та музичного фольклору ХДАК (до 20-річчя заснування кафедри) // Культура України: Зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури / Заг. ред. В. М. Шейка. – Харків: ХДАК, 2013. – Вип. 42. – У 2 ч.: Ч.1. – С.87-97.

„Співголосся навколишнього світу, яким людина не править, а лише сприймає як належне, існує і як можливість, дарована Людині самій творити звуки”, – пише І. Мацієвський<sup>2</sup>.

Перед викладачами народного співу вишів України постає завдання виховувати художньо-творчу, фахово зрілу, цілісну особистість з високим рівнем національної свідомості, почуттям професійної гідності. У контексті цієї концепції виключного значення набуває створення великих фольклорних програм, участь з концертними номерами в сучасних творчих проектах та фольклорно-експедиційна практика.

У зв'язку із порівняно недавнім затвердженням спеціалізації „народний спів” у переліку фаху „музичне мистецтво” після скасування позиції „український народний хор” (з 2001 р.), а також відсутністю певного суспільного статусу і відповідно замовлення на професійне виконання фольклору, мистецькі навчальні заклади України самостійно розробляли означені методичні засади виховання співаків народного спрямування. З огляду на цей період, сформовані достатні уявлення про звучання та форми адекватного виконавського втілення співу в народній манері.

Можливості обміну досвідом між київськими, рівненськими та харківськими викладачами відповідних кафедр на науково-методичному рівні випробувалися спочатку у форматі обговорень результатів проведення конкурсів фольклорного солоспіву на міжнародних фольклорних фестивалях („Покуть”, Харків (1996-2012), „Лесині джерела”, Новоград-Волинський (1998), „Червона рута” (2005-2014).

Визначну роль у цьому процесі відіграла ініціатива кафедри музичного фольклору Рівненського інституту мистецтв гуманітарного університету, а саме проведення конкурсу молодих виконавців народної музики „З народного джерела” (2000-2013).

Питання народного виконавства на основі вивчення місцевих традицій народного співу та практики роботи в репродуктивних фольклорних ансамблях підіймалися на науково-практичних конференціях кафедри музичної фольклористики та проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології НМАУ ім. П. І. Чайковського.

<sup>2</sup> Мацієвський Ігор. Ігри і співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 5.

У жовтні 2012 р. з ініціативи кафедри фольклористики та народного хорового виконавства КНУКіМ відбулася перша науково-практична конференція, цілком присвячена цим питанням. Викладачі мистецьких навчальних закладів України, які взяли участь у роботі цієї конференції, дійшли висновку, що основним методологічним підґрунтям для вирішення нагальної проблеми є зв'язок творчості та науки. Насамперед, це вибір методів та принципів навчання, а також розробка відповідних тем у курсах методики, і, безперечно, необхідність значної кількості дисциплін теоретичного циклу. Вони охоплюють як науково-методичні основи збирання, документування та узагальнення матеріалу, так і методику роботи з репродуктивним ансамблем, зв'язок вокального навчання із теоретичним осмисленням матеріалу.

Значну увагу проблематиці засвоєння теоретичних дисциплін приділяють науковці проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Зокрема, це збірка статей на матеріалів до 100-ліття теорії музично-етнографічної транскрипції (Етномузика, вип. 6, 2010), а також стаття О. Коломиєць „Народно-виконавський практикум у системі виховання етномузиколога” у першому випуску „Етномузики” (2006).

Концепція професійної підготовки співаків народного спрямування на методологічній основі української етномузикології та вокальної педагогіки, а також теоретичних та практичних здобутків кафедри українського народного співу Харківської державної академії культури розглянута В. М. Осадчою та В. В. Осипенко у статтях збірника наукових праць „Культура України” ХДАК<sup>3</sup>. В. М. Осадча видала навчальний посібник „Обрядова пісенність Слобожанщини”<sup>4</sup>, порушила проблему наукового підґрунтя народного вокального виховання в Україні<sup>5</sup>. В. В. Осипенко плідно

---

<sup>3</sup> Осадча В., Осипенко В. – Указ. стаття.

<sup>4</sup> Осадча Віра. Обрядова пісенність Слобожанщини: Навч. посібник / Харк. держ. акад. культури. – Харків: Савчук О. О., 2011. – 182 с.

<sup>5</sup> Осадчая Вера. Комплексное научно-методическое освоение этномузыкалогии в подготовке специализации «народное пение» на Украине // Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве: Материалы международной научно-практической конференции, БГИИК, 13-14 марта 2014 г. / Отв. за выпуск Н. В. Васильева, С. И. Маматова, О. Н. Хмельницкая. – Белгород, БГИИиК, 2014. – Ч. 1. – С. 157-166.



розробляє проблеми звуковисотного інтонування в народно-пісенній традиції<sup>6</sup>, узагальнення виконавського досвіду видатних співаків народного спрямування<sup>7</sup>, А. В. Гуріна досліджує природу і механізми функціонування культури усної традиції, становлення структурно-типологічного методу у працях П. Сокальського<sup>8</sup>, семантичний аспект дослідження традиційної пісенності у працях Ф. Рубцова, В. Єлатова<sup>9</sup>. В. М. Осадча та Н. В. Харченко піднімали питання формування фондів лабораторії фольклору, узагальнили тематику студентських навчальних та наукових робіт харківських мистецьких вузів<sup>10</sup>.

Основний концепт професійного озвучення пісенного фольклору сформульовано В. В. Осипенко як **інтонаційно активне втілення традиційного співочого стилю**, яке базується в навчальних колективах і сольній практиці на живому знанні жанрово-стилістичних особливостей пісенної культури регіонально са-

---

<sup>6</sup> Осипенко Вікторія. Народнопісенна традиція та проблеми звуковисотного інтонування // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Харків: ХДАДМ, 2011. – № 2. – С. 41-44; *її ж*, Фольклорний гуртовий спів як складова частина етнопедagogіки // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: Зб. наук. ст. / Ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків: Вид-во С.А.М., 2012. – Вип. 34. – С. 230-240.

<sup>7</sup> Осипенко Вікторія. Исполнительский опыт Раисы Кириченко и его воплощение в процессе обучения певческому искусству // Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве: Материалы международной научно-практической конференции. – С. 198-206.

<sup>8</sup> Гуріна Алла. Семантичний аспект дослідження традиційної пісенності в працях В. Єлатова // Культура України: Зб. наук. пр. / Заг. ред. В. М. Шейка / Харк. держ. акад. культури. – Харків: ХДАК, 2014. – Вип. 45. – С. 276-282.

<sup>9</sup> Гуріна Алла. П. Сокальський і становлення структурно-типологічного напрямку етномузикології // Культура України: Зб. наук. пр. / Заг. ред. В. М. Шейка / Харк. держ. акад. культури. – Харків: ХДАК, 2012. – Вип. 38. – С. 174-181.

<sup>10</sup> Осадча Віра, Харченко Наталія. Магістерські, дипломні та курсові роботи з етномузикології студентів харківських вищих навчальних закладів культури і мистецтва 1993-2010 років // Етномузика. – Львів, 2010. – Число 6: Збірка статей та матеріалів до 100-ліття теорії музично-етнографічної транскрипції / Упоряд. В. М. Коваль. – С. 152-179. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, вип. 25); Осадча Віра, Харченко Наталія. Формування фондів лабораторії фольклору та етнографії Слобідської України Харківської державної академії культури // Культурологія та соціальні комунікації: Матеріали міжнар. наук. конф., 18-19 листоп. 2010 р. / Харк. держ. акад. культури, Акад. мистец. України, Ін-т культурології. – Харків, 2008. – С. 212-216.

мобутнього фольклорного осередку. Основні теоретичні засади професійного відтворення традиційного стилю:

„... 1) Вокальне мистецтво – невід’ємна складова генетично-синкретичного художнього простору прадавньої культури, де самовияв співака функціонально обумовлений ритуальними діями. У виконавській практиці співаків народного напрямку безумовною необхідністю є дотримання часового, святкового, космічно-циклічного моменту, а також моделювання обрядового контексту – емоційного стану, дій, рухів, можливої атрибутики, прикмет функціональності.

Ось чому збагачення майстерності стає недостатнім без пізнання інших форм традиційного артистичного вияву. Залучення до арсеналу виконавських засобів виразності елементів народної хореографії, простих рухів (як ознаки конкретної функції народної пісні) прикрасить концертний номер, додасть виконанню органічної довершеності та художньої переконливості.

2) У процесі опанування вокальною технікою, набуття початківцем певних навичок співу важливими етапами є формування *звукового ідеалу* та пошук і фіксація відповідних м’язових відчуттів. Знайомство з різними регіональними стилями шляхом прослуховування та аналізу аудіозаписів співаків – носіїв пісенної традиції – розширює слуховий досвід студента та формує певний звуковий еталон.

3) Слід приділяти увагу розвитку фонетичного слуху студента, обережній скрупульозній роботі над діалектними особливостями вимови, вдосконаленню технічних можливостей роботи артикуляційного апарату. Якість звуку й побудови звукового поля пісні органічно пов’язані з фонетичними властивостями словесного тексту та діалекту, що відображаються на артикуляційному і на інтонаційному рівнях виконавського формотворення”<sup>11</sup>.

Перспектива наукового осмислення проблем народного вокального виконавства має як загально-методологічну, так й історико-культурну складову. Це зумовлює шляхи подолання технічних труднощів, вироблення спільної термінології та підходів до виокремлення із „народної манери співу” „слобожанської”, „под-

---

<sup>11</sup> Осадча Віра, Осипенко Вікторія. *Методологічні основи...* – С. 95.

ніпровської” („полтавсько-київської”) або західно-поліської („рівненської”) манер тощо.

Означені теоретичні та методологічні засади складають передумови до формування професійної школи народного виконавства, яка здатна стати актуальною в умовах сучасної культурної ситуації в Україні і протистояти засиллю народно-хорових інтерпретацій та абсурду естетики „ЛІСАПЕДА” – новій підміні озвучення ґрунтовної фольклорної традиції, а навпаки, сприяти оновленню вітчизняного музичного життя та репрезентації автентичного співу.

На жаль, нині в Україні підготовка фахівців з сольного народного виконавства здійснюється тільки на трьох спеціальних кафедрах у Києві, Рівному та Харкові.

Кафедру українського народного співу та музичного фольклору ХДАК створено 1991 р. на базі секції народного хору кафедри хорового диригування. Першим її завідувачем був заслужений діяч мистецтв, головний диригент Харківського академічного театру опери та балету Я. А. Скибинський. Уже в перші роки існування кафедри народний хор (керівник ст. викладач М. М. Когутич, хормейстер ст. викладач П. Г. Сміюха) брав участь у міських концертах, заходах Академії. Інший напрям мистецького подання автентичної пісенної традиції репрезентували ансамбль української пісні „Купалонька” під керівництвом викл. А. В. Кулик та фольклорний ансамбль „Горлиця” під керівництвом кандидата мистецтвознавства, доц. А. В. Гуріної. 1993 р. він здобув звання лауреата Всеукраїнського конкурсу учнівських фольклорних колективів. Нині творчі колективи кафедри українського народного співу – фольклорні студентські гурти „Лада” (кер. – доц., засл. артистка України О. А. Шишкіна), „Фарби” (кер. – ст. викл., лауреат міжнародних конкурсів Г. М. Бреславець). Студенти – учасники творчих колективів – навчаються в керівників у класах сольного співу та вокального ансамблю, мають як власні концертні програми, так і спільні проекти, особливо для виступів на тематичних заходах Академії, міських святах та фестивалях в Україні та за кордоном.

З 1991 по 1993 рр. кафедрою завідував кандидат мистецтвознавства, композитор, відомий учений-етномузиколог, профе-

сор І. С. Польський. До роботи на кафедрі були залучені провідні фахівці Харкова. З 1994 до 2001 р. керівництво перейняв відомий концертний виконавець і педагог, доц. О. І. Дроботай, з 2001 р. – проф. В. М. Осадча. Під її керівництвом кафедра працює над опануванням нової спеціальності „музичне мистецтво” і спеціалізації „народний спів”, – мистецьким втіленням традиційної співацької культури України.

З ініціативи І. С. Польського 1992 р. на кафедрі було створено лабораторію фольклору та етнографії Слобідської України. Її очолила В. М. Осадча. Вона розробила програму фольклорної практики, де передбачено спілкування з аматорськими колективами носіїв пісенних традицій, що дозволило не тільки фіксувати пісенний матеріал та його обрядово-звичаєвий контекст, але й на практиці вивчати виконавський стиль краших співаків сіл Харківщини, Сумщини, Полтавщини, а також повертатися до спілкування з ними, щоб перевірити, чи точно засвоєний пісенний та мовний діалект. Матеріали фольклорних експедицій під час практики стали основою для фольклорно-етнографічних фондів лабораторії фольклору. До формування фондів лабораторії доклали збирацьких зусиль викладачі кафедри: проф. В. М. Осадча, доц. А. В. Гуріна, О. А. Шишкіна, доц. (на той час – студентка кафедри) І. В. Щербіна, ст. викл. М. М. Когутич, викладачі А. В. Кулик, А. С. Рудас. Нині лабораторію фольклору та етнографії Слобідської України перетворено на частину лабораторії факультету музичного мистецтва. Її унікальні фонди зберігаються і відтворюються в навчальному репертуарі та концертних виступах, тематичних програмах творчих колективів кафедри. Фонди лабораторії фольклору протягом 20 років були базою навчально-методичного і репертуарного забезпечення курсів та практикумів кафедри, ними користуються режисери, хормейстри, музиканти-виконавці факультету музичного мистецтва, театрального мистецтва та інших творчих спеціальностей академії. Нарешті, зібрання фоно-, текстових документів і предметів матеріальної культури нашого краю, обсяг якого нині більше 1, 5 тисячі документів, має вагоме наукове значення, створює ХДАК імідж не тільки навчального, але й науково-дослідного закладу. З 1994 по 2010 р. лабораторією фольклору та етнографії Слобідсь-

кої України завідувала випускниця кафедри Н. В. Харченко, нині вона завідує лабораторією факультету музичного мистецтва.

Викладачі, студенти та випускники кафедри творчо втілюють засвоєні знання під час виступів у складі мистецьких колективів міста: „Великому слобожанському ансамблі пісні і танцю”, театрі народної пісні „Талиця”, Міському театрі народної музики України „Обереги”, фольк-модерн гурті „Ойра”, фольк-ательє „Драбина”. Вони працюють у провідних професійних колективах України, зокрема в Державному академічному народному хорі ім. Г. Верьовки, у філармоніях Донецька, Полтави, Сум, Дніпропетровська, викладають народний спів в училищах культури, створюють дитячі колективи в музичних школах міста.

За роки педагогічної роботи викладацьким складом кафедри було виховано 10 випусків студентів, серед яких заслужені артистки України Л. Омельченко, В. Струкова, О. Шишкіна, лауреати міжнародних та національних виконавських конкурсів та фестивалів, серед яких Г. Бреславець, Ю. Карчова, В. Розторгуєва, М. Горобцова, Л. Карпук, А. Кузема, А. Сидоренко, Р. Олексієнко.

На підґрунті вище означених професійних критеріїв підготовки співаків народного спрямування можна зробити певні **висновки**.

Як наслідок творчого ставлення до первинних основ пісенної культури дістає розвитку виконавський фольклоризм – домігантна тенденція у сучасному процесі підготовки співаків, що є запорукою протидії процесам нівеляції та уніфікації традиційного співу.

Актуальною проблемою підготовки співаків народного спрямування є ґрунтування на методологічній основі української етномузикології, вироблення та узагальнення спільних для вишів засад, принципів та засобів професійного виконання автентичного фольклору, але із урахуванням регіональної специфіки, самобутності співу. Нині практично вироблений звукоідеал народного вокального звучання, вивчаються особливості регіональних сольних стилів співу. У наш час, за останні 30 років, сформувалися і дістали розвитку школи народного вокального виконавства,

які відтворюють регіональні традиції співу середнього Подніпров'я, Центрального і Західного Полісся, Слобожанщини.

На прикладі науково-методичної роботи кафедри українського народного співу ХДАК розкрито концепцію **інтонаційно активного втілення традиційного співочого стилю**, яка полягає в мистецькому узагальненні та індивідуалізації досягнень української співацької культури усної традиції в популярних і перспективних концертно-виконавських формах. Це, насамперед, автентичний фольклор, сучасні форми його мистецького втілення: репродуктивні ансамблі, фольк-модерн, фольк-„country” тощо. Крім того, оновлюються усталені, академічні форми виконання обробок народних пісень, створених композиторами-класиками, сучасними майстрами української композиторської школи, зокрема Ю. Б. Алжневим, А. П. Гайденком, І. А. Гайденком, В. М. Птушкіним, Є. Ф. Станковичем, О. І. Чухраєм.

Основними принципами навчально-виховної роботи кафедри є: комплексний підхід до виховання співаків, взаємозв'язок дослідницької, наукової та концертної діяльності студентів. Індивідуальний підхід до співака спирається на темброву та репертуарну самобутність кожного студента – майбутнього соліста-вокаліста.

Нині кафедра українського народного співу ХДАК має достатній науковий та високий творчий потенціал для подальшого розвитку вокального мистецтва народного напрямку. Серед вокальних та хорових кафедр Лівобережної України це єдина кафедра, яка здійснює підготовку фахівців зі спеціалізації „народний спів”, закладає основи і виробляє критерії професійного підходу до мистецького засвоєння традицій народного виконавства.

*Віктор Ковальчук (Рівне)*

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ЦЕНТР У СИСТЕМІ  
ПОЗАШКІЛЬНОГО ЗАКЛАДУ.  
ТЕХНОЛОГІЯ УСПАДКУВАННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ  
СПАДЩИНИ ДІТЬМИ І МОЛОДДЮ

**Актуальність інновації.** Сучасні процеси глобалізації та зумовлене ними розмивання національних меж не повинні призвести до нівелювання культурних відмінностей. Навпаки, лише усвідомлення своєї національної культурної унікальності може стати найважливішою передумовою асиміляції універсальних цінностей та інтегрування у світову культуру. Кожний народ має свій „індивідуальний код цінностей”, і якщо молоде покоління недостатньо оволодіває духовними цінностями свого народу, а засвоює переважно загальнолюдські, то це призводить до кризових процесів у розвитку особистості. Звернення до духовних засад національної культури формує національно-культурні координати не лише естетичного, а й морального простору.

Народна творчість є невід’ємним складником культури кожного народу. Найдосконаліші зразки традиційного музичного фольклору – пісні, інструментальна музика, побутові танці – ще поки живуть у побуті людей. З них поновлюється репертуар музичного аматорства та відбувається невинний процес взаємопроникнення між народним і професійним мистецтвом. Численні фольклорні твори, незалежно від часу свого виникнення, мають властивість служити сучасності, бути актуальними для всіх поколінь, бо вони в довершеній художній формі типізували загальнолюдські життєві явища та переживання, влучно узагальнили світогляд та моральність людини. Тому традиційний музичний фольклор може бути використаний для духовного збагачення сучасних людей і для виховання нових поколінь.

Використання народних музичних надбань здійснюється як у науково-пізнавальному, виховному, так і в просвітницькому напрямках. Ці напрямки стали основою діяльності Етнокультурного центру Рівненського міського Палацу дітей та молоді. За тридцять

тирічний час свого існування колектив виховав не одне покоління пошанувачів, пропагандистів народного музичного мистецтва, фольклористів та педагогів. З невеликого фольклорного гурту „Веснянка” на перших порах він виріс до великої творчої лабораторії, яка займається експедиційно-пошуковою, дослідницькою, видавничою, виконавською діяльністю та реконструкцією поліського автентичного співу, побутового танцю, обрядодійств і гри на традиційних музичних інструментах.

**Мета інновації:** систематизація та презентація досвіду організації та функціонування Етнокультурного центру в системі позашкільного закладу.

**Завдання інновації:** обґрунтування методологічних, теоретично-методичних основ досвіду організації та функціонування етнокультурного центру в системі позашкільного закладу; представлення технології успадкування етнокультурної спадщини дітьми і молоддю; презентація практичних зразків організації навчально-виховної роботи Етнокультурного центру в системі позашкільної освіти.

*Концептуальні засади діяльності.* Етнокультурний центр (далі ЕКЦ) як структурний компонент системи позашкільної освіти Рівненського міського Палацу дітей та молоді (далі ПДМ) зорієнтований на концептуальні основи та цілепокладання позашкільного навчально-виховного закладу.

Пріоритетними принципами діяльності Етнокультурного центру є принципи позашкільної освіти та виховання: гуманізації; єдності загальнолюдських і національних цінностей; демократизації; науковості та системності; безперервності, наступності та інтеграції; цілісності і наступності позашкільної освіти та виховання; варіативності; добровільності та доступності; самостійності та активності особистості; гармонізації родинної і суспільної освіти та виховання; практичної спрямованості позашкільної освіти та виховання.

*Новизною даних орієнтирів* є відхід від тиску і примусу, фізичних і психофізичних перенапружень вихованців, збереження їх емоційного благополуччя, оптимістичного ставлення до життя. Вільний вибір дитини, формування життєво значущих компетенцій, виразна роль загальнолюдських цінностей і загальнолюдсь-



кої культури, гуманізація відносин, цілісність проблемно-розвиваючої освіти і творчої діяльності вихованця, забезпечення конкурентоспроможності – це головні умови визначення *змісту та організації* педагогічної діяльності в освітніх закладах.

Основними *напрямами діяльності* ЕКЦ є творчо-освітній (музично-виконавський), дослідницький, культурно-просвітницький, дозвіллевий, організаційно-методичний.

Завданнями *творчо-освітнього (музично-виконавського) напрямку* є успадкування традиційної народної культури краю через оволодіння традиційною манерою вокального виконання, прийомами виконавства на музичних інструментах, оволодінню лексикою побутового поліського танцю та реконструкцією обрядодійств. *Дослідницький напрям* ЕКЦ включає експедиційно-пошукову, науково-дослідницьку та видавничу діяльність лабораторії поліського фольклору. *Культурно-просвітницький, дозвіллевий напрям* діяльності ЕКЦ пов'язаний з досягненням учасниками фольклорних гуртів „Весняночка”, „Веснянка” та „Сільська музика” високого художнього рівня оволодіння прийомами традиційного виконавства та пропагандою етнокультурної спадщини українського народу.

*Організація навчально-виховного процесу.* Організація навчально-виховного процесу пов'язана з реалізацією змісту позашкільної освіти та виховання, реалізацією завдань, функцій усіх структурних підрозділів, впровадженням гнучких програм і навчальних планів та навчально-методичним забезпеченням цього процесу (програми, посібники, підручники тощо).

### Технології успадкування етнокультурної спадщини дітьми і молоддю

Практичний досвід роботи педагогів Етнокультурного центру Рівненського ПДМ з вторинними дитячими та молодіжними фольклорними ансамблями, накопичений та узагальнений протягом трьох десятиліть, дозволяє представити власні *технології*: оволодіння традиційною вокальною манерою виконання; оволодіння прийомами традиційного народного інструментального виконавства; реконструкції побутового танцю; сценічного втілення обрядодійств; організації експедиційно-пошукової роботи; ово-

лодіння інформаційно-комунікативними технологіями; організація соціальних практик.

*Оволодіння традиційною вокальною манерою виконання*

Звернення до автентичних першоджерел та багатой культури своїх предків, налагодження гармонійного зв'язку з родом і громадою, успадкування споконвічних звичаїв та обрядів є неодмінною умовою самоідентифікації особистості. Кожна молода людина рано чи пізно відчуває особливу потребу зближення зі стихією народної музичної творчості, що виражається через аудіовізуальне сприйняття чи шляхом засвоєння традиції співу.

Навчання традиційному гуртовому співу, як складової цілісного комплексу занять мистецького напрямку, дозволяє особистості не лише засвоїти на зберегти регіональні народномузичні традиції, традиційну вокальну манеру виконання, пізнати національну музичну культуру, етнічне коріння, а й розкрити власні творчі якості, здатність до культурного саморозвитку.

У вивченні традиційного гуртового співу, зважаючи на унікальну природу та перманентні видозміни фольклорного мистецтва, педагогами ЕКЦ застосовуються спеціальні підходи: комплексність засвоєння матеріалу, що об'єднує у процесі навчання основні компоненти народномузичного виконавства: слово, спів, рух, гру на музичних інструментах тощо; послідовність і поступовість, що допомагають в поетапному оволодінні основними навичками співу, знаннями з музичного фольклору та етнографії, а також передбачають вивчення методики перенесення традиційної народної творчості в чужорідне мистецьке середовище; єдність теорії та практики, що передбачає засвоєння основних понять на основі слухових та виконавських навичок.

Система оволодіння традиційною вокальною манерою виконання в ЕКЦ вибудовується від середовища, де побутує народно-звичаєва культура, знайомства з її носіями (участь у фольклорних експедиціях) до вивчення, узагальнення, систематизації, використання, „вживання” в мелодику, манеру виконання, звичаєві особливості (робота з вторинним фольклорним колективом).

У процесі оволодіння традиційною вокальною манерою виконання здійснюється поглиблене *ознайомлення зі специфікою* народного мистецтва в його оригінальних проявах: мовних діалектах (адже народна манера співу і фонетика органічно пов'язані у сплаві мелодії і слова), інтонаціях, у подачі звука та звукоутворенні, тембрі, у вокальних засобах (відкритий звук, мелізматика тощо), штрихах, в особливостях імпровізації та інтерпретації. Слід вказати також на такі особливості народного автентичного виконавства, як акцентування звуків (помірне, сильне, дуже сильне), коротке дихання (перехват), словообрив – глибока цезура зі взяттям дихання посеред слова, коротке суміжнощабельне коливання голосу (тремолювання), використання перехідного звучання голосу, що виникає при переході з грудного регістру в головний (нагадує фальцет), особливості вимови літературного тексту – вживання надрядкових (діакритичних) літер, що вказують на редукцію основної літери (звук), недоспівування останнього складу в кінці строфи, огласовка.

Безпосередньо *оволодіння традиційною вокальною манерою виконання* – процес довготривалий, що вимагає наполегливої, поступової, систематичної та цілеспрямованої праці. Щоб уявити звучання пісні в побуті, необхідно усвідомити обставини, засоби виконання, характер звучання пісні, настрої виконавців тощо. Окрім того, виконавці-початківці мають оволодіти спеціальними знаннями пісенної традиції, жанрових і стильових особливостей фольклору та необхідними технічними навичками (ладо-інтонаційним, метро-ритмічним, тембровим відчуттям, вокально-хоровими та мовно-фонетичними навичками) для відтворення цілого комплексу виконавських прийомів, що надають пісні особливого колориту і неповторності, розвивають у співаків народнопісенний склад мислення, яке сприяє пізнанню природи традиційного виконавства. Основні етапи та технологічні елементи: початковий етап – експедиційна робота, основний етап – репетиційна робота, підсумковий етап – концертний виступ (див. таблицю 1 на наступній стор.).

Таблиця 1

Етапи	Підготовчий гурт	Співочий гурт
	Форми та зміст	
<b>Початковий етап – підготовка до роботи над вокальним репертуаром</b>	<b>Сприймання</b> кращих зразків народномузичної творчості (слухання музики та перегляд відеофільмів). Репертуар.	<b>Експедиційна робота</b> Спілкування з живими носіями народних традицій. Спільний спів учасників ансамблю з народними співаками. Репертуар.
<b>Основний етап – робота над вокальним репертуаром</b>	<b>Репетиція</b> Роспівування. Демонстрація фольклорних зразків та манери співу (прослуховування, аналіз). Робота над піснею.	<b>Репетиція</b> Роспівування. Демонстрація фольклорних зразків та манери співу (прослуховування, аналіз). Робота над піснею.
<b>Підсумковий етап – виконання реконструйованих пісень</b>	Концертний виступ. Підсумкові заняття з індивідуальної форми навчання – академконцерт (наприкінці I та II семестрів). Звітний концерт концертного колективу (в кінці навчального року)	Концертний виступ. Підсумкові заняття з індивідуальної форми навчання – академконцерт (наприкінці I та II семестрів). Звітний концерт концертного колективу (в кінці навчального року)

*Оволодіння прийомами традиційного народного інструментального виконавства*

Оволодіння дітьми та молоддю прийомами традиційного народного інструментального виконавства займає важливе місце в діяльності ЕКЦ, адже цей вид музикування сприяє формуванню духовності, національної самосвідомості, інтересу до історичної етнокультурної спадщини, збереженню й популяризації народної культури, успадкуванню духовних надбань та пропаганді кращих зразків народно-звичаєвої культури регіону Рівненського Полісся та Волині.

Характерними народними музичними інструментами Рівненського Полісся та Волині є скрипка, сопілка, дудка-викрутка, бубон, барабан, басоля, ліра, гармошка, свистунці, береста, пастуші ріжки „бекачі” та ін. На основі записаної інформації та репертуару, виконуваного народними музикантами, уклалася й до сьогоднішнього дня практикується певна музична наука гри на народних інструментах. Як для народного музиканта, так і для музиканта-учня при роботі над опануванням гри на музичному інструменті найважчим є практичне володіння основним інстру-

ментом: гра на ньому сольної програми та окремої партії в інструментальному ансамблі. Процес навчання, у прямій чи в опосередкованій формах, є одним із обов'язкових чинників у становленні народного музиканта-професіонала. У музичній етнопедогогіці протягом тривалого часу вироблялися своєрідні прийоми та методи виховання, характерні для певного етнографічного регіону. Відповідно, організовуючи процес оволодіння прийомами традиційного народного інструментального виконавства, педагоги-інструменталісти вирішують наступні навчальні *завдання*: ознайомлення учасників з характерними особливостями інструментальної виконавської традиції регіону, її жанровими та стильовими відмінностями та прийомами народного виконавства; ознайомлення з роллю та місцем конкретного інструмента в інструментальному фольклорному ансамблі; ознайомлення зі строем, діапазоном, аплікатурою та технічними можливостями інструмента; засвоєння виконавської постави та постановки рук при грі на музичному інструменті; опанування традиційними прийомами виконавства (способи звуковидобування, аплікатурні закономірності, штрихи, спроба автентичного відтворення і варіювання прийому гри); оволодіння навичками сольної гри на народних музичних інструментах та підготовка до участі в інструментальних гуртах, капелах; опанування програмними вимогами даної дисципліни; вдосконалення майстерності через виконання на інструменті різнохарактерних та різножанрових творів; оволодіння навичками слуховим методом відтворювати та читати з аркуша транскрибований фольклорний матеріал.

Важливим принципом в оволодінні прийомами традиційного народного інструментального виконавства є *принцип послідовності й поступовості* в засвоєнні матеріалу, в опануванні практичними навичками.

Основним педагогічним методом, який застосовується при навчанні гри на народному музичному інструменті в Етнокультурному центрі, є переймання виконавської манери від сільських музикантів, гра яких записувалася працівниками та вихованцями центру впродовж тривалого часу на території Рівненського Полісся та Волині. Технологію оволодіння прийомами традиційного народного інструментального виконавства в Етнокультурному центрі Рівненського ПДМ ми проілюструємо на прикладі

найбільш розповсюдженого, вживаного та характерного для Рівненського Полісся й Волині народного музичного інструмента – *скрипки*. Слід зазначити, що народна скрипка використовувалась у традиційній музиці регіону як сольний та акомпануючий інструмент, а також відігравала домінуючу роль в інструментальних гуртах, капелах, трієстих музиках і обрядодійствах. Особливістю процесу навчання (переймання) гри на скрипці, на відміну від академічної, є повна відсутність застосування підготовчого технічного матеріалу (гам, вправ, етюдів тощо). Їх функцію виконує підручний нотний матеріал транскрипцій зразків автентичної музики. Навчальний процес поділяється на декілька етапів. **На всіх етапах** оволодіння традиційними прийомами гри на народному інструменті важливе значення мають: слухання польових записів зразків інструментальної традиції регіону, що знаходяться у фондах Лабораторії поліського фольклору Етнокультурного центру, на компакт-дисках та інших носіях і джерелах інформації; безпосереднє музикування та спілкування з автентичними музикантами-виконавцями й інформантами та вторинними фольклорними колективами; демонстрація манери гри, специфічних прийомів вчителем, а в подальшому – спільне з ним виконання автентичних реконструйованих творів; комплексність розвитку музичного слуху, творчої активності учнів, оволодіння навичками гри на традиційному музичному інструменті, оволодіння навичками гри ансамблевих партій з репертуару колективів ЕКЦ; опанування специфічними навичками сценічної культури та вербальної поведінки народного музиканта; подача матеріалу в розширеному обсязі та синкретичності всіх видів творчої діяльності (гра, рух, поведінка, сценічна культура тощо); засвоєння інформації щодо історії розвитку традиційного виконавства, особливостей інструментальних жанрів, манери гри тощо.

Таким чином, технологія оволодіння прийомами традиційного народного інструментального виконавства включає в себе не лише основи оволодіння дітьми та молоддю грою на народному музичному інструменті, а й розвиток музичних здібностей, виконавських, творчих та сценічних умінь, навичок, виховання поваги до національного музичного мистецтва, любові до рідного краю, інтересу до традиційного музичного мистецтва.

Технологія реконструкції побутового танцю

Рівненське Полісся славиться унікальною народною культурою – пісенною, музичною і танцювальною. Якщо намагатися характеризувати саме танцювальну культуру цього регіону системно, найкраще опертися на традиційну в усіх регіонах України єдність трьох взаємопов'язаних жанрів: хороводи, ігрові танки, танці. На теренах Рівненщини переплелись упродовж віків традиції побутового танцю. Українські, єврейські, польські, російські та білоруські колорити в різних місцевостях створили неповторний багат шаровий пласт народної танцювальної культури. Для того, щоб навчитися розуміти і вміти відтворити народні танці в першу чергу потрібно йти шляхом від простого до складного та від локального (в межах одного села чи частини села) до загального (декількох сіл, частини району, району, області тощо). *Основні етапи оволодіння традиційним побутовим танцем*: початковий етап (експедиційна робота), основний етап (репетиційна робота), заключний етап (концертна діяльність). *Початковий етап* включає фольклорно-етнографічні експедиції; спілкування з носіями народних традицій; опрацювання експедиційних матеріалів (перегляд відеоматеріалів, прослуховування аудіозаписів); відбір матеріалу для постановки танцю. *Основний етап* – репетиційна робота. Навчання традиційному побутовому танцю в Етнокультурному центрі ведеться за авторською навчальною програмою.

Навчання розпочинається з азів побутового танцю та з нескладних вправ. З кожним заняттям навантаження ускладнюється, максимально наближаючись до живої традиції. В українських народних танцях використовуються два основні типи танцювальних кроків: перемінний (або крок „на раз, два, три”) та простий; індивідуальні повороти (поворот за годинниковою стрілкою та проти годинникової стрілки); парні повороти (повороти на четверть оберту та повороти на півоберта); проходка; полька проста на четверть оберту; полька проста на півоберта; полька на два боки. *Заключний етап* оволодіння традиційним побутовим танцем передбачає власне виконання реконструйованих поліських побутових танців через участь у концертах, конкурсах та фестивалях. Надважливе значення має також виконання цих танців разом із носіями традиції – сільськими виконавцями. Учасники колективів

ЕКЦ також під час фольклорних, свят, фестивалів, різноманітних мистецьких заходів та концертів навчають присутніх рухам і танцюють разом із ними ці танці.

### Технологія сценічного втілення обрядодійств

Найцінніша та найоб'ємніша за родо-видовим наповненням спадщина представлена в обрядовому фольклорі українців, який сформувався ще за язичницьких часів, однак упродовж багатьох століть невпинно розвивався та піддавався різноманітним модифікаціям. Традиційна пісня та обрядова дія приходять на сцену у стилізованому або частково стилізованому вигляді. Для того, щоб вирішувати художні завдання засобами сценічного мистецтва, керівникові ансамблю необхідно застосовувати закони сцени на практиці. Перш за все необхідно враховувати наукове тлумачення дійсного історичного факту. Саме реконструкція обрядодії у сценічному варіанті повинна базуватися не тільки на автентичному першоджерелі, а й на психологічних моментах створення певних характерів дійових осіб обряду. Творча інтерпретація покликана відродити мертвий або напівмертвий факт і дати йому нове життя. Сценічне втілення пісні чи цілого обряду не може бути автентичним, але повинне бути художньо-цілісним, стримано стилізованим. Не завжди вдається відповідати естетичним й етнографічним критеріям. У такому випадку залишається проблема адаптації до законів сцени та норм академічної естетики.

З практичного досвіду фольклорних гуртів Етнокультурного центру Рівненського ПДМ випливає, що, приступаючи до інсценізації обряду, важливо визначити *технологію сценічного втілення обрядодійств* (див. таблицю 2 на наступній стор.).

### Технологія організації експедиційно-пошукової роботи

Етнокультурний центр Рівненського міського Палацу дітей та молоді, будучи потужною базою з вивчення, збереження та популяризації традиційної музичної культури Західного та Середнього Полісся й Волині, передбачає не лише вторинне виконання (відтворення) цієї спадщини, а й, власне, фіксацію, що на практиці має відображення у формі фольклорних експедицій. Залученням вихованців до організації та проведення експедиційно-пошукової роботи займається Лабораторія поліського фольклору



Таблиця 2

Етапи	Форми та зміст
<b>Початковий етап – підготовка до роботи над обрядом</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Експедиційна робота (перегляд автентичного обрядодійства, спілкування з живими носіями народних традицій).</li> <li>2. Підготовка звіту та розширеного коментаря до певного обряду.</li> <li>3. Відбір матеріалу для музично-сценічної композиції.</li> <li>4. Написання сценарію обряду для сценічної реконструкції</li> </ol>
<b>Основний етап – практична робота з реконструкції обряду</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Демонстрація фольклорних зразків (прослуховування, відеоперегляд, аналіз). Засвоєння обрядової термінології.</li> <li>2. Розспівування.</li> <li>3. Робота над піснею, технічне шліфування народновокальних творів.</li> <li>4. Робота над інструментальними творами.</li> <li>5. Засвоєння постановочної термінології.</li> <li>6. Інсценізація, робота над сценічним образом.</li> <li>7. Підготовка костюмів, атрибутики, декорацій</li> </ol>
<b>Підсумковий етап – представлення обряду в сценічній інтерпретації</b>	Концертні виступи та участь в обрядодійствах

Етнокультурного центру Рівненського ПДМ. Вона веде підготовку та озброє учнів ґрунтовними знаннями з методики збирацької роботи, в подальшому – заохочує їх до системного збирання фольклору. Документування музичної культури усної традиції безпосередньо в польових умовах, особливо для збирача-початківця, є важливою формою роботи як у науково-методологічному, так і організаційному плані. А якість та продуктивність експедиційно-польової роботи обернено залежна від грамотної підготовки учасників. Загалом організація фольклорної експедиції включає три основні етапи: **підготовчий, власне експедиційно-польовий та постекспедиційний.**

До організації та проведення експедиційно-польової роботи, що впродовж тридцяти років проводиться Етнокультурним центром Рівненського ПДМ, залучаються найбільш підготовлені учасники фольклорних гуртів „Веснянка” та „Сільська музика” – учні старших класів, що мають початкову та базову музичну освіту, члени секцій етнології й фольклористики МАН. Таким чином, експедиційно-польова робота є основним джерелом повноцінного вивчення традиційної народної музики, адже передбачає безпосередній контакт з народними носіями. Лише живе спілкування та природне для виконавця середовище гарантує успішність та результативність у сприйнятті та засвоєнні музичного матеріалу.

Не можна не відзначити виховну функцію експедиційно-польової роботи, яка пробуджує інтерес до культурної спадщини народу, його побуту, характеру та звичаїв, а також формує моральні якості, патріотичну свідомість, відповідальність за долю рідної культури.

### *Оволодіння інформаційно-комунікативними технологіями*

У навчальному та творчому процесі ЕКЦ широко використовуються інформаційно-комунікаційні технології як засіб запису, збереження та відтворення інформації. Враховуючи особливості функціонування ЕКЦ в умовах урбанізованого міського середовища (неможливості безпосереднього отримання інформації від носіїв фольклору та постійного спілкування з автентичними сільськими виконавцями), важливого значення набуває ознайомлення та вивчення народно-музичних фольклорних зразків засобами впровадження у практику педагогічної інформаційної (комп'ютерно-інформаційної) технології. Слухання зразків музичного фольклору та перегляд відеоматеріалів дає можливість найбільш точно (повно) реконструювати традиційний сольний (гуртовий) спів, сольну гру на музичних інструментах та гру в капелі, реконструкцію обрядодійств і оволодіння лексику побутового танцю. Також це чи не єдина можливість для учасників підготовчих та концертних гуртів ЕКЦ успадкувати традиційну манеру виконання народнопісенної музичної творчості та оволодіння традиційними народними прийомами виконання на народних інструментах.

Упродовж багатьох років для обробки польових матеріалів (музична фольклорно-етнографічна транскрипція, розшифровка текстів, набір нот та текстових матеріалів) успішно використовуються можливості ІКТ, спеціальних фахових комп'ютерних програм та наявної технічної бази ЕКЦ. Використання інформаційно-комунікаційних технологій у навчальному процесі ЕКЦ дає можливість отримання нової інформації через Інтернет, соціальні мережі та інформаційний контент ПДМ. У зв'язку з цим зростають можливості поширення інформації про роботу ЕКЦ. Розміщення автентичних архівних фольклорних записів та записів програм творчих колективів ЕКЦ служить справі популяризації традиційної культури краю та нашого народу як на теренах нашої держави, так і серед закордонних користувачів.

Історія проблематики використання інформаційно-комунікаційних технологій у Етнокультурному центрі Рівненського ПДМ тісно переплетена із історією розвитку обчислювальної та комп'ютерної техніки. Розвиток інформаційних технологій виявив таку динаміку їх розвитку, яку важко порівняти з історією розвитку фольклористики. Останню можна характеризувати як „еволюційний поступ”. У порівнянні із такою поступливістю комп'ютерні технології розвиваються революційно. Це призвело до деякого „відставання від життя” фольклористичних публікацій згаданої тематики з одного боку, але до певної достатності апаратних та програмних потужностей для вирішення більшості завдань фольклористики з іншого.

Тематично їх можна згрупувати наступним чином: транскрипція, архівування, видавнича діяльність фольклориста, інформаційне упорядкування (каталогізація) супровідних матеріалів. *Транскрипція* містить такі основні етапи: оцифрування фонограми (тільки тієї її частини, що призначена до транскрибування); її заповільнення; нотація; перевірка отриманого результату аудіо засобами комп'ютера; друк кінцевого результату. Як додатковий вид роботи виокремимо попереднє редагування та нотний набір архіву вже зроблених (некомп'ютерними методами) транскрипцій, що є обов'язковими елементами видавничої діяльності. *Архівування* експедиційних матеріалів розподіляється на: оцифрування фонограми (всього вмісту однієї інформаційної одиниці, наприклад, касети); розподіл на фрагменти; конвертування із фрагменту wav у фрагменті mp3; упорядкування накопиченого масиву mp3-файлів за допомогою playlist4; запис CD-R із упорядкованим масивом mp3-файлів. *Видавнича діяльність* фольклориста складається із: набору текстів і таблиць у текстовому редакторі; сканування та редагування графічної інформації (карт, малюнків, схем, діаграм) у програмах векторної та растрової графіки; набору нотних прикладів у програмах-нотаторах. *Інформаційне упорядкування (каталогізація)* супровідних матеріалів до аудіо-відео архіву, текстів пісень, етнографічних описів, транскрипцій в єдиній комп'ютерній базі даних – поділяється на такі процесуальні етапи: введення різномісних видів інформації (аудіо, відео, текст, графіка) у відповідні файли її комп'ютерного представлення; розробка, дизайн web-сайту, що містить каталог всіх інформаційних цінностей української музичної фольклористики; Internet-публікація або збереження на CD-ROM.

Таким чином, використання інформаційно-комунікаційних технологій у діяльності ЕКЦ виконує декілька важливих функцій: дидактичну, архівну, науково-дослідну, видавничу та презентаційну, які сприяють формуванню умов для переходу від механічного засвоєння фактичного матеріалу до самоосвіти протягом всього життя.

### *Технологія організації соціальних практик*

Соціальна практика Етнокультурного центру ПДМ є інноваційною педагогічною технологією, яка має навчальні та педагогічні цілі: оволодіння певним видом соціальної діяльності, детального розроблення, впровадження проекту вирішення певної соціальної проблеми, яка завершується реальним, відповідним чином оформленим практичним результатом. Соціальна практика є технологією організації навчання та технологією реалізації засобів виховання відповідно до потреб та інтересів конкретних учнів та вихованців у визначеному навчально-виховному просторі.

Соціальна практика в ЕКЦ – це організаційна форма, механізм передавання учням соціального досвіду через їхнє залучення до суспільного життя, соціальної дії, соціальної творчості, суспільно-корисної праці, продуктивної освіти.

Соціальні практики, як результат навчально-виховного процесу всіх структурних підрозділів Палацу, стимулюють і підтримують як в учнях, вихованцях, так і в колективах у цілому суспільну активність, формують портфоліо власних досягнень, впливають на їхній рейтинг як у закладі, так і поза його межами. Зміст соціальних практик ПДМ полягає у виконанні учнями суспільно корисної діяльності, у процесі якої вони здобувають життєвий і соціальний досвід, формуючи власний світогляд, впливаючи на власне оточення.

*Завданнями соціальних практик учасників ЕКЦ є:* розвиток життєвої компетентності (життєстійкості, життєздатності, життєтворчості), конкретних життєвих компетенцій учнів (пізнавальних, особистісних, самоосвітніх, життєтворчих, професійних, соціальних); отримання практичного результату – нематеріального продукту практики, через участь у концертах, конкурсах, фестивалях, форумах, майстер-класах, клас-концертах, змаганнях, соціальних проектах, науково-дослідницькій діяльності тощо; сприяння у вирішенні соціальних проблем громади, позашкільного закладу, конкретних учнів та їх сімей, а саме: діяльність громадських організацій ПДМ та

ЕКЦ, ресурсних центрів ПДМ та ЕКЦ, благодійна діяльність; освоєння широкого кола соціальної дії, соціальної творчості в різних сферах суспільно-громадської діяльності; розвиток інтелектуальної творчості через індивідуальну роботу та творчий результат як продукт професійної діяльності; засвоєння художньо-естетичного та дозвіллево-розважального способу групової, індивідуальної діяльності (зокрема, елементів професійної діяльності); формування вмінь, розвиток здатностей до самоорганізації, самоуправління та саморегуляції в умовах сучасного інформаційного суспільства; дотримання та збереження здорового способу життя; сприяння подальшому професійному самовизначенню і самореалізації.

За роки діяльності всіх структурних підрозділів ПДМ виокремились своєрідні, притаманні лише Палацу дітей та молоді форми соціальної практики, в яких беруть участь учні ЕКЦ:

*дослідницька соціальна практика* – участь у фольклорних експедиціях, опрацювання архівних матеріалів, упорядкування та каталогізація фольклорного архіву, робота секції МАН „Фольклористика”;

*практика соціального служіння* – участь у Благодійному марфоні „З вірою в майбутнє”, у шефських концертах та святах, у проекті „Діти – дітям” з метою соціального захисту дітей та молоді незахищених соціальних категорій (дітей сиріт, інвалідів, дітей з багатодітних сімей, онкохворих дітей);

*творча (виробнича) соціальна практика* – участь у традиційних святах, фестивалях, конкурсах, концертах художніх колективів, що є найактивнішим напрямком розвитку творчих здібностей як особистості, так і художнього колективу в цілому;

*практика дитячого самоврядування* – участь у роботі органів дитячого самоврядування ПДМ та ЕКЦ, у „Днях дублера” з метою самореалізації та особистісного зростання особистості;

*волонтерська практика* – робота учнів-волонтерів на фестивалі „Древлянські джерела”, на еко-тур-фестивалі „Буртинівий шлях”, на фестивалі-конкурсі „Котилася торба...”.

Постійна кваліфікована діяльність усіх колективів та структурних підрозділів ЕКЦ забезпечує ефективні умови формування та розвитку творчої особистості вихованців, особистісно-ціннісного ставлення до дійсності та мистецтва, розвитку естетичної свідомості, здатності до творчої самореалізації, потреби в духовному самовдосконаленні.

*Олена Юзюк (Рівне)*

## ДЕЯКІ ПИТАННЯ ЩОДО РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ФОЛЬКЛОРНИМ АНСАМБЛЕМ

Музична освіта в загальноосвітніх навчальних закладах і музичних школах, на жаль, у своїх програмах не передбачає опанування фольклорного виконавства. Однак, незважаючи на це, впродовж двох останніх десятиліть цікавість до фольклору щороку зростає, а кількість його любителів значно збільшується. Шанувальниками народної культури є переважно люди, які віднайшли в ній високі ідеали духовності, обрали своїм фахом діяльність, пов'язану з дослідженням, вивченням, збереженням народного традиційного мистецтва, або ж ті, хто виріс у сільському середовищі. Усі вони усвідомлюють, що морально-духовне виховання підростаючого покоління не є повноцінним без застосування в ньому засобів фольклору. Фольклор був і залишається джерелом збагачення сучасної культури і водночас скарбницею пізнавально-історичної інформації: етногенезу, етики, музичних смаків та обдарованості народу. Виховання ж дітей на культурно-історичному досвіді є виявом загальнолюдського гуманістичного і демократичного виховання<sup>1</sup>. Отож, щоб найрідніше, найзрозуміліше для кожної дитини не залишилося поза її увагою, у багатьох містах та селах при загальноосвітніх закладах, музичних школах і клубах започатковано функціонування фольклорних ансамблів. Адже саме діяльність таких гуртів є одним з найкращих шляхів виховання любові до свого рідного села, міста, краю та в цілому держави.

Метою пропонованих тез є висвітлення важніших питань щодо роботи з дитячим фольклорним ансамблем поза етнічною культурою, тобто в міському середовищі. Складність у засвоєнні регіонального пісенного матеріалу в загальноосвітніх закладах і музичних школах полягає в тому, що в основу загального і професійного музичного виховання покладена композиторська творчість, яка

---

<sup>1</sup> Перетяга Людмила. Харків поліетнічний // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблеми наслідування культурного коду нації: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 21-22 грудня 2006 року. – Харків: П. П. Якубенко, 2006. – С. 185.

ґрунтується на академічній музиці західноєвропейського зразка. При цьому фольклорне виконавство з його багатовіковим досвідом і традиціями нерідко залишається поза увагою. Як зазначав Климент Квітка, „Для того, щоб людина сучасної міської культури могла зрозуміти, хоча б у межах своєї етнічної області, історичну культуру, що частково збереглася у селянському побуті, вона повинна уявляти собі тембри голосів та музичних інструментів, всі побутові обставини, смаки і почуття, спогади і мрії селян”<sup>2</sup>.

Перше завдання, яке постає перед керівником колективу, є набір учасників, які можуть співати в народній манері й мають бажання вивчати фольклор; друге – підбір репертуару, який буде цікавим і посильним для кожної окремої вікової категорії учасників; третє – застосування різних підходів та методів роботи при акапельному (без супроводу) розучуванні. Під час проведення та підготовки до занять керівник може користуватися: друкованими матеріалами з українського музичного фольклору (навчальними посібниками, пісенниками, співаниками); фонографічними збірниками, які презентують регіонально-стильове й жанрове розмаїття національної народнопісенної культури; власними експедиційно-польовими записами.

Важливо, щоб у пісенному репертуарі для кожної групи виконавців (молодша, середня, старша) були твори різної складності. Робота над невеликими й нескладними піснями допоможе дітям накопичити музично-слухові уявлення та сформувати співацькі навички. Коли такі пісні вивчено, їх можна використовувати не тільки в концертних програмах, але й як розспівки. Складніші ж твори потрібні для того, щоб удосконалювати виконавську техніку, переймати манеру виконання, засвоювати регіональні особливості, вивчати говірку. Пісні розучують по-різному, залежно від ступеня складності для того чи іншого гурту. Деякі невеличкі й нескладні можна вивчати на одному занятті, а складніші розучувати поступово – протягом трьох-чотирьох. Це може відбуватися приблизно так: на першому з них дітям пропонується послухати пісню у виконанні керівника й тихенько підспівувати приспів (або найлегшу частину пісні). На другому занятті приспів вивчають

<sup>2</sup> Квітка Климент. Избранные труды: В 2 т. / Сост. В. Л. Гошовский. – Москва: Советский композитор, 1971. – Т. 1. – С. 13.

вже детальніше, а заспів усі слухають і підспівують. На третьому занятті розучують і відпрацьовують заспів і всю пісню.

Доцільність методики поступового розучування в тому, що за цей час діти зможуть вслухатися і запам'ятати твір, звикнути до пісенних інтонацій, що забезпечує найкращі результати в розвиткові музичних здібностей. Адже ми знаємо, що від одноманітної діяльності діти стомлюються, а якість співу погіршується, тому щоразу потрібно урізноманітнювати завдання, використовувати якнайбільше ігрових елементів<sup>3</sup>. Ті види діяльності, що потребують активної роботи мислення та уяви (слухання музики, теоретичне вивчення музики), на думку О. Гумінської, варто планувати в першій половині уроку, а ті, що активізують роботу голосового апарату (спів, музикування), моторику рук (рухи) – з другої половини уроку<sup>4</sup>. Коли пісню вивчено, для кращого її відтворення можна застосовувати метод стимулювання з орієнтацією на слухача – „заспівайте, як на концерті”; „заспівайте так, щоб мені сподобалось”; „заспівайте, як для мами, тата, бабусі і т. д.”<sup>5</sup>. З учасниками старшого гурту, які вже мають досвід засвоєння пісні з оригіналу, бажано записувати їхній спів на диктофон і, аналізуючи, порівнювати з автентичним (первинним) виконанням.

При розучуванні обрядового репертуару (щедрівок, колядок, веснянок) можна запропонувати дітям послухати декілька рівноцінних пісень у виконанні керівника або ж у записі і вибрати одну з них. Завдяки вільному вибору дитина зростає як особистість, відчувається дорослішою, важливішою. Крім того, так розучувати цікавіше, адже пісню обрали самі. І всі труднощі в роботі буде легше подолати<sup>6</sup>.

У процесі гуртового співу доцільно диференціювати допомогу кожній дитині під час розучування пісень (співвідношення наспівування і словесних пояснень). Відомо, що в окремих заспівувачів іноді формується завищена самооцінка, а несміливі діти соромляться співати соло, незважаючи на хороший голос. Керівник повинен

---

<sup>3</sup> Печерська Елла. Уроки музики в початкових класах: Навчальний посібник. – Київ: Либідь, 2001. – С. 34.

<sup>4</sup> Гумінська Оксана. Уроки музики в загальноосвітній школі: Методичний посібник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. – С. 74

<sup>5</sup> Печерська Елла. Указ. роб. – С. 35.

<sup>6</sup> Печерська Елла. Указ. роб. – С. 141.



тактовно коригувати ці ситуації, щоб не образити одного і додати впевненості іншому. Особливо диференціація потрібна, коли учасники колективу різного віку. Адже ми знаємо, що кожен віковий період – це особливий етап розвитку, який визначається сукупністю психологічних та фізіологічних змін, що характеризують своєрідність особистості дитини в даний момент її становлення<sup>7</sup>.

Дуже корисним у гуртковій роботі є проведення індивідуальних занять, які дозволяють працювати з кожним учасником за окремим планом – урахувуючи всі його психічні, фізичні, музичні особливості. Двічі на рік бажано проводити академічні концерти (з присутністю на них батьків), де кожна дитина зможе проявити себе в сольному виконавстві, малих формах (дуети, тріо) і послухати інших. Після обговорення, проведення аналізу виступів, виставлення оцінок кожен з учасників починає краще прислухатися до зауважень керівника, усвідомлювати, якого виконання потрібно прагнути, як удосконалювати спів, щоб досягти кращих результатів. Особливо важливе значення має правильно підібраний репертуар, доступний і цікавий дітям, посильний для виконання. У тих випадках, коли репертуар підібраний правильно, з урахуванням всіх індивідуальних особливостей дитини, коли дотримані всі співочі норми (тривалість занять, характер виступів і т. д.), результати будуть позитивними, а любов до співу, до традиційної культури збережеться, розширюючи і збагачуючи духовний світ дитини.

Узагальнюючи вище викладене, можна зробити висновок, що у процесі роботи з фольклорним колективом постають різноманітні і складні навчально-виховні завдання: формування співочих навичок, вибір цікавих і методично правильних прийомів розучування пісень, засвоєння регіональних особливостей, вивчення говірки, прослуховування звукозаписів та перегляд відеоматеріалів, живе спілкування учасників з носіями фольклорної традиції (творчі зустрічі, експедиції). Однак слід акцентувати увагу керівників саме на дослідницько-пошуковій діяльності, оскільки цінність і неповторність кожного вторинного колективу полягає саме в засвоєнні манери виконання на рівні окремих осередків.

---

<sup>7</sup> Проскура Олена, Шибицька Лідія. Як учити найменших. – Київ: Рад. школа, 1982. – С. 10.

*Галина Бреславець (Харків)*

## ВИКОНАВСЬКА РЕКОНСТРУКЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТУ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ВИМІРІ

Сучасний культурний простір охоплює багаторівневі виміри людської свідомості та суспільної діяльності. Збереження традиційного мислення та шанобливе становлення до його носіїв – пріоритетне на сьогодні завдання для фольклористів-науковців та виконавців.

Аналізуючи творчі процеси у виконавській діяльності, можна прослідкувати формування нового погляду на репрезентацію традиційного музикування та визначити його професійні ознаки. Такою провідною формою репрезентації народнопісенної традиції у світовому музичному мистецтві став виконавський фольклоризм, який набув чинності в останні десятиліття минулого століття. Заглиблене занурювання та професійне вивчення особливостей традиційного співу та інструментального музикування призводить до інших умов зберігання та розуміння цієї традиції. Цим питанням присвячені наукові праці вітчизняних науковців – В. Антонюк, О. Бенч-Шокало, С. Грици, А. Гурченко, Є. Єфремова, А. Іваницького, І. Клименко, І. Коновалової, В. Москаленка, О. Мурзиної, В. Осадчої, В. Осипенко, М. Хая та ін.. Висвітлення даної проблематики базується на ретельному етномузикознавчому аналізі традиційного музикування, традиційного співу, вітчизняної композиторської творчості.

Процес відтворення традиції в українському музичному мистецтві знаходиться на рівні реконструкції фольклорного тексту, що являє собою систему мистецького втілення народнопісенної традиції в сучасній музиці. За напрямками мистецької діяльності реконструкція фольклорного тексту поділяється на наукову, композиторську та виконавську. Одним із важливих завдань мистецтвознавства та етномузикології стає визначення шляхів, форм та особливостей сучасної **виконавської реконструкції фольклорних текстів** (далі **ВРФТ**).

**Виконавська реконструкція фольклорного тексту** – тип виконавської діяльності, базований на принципах історично-стильового відтворення первісного (існуючого чи втраченого) фольклорного тексту або його свідомого художнього переосмислення та нового осягнення.

В умовах поступового „відмирання” народнопісенної традиції на теренах України, коли в більшості випадків передача традиції з покоління в покоління перестає існувати, а де і зруйнована всебічною індустріалізацією, урбанізацією, ідеологічними та суспільними змінами в свідомості переважно сільської людини, процес збереження фольклору перейшов у стадію наукового вивчення та професійного дослідження та виконавства. Метод *реконструювання* став на цьому напрямку фольклористичної діяльності виконавця-науковця одним із пріоритетних.

Як форма музично-творчої діяльності, **ВРФТ** синтезує три основні рівні реконструктивної діяльності. Це: 1) глибоке опанування автентичної пісенної та інструментальної традиції; 2) її науково-теоретичне осягнення; 3) професійна виконавська репрезентація.

За особливостями методологічного підходу до характеру та змісту виконавської діяльності та специфікою її функціонування можна визначити два основних типи **ВРФТ**: репродуктивний та стилізований.

**Репродуктивний** – тип **ВРФТ**, що являє собою науково-дослідницьку виконавську діяльність професійного репрезентанта усної традиції, базовану на глибинному вивченні регіональних особливостей фольклору та має за мету якнайточніше відтворити весь автентичний комплекс традиційного фольклорного музичування, що містить у собі унікальне поєднання музичних (вокального, інструментального та вокально-інструментального текстів), вербальних (поетичного, прозового текстів) та діяльнісно-рольових (театралізація, обрядодія, побутовість) аспектів традиційної життєдіяльності людини.

Даний тип виконавської реконструкції за своїм змістом співпадає зі специфікою історичної реконструкції, в якій спостерігається відданість автентичним умовам побутування традиції (устале поведінка, вбрання, музичний інструментарій та манера співу).

Діяльність репродуктивних гуртів дослідницько-виконавського напрямку більш за всіх наближається до історичної реконструкції фольклорного тексту за виконавською та соціокультурною функціями. Це – реконструкція обрядів календарного циклу, весільних обрядодій, побутових танців, але і зберігання жанрової стилістики в умовах репрезентативного виступу на сцені.

Розповсюдження ідеї збереження та професійного вивчення народнопісенної і народно-інструментальної традиції надає можливість не тільки займатися суто дослідницькою діяльністю з вивчення та відтворення регіональної специфіки манери співу (науково-виконавська-реконструктивна форма фольклоризму, за визначенням М. Хая), а також виявити чималий творчий потенціал виконавського фольклоризму міської молоді, що завдяки репродуктивному типу ВРФТ активізує культурну ініціативу в суспільстві.

Другий тип **ВРФТ** – **стилізований**, пов'язаний перш за все із виконавською стилізацією численних етномузичних моделей (жанрових, ладово-інтонаційних, метро-ритмічних, композиційних, темброво-сонорних тощо). **ВРФТ** даного типу являє собою багатомірний спектр виконавства в рамках переосмислення фольклорного тексту в авторській (композиторській) та індивідуальній (артистично-виконавській) концепціях. Естетична основа стилізованого типу **ВРФТ** базується на розумінні унікальності та самодостатності фольклору. Тому сценічне трактування фольклорного тексту ідентичне автентичній ознаці фольклорного джерела або наближене до неї.

**ВРФТ** являє собою складний процес перетворення темброво-фонічних, інтонаційних та інших особливостей звучання традиційної побутової пісенної традиції на специфічний синтетичний жанр професійного виконавства. Перед професійним виконавцем насамперед постає завдання відтворити автентичну манеру виконання жанру фольклорного твору, його регіональні особливості вимови та виспівів. Але наступний крок – це знайти свій шлях у розкритті художнього образу та у спілкуванні з глядачем-слухачем під час самого виконання, тобто створити свій неповторний індивідуальний стиль в репрезентації фольклорного твору. Володіння всіма професійними навичками сценічної майстерності, притаманними

даному жанру, надає можливість виконавцю повною мірою донести весь сакральний смисл сприйняття традиції.

**Висновки.** Виконавський фольклоризм, у межах якого відбувається виконавська реконструкція фольклорного тексту, являє собою самостійний напрям художньої творчості.

Специфікою **ВРФТ** є сценічне втілення фольклору за допомогою виконавських засобів музичного, хореографічного та театрального мистецтва. **ВРФТ** є однією з важливих складових етно-музичного виконавського напрямку, в основі якого лежить метод **відтворення**.

**ВРФТ** виступає головним інструментом втілення основних критеріїв, які зумовлюють репрезентативний підхід розвитку фольклористичних мистецьких напрямів у культурному вимірі сьогодення. Разом із науковою думкою в дослідницькій діяльності йде постійний процес визначення методологічних засад вивчення специфіки виконання фольклору, аналітична та творча робота щодо його сценічного втілення.

*Юлія Карчова (Харків)*

## ПАРАДИГМА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ РАЇСИ КИРИЧЕНКО (НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ ЗБІРКИ „КРАЦІ ПІСНІ”)

Ім'я народної артистки України, Героя України, кавалера всіх орденів княгині Ольги, кавалера ордена Миколи Чудотворця „За примноження добра на землі”, лауреата Національної премії ім. Тараса Шевченка й літературно-мистецької премії ім. Дмитра Луценка „Осіньне золото”, почесного професора Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка – Раїси Панасівни Кириченко (1943-2005) – добре відоме у світі. Прославлену співачку мистецтвознавці називають „знаковою постаттю української культури”. Слухачі наділяють її поетичними епітетами – „незабутня Чураївна”, „Берегиня української пісні”, „образ і голос України”.

Маючи на меті створення парадигми виконавського стилю Раїси Кириченко, звернемось до творчої скарбниці Берегині ук-

раїнської пісні. Аналітичним матеріалом дослідження стала збірка „Кращі пісні” (2006), до якої увійшли справжні пісенні перлини Раїси Кириченко. Результати дослідження можна представити в наступних тезах:

1. Репертуар Раїси Кириченко вибудований таким чином, що його основою є архетипічні образи-символи на різних рівнях (фонетичної імпліцитності, слів-символів), котрі виражають константи української ментальності, пробуджують над-генетичну культурну пам'ять та відчуття національної ідентичності.

2. Сценічний імідж співачки як суто української жінки-Матері, Козачки, Берегині є вічно актуальним для кожного українця.

3. Природна краса, своєрідне забарвлення звучного голосу великого діапазону – насиченого, тембрально багатого мецо-сопрано, стали найважливішою запорукою артистичного успіху Р. Кириченко.

4. Специфічність виконавської стилістики співачки полягає у поєднанні рис народно-традиційної, академічної та естрадної вокальних манер. Її суть полягає в поєднанні степової однорегістрової техніки співу з академічними принципами прикритого „купольного” співу за участі всіх резонаторів.

5. Академічна складова вокальної стилістики Р. Кириченко фундується на опертому співі (сильний імперданс), високій позиції піднебіння, чіткій близькій артикуляції, позбавленої редукованих звуків, поєднанні і варіюванні різноманітних видів вокальної атаки (котрі мають виражальне значення), рівномірному типі вокального видиху. У цій манері виконуються переважно авторські пісні, наближені за жанром до романсу.

6. Автентична складова вокальної стилістики Р. Кириченко поєднує такі виконавські прийоми: „пласке” звучання у грудному регістрі, горизонтальний вектор звукового посилення, переважне застосування низького грудного регістру, редуковані голосні, „щілинна” артикуляція, легка мікроорнаментика – майже непомітні *glissando* й форшлагги, котрі передують довгим тривалостям, звукообриви, мовленнєві ефекти, „імпульсний” розподіл дихання, акцентування (до скандування) окремих слів. В автентичній манері Р. Кириченко трактує обробки народних пісень, а також авторські пісні фольклорного роду.

7. Естрадна складова вокальної стилістики Р. Кириченко містить такі установки: нейтральне положення гортані, субтони, придихання, теплий тембр, гіпертрофована щирість інтонації, принцип „наспівування”, усереднені (*mezzo piano*) динамічні градації.

8. Характерною рисою вокального стилю Р. Кириченко є майстерність у сполученні різних видів вокального звуковидобування (володіння різними вокальними режимами в залежності від змісту виконуваного твору та його нюансів).

9. Серед індивідуальних виконавських прийомів співачки слід відзначити:

- оперування регістрами (щільне звучання середнього регістру „поглиблюється” у низхідному русі переведенням звучання у грудний регістр, або „віддаляється” у висхідному русі шляхом включення головного резонатора та епізодичного застосування фальцету);

- сполучення двох підходів до кадансових подовжених звуків (філірування, або вквітання останнього тону в розкішне звукове вбрання з ефектом *vibrato* за допомогою *crescendo* та фінального діафрагмального „обриву”);

- прийом оперування щільністю звуку, яка збільшується на сильних долях та зменшується на слабких (збільшення щільності супроводжується артикуляцією *portamento*, послаблення „звукового тиску” – артикуляцією *non legato*, наближеного до *staccato*), варіювання позиції піднебіння, котра зумовлює „модуляції” з автентичного типу вокалізації (нейтральна позиція) – в академічний тип вокалізації (висока позиція).

10. Процес роботи видатної співачки над піснею характеризується творчим підходом; створенням життєво правдивих образів, наближених до пересічного слухача та зрозумілих йому; довершеністю виконання, зумовленою великою працездатністю, осмисленням усіх етапів створення художнього образу.

Концертні виступи Р. Кириченко відзначені щирим, запальним виконанням (кордоцентризм); сценічністю, справжнім артистизмом і творчою інтуїцією, завдяки яким мало не кожен твір в її інтерпретації вражає, інколи досягаючи рівня мистецького явища, непідвладного впливу часу.

## УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР В ЕТНОГРАФІЧНОМУ ДОРОБКУ ОСКАРА КОЛЬБЕРГА

*Руслана Шеретюк (Рівне)*

### УКРАЇНОЗНАВЧІ СТУДІЇ ОСКАРА КОЛЬБЕРГА

**Актуальність дослідження.** Сейм Республіки Польща проголосив 2014 рік роком Оскара Кольберга (1814-1890) – польського етнографа та композитора, якого вважають засновником польської фольклористики. Справою життя Кольберга було збирання матеріалів зі всіх галузей народної культури на території, яку охоплювала Річ Посполита, куди у ХІХ ст. входила й значна частина нинішніх українських земель, і створення основ нової галузі науки – етнографії. Цю мету він реалізував у багатотомній видавничій серії „Народ, його звичаї, спосіб життя, мова, легенди, прислів'я, обряди, ворожіння, ігри, пісні, музика і танці”, присвятивши, зокрема, українським теренам низку окремих монографій для кожного регіону – Волині, Поділля, Полісся тощо. Оскар Кольберг залишив після себе безцінний матеріал для дослідників та всіх, хто цікавиться народними традиціями. 33 томи тільки прижиттєвих видань, 12 тисяч народних пісень, понад 2000 казок, 2700 прислів'їв та приказок, 350 загадок – така народознавча спадщина польсько-українського етнографа.

**Постановка проблеми.** Характеризуючи внесок вітчизняних дослідників у висвітлення питання ролі і місця українознавчих студій в етнографічному доробку Оскара Кольберга, перш за все слід відзначити працю З. Болтарович<sup>1</sup>. Історія написання українознавчого збірника „Волинь” Оскара Кольберга знайшла своє

---

<sup>1</sup> Болтарович Зоряна. Оскар Кольберг і Україна // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Том 223 (СХХІІІ). Праці Секції етнографії та фольклористики: статті (фольклористика, етнографія), матеріали, критика і бібліографія. – Львів: Видавництво Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, 1992. – С. 219-230.



висвітлення в наукових працях Я. Вернюк<sup>2</sup>. У контексті винесених на розгляд у нашому дослідженні проблем виокремимо наукові розвідки О. Гінди та І. Вторак<sup>3</sup>, І. Дмитрук<sup>4</sup>, а також публікації І. Збир<sup>5</sup>.

**Метою нашого дослідження** є визначення місця українознавчих студій Оскара Кольберга в етнографічному доробку польського вченого, а також їхнього значення для становлення та розвитку вітчизняної фольклористики.

Оскар Кольберг зібрав і дослідив багатющий матеріал народної поезії, культури і побуту поляків. Він є автором обробок народних мелодій і танців для фортепіано. Видав збірки „Народні пісні в обробці для співу” з фортепіано (ч. 1-2, 1842) та „Пісні польського народу” (1857). Велику наукову цінність становлять багатотомні праці Кольберга „Народ, його звичаї, спосіб життя, мова, віддання, прислів’я, обряди, повір’я, розваги, пісні, музика і танці” (серії 1-23, 1865-90), „Етнографічні картини” (1882; за життя вийшло 11 томів). Автор музики для театру („Янек з-під Ойцова” і „Пастуший король”), танців, фантазії та етюдів для фортепіано, романсів і обробок народних пісень. Опублікував низку статей про польський музичний фольклор, народні інструменти, слов’янську музику в польському періодичному друці і „Загальній енциклопедії”<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Вернюк Ярослава. Волинь у фольклористичних дослідженнях XIX – початку XX ст. – Рівне: Волинські обереги, 2000. – 147 с.; *її ж*, Формування та становлення фольклористики Волині у XIX – початку XX ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Київ, 2003. – 20 с.

<sup>3</sup> Гінда Олена, Вторак Ірина. Славістична спадщина Оскара Кольберга: проблема варіативності фольклорних текстів // Проблеми слов’янознавства. – 2003. – Вип. 53. – С. 259-263.

<sup>4</sup> Дмитрук Ірина. Матеріальна культура гуцулів у польських етнографічних дослідженнях другої половини XIX – першої половини XX ст. // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – 2008. – № 17. – С. 525-531.

<sup>5</sup> Збир Ірина. Постає Оскара Кольберга на тлі народознавчої науки другої половини XIX століття // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2007. – Вип. 41. – С. 102-109; *її ж*, Історія написання чотиритомного збірника “Рокucie” Оскара Кольберга // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2010. – Вип. 43. – С. 339-347; *її ж*, Історія написання збірника „Волинь. Обряди, мелодії, пісні” Оскара Кольберга // Мандрівець. – 2013. – № 3. – С. 54-58.

<sup>6</sup> Рік Оскара Кольберга [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.polinst.kiev.ua/news/277.html>

Водночас народознавча спадщина О. Кольберга представлена матеріалами з різних етнографічних районів України – Волині, Поділля, Полісся, Холмщини і Підляшшя, Опілля, Гуцульщини та Покуття. Це пояснюється тим, що у практичній роботі дослідник цікавився самотутніми зразками усної поетичної творчості в межах давньої Речі Посполитої, орієнтуючись на місцевості, найбільш віддалені від центру. Крім традиційної культури польського населення, О. Кольберг вивчав народнопоетичну творчість й інших етнічних груп, зокрема українців, білорусів, литовців, лужичан, чехів і словаків, південних слов'ян. Польський дослідник так охарактеризував своє зацікавлення переважно слов'янським фольклором: „План, який я собі накреслив у роботі, охоплює всі землі давньої Польщі, повинен представити сповна досліджувані регіони: матеріали, зібрані лише з Русі (Галичини, Волині і Холмщини), можуть скласти кільканадцять томів. [...] Одне тільки певно, що поки Бог сили і здоров'я збереже (а для праці за столом ще мені їх не бракує), не перестану працювати над обраним об'єктом”<sup>7</sup>.

За період від 1856 до 1880 рр. О. Кольберг здійснив 11 етнографічних експедицій в Україну: у Східне і Західне Поділля, Карпати і Прикарпаття, Волинь. Під час цих подорожей було зібрано величезний етнографічний і фольклорний матеріал, який пізніше дослідник опублікував у чотиритомному збірнику “Pokusie” („Покуття”, 1882, 1883, 1888, 1889), тритомному – “Sanockie-Krośnieńskie” („Сянощина-Кроснянщина”, 1972–1974), двотомних – “Chełmskie” („Холмщина”, 1890–1891), “Ruś Karpacka” („Русь Карпатська”, 1970–1971) і “Ruś Czerwona” („Русь Червона”, 1976, 1979); фольклорно-етнографічних монографіях „Przemyskie” („Перемишльщина”, 1891), “Wołyń. Obrzędy, melodie, pieśni” („Волинь. Обряди, мелодії, пісні”, 1907), “Tarnowskie-Rzeszowskie” („Тарнівщина-Жешівщина”, 1967), “Białoruś – Polesie” („Білорусь – Полісся”, 1968) і “Podole” („Поділля”, 1994). Значна частина з них з'явилася друком уже після смерті О. Кольберга, однак дослідник підготував їх ще в

---

<sup>7</sup> Збір І. Історія написання збірника „Волинь. Обряди, мелодії, пісні” Оскара Кольберга. – С. 54.

60-х–80-х роках XIX ст., а упорядники видали без власного редакторського втручання.

Варто зазначити, що перші зразки української народнопоетичної творчості О. Кольберг записав ще в 30-х роках XIX ст. у Варшаві від українських кріпаків, яких поміщики вивезли до Польщі. Однак систематичне збирання фольклорно-етнографічного матеріалу на українських територіях розпочалося в 60-х роках XIX ст. Мандрівки українськими етнографічними землями давали багаті ужинки. Учений не тільки занотовував, а й вивчав зібраний матеріал, коментував його, а з 1880-х років почав публікувати.

Однією з кращих фольклорно-етнографічних праць О. Кольберга про духовну творчість українців слушно вважають чотиритомний збірник „Покуття”. Його появі передувала величезна збирацька робота, яку О. Кольберг провів на Покутті в 1867-1868, 1870, 1876-1877 та 1880 роках<sup>8</sup>.

Найбільш плідним у збиранні та вивченні фольклору Покуття для О. Кольберга став 1880 рік, який пройшов у дослідника під знаком етнографічної виставки в Коломиї. Він був її організатором і патроном, укладачем каталогу, збирачем та систематизатором експонатів.

Ця виставка складалася з двох відділів. Етнографічний відділ: лляні й конопляні вироби, ліжники; стрі (24 комплекти); кушнірство (кептарі); оздобні вироби (люльки-файки тощо); бондарство; точені вироби; гончарство; писанки; продукти, зокрема вироби з сиру; вірменські вироби з Кут; моделі хат; господарське знадб'я; кінська зброя; мисливські вироби; риболовецькі вироби; музичні інструменти; предмети й описи обрядів; малюнки й світлини; мапи; циганські вироби; колекція старожитностей (монети, грамоти тощо). Відділ природних багатств: свійські тварини гуцулів; дерев'яні вироби (меблі); рослини; мінералогія (вода з с. Буркута)<sup>9</sup>.

Науковою стороною виставки займався саме О. Кольберг, який уже з 1870 року проводив етнографічні дослідження цього

<sup>8</sup> Збир І. Історія написання чотиритомного збірника “Рокісіє” Оскара Кольберга. – С. 340-341.

<sup>9</sup> Там само. – С. 343-344.

регіону, а його участь свідчила про науковий рівень виставки, який був витриманий відповідно до тодішніх європейських вимог. О. Кольберг був добре обізнаний з положеннями європейських виставок такого типу, адже він допомагав В. Дідушицькому в організації етнографічних праць „Загальної Світової Виставки” у Відні (1873), а також відвідував Світову Виставку в Парижі (1878) і отримав там бронзову медаль за свої етнографічні видання, які експонувались на цій виставці<sup>10</sup>.

„Покуття” – широка картина побуту і культури населення регіону. Монографію написано за певним планом, якого дослідник дотримувався у своїх працях. Спочатку подано короткий опис місцевості, далі йде загальна характеристика населення, досліджується його мова, одяг, їжа, житло, господарство, види транспорту, промисли і, нарешті, звичаї і обряди. Описи О. Кольберга дуже докладні. Він характеризує основні й допоміжні заняття населення – рільництво, тваринництво, ткацтво, бондарство, обробку металу, різьбу по дереву. Подає опис сільськогосподарських знарядь – борони та плуга, зазначає, що в минулому тут, як і скрізь, побутовали рало і соха. Характеризуючи одяг, указує на спільні риси й локальні особливості його компонентів. Докладно йдеться про харчування населення: не лише подано асортимент страв та їхні народні назви, а й описано способи приготування.

Пильну вагу етнографа привертають звичаї та обряди. Дотримуючись народного календаря, Оскар Кольберг описує звичаї та обряди цілого року, подаючи декілька варіантів з різних сіл, щоб, узагальнивши різномірний матеріал, мати цілісний образ досліджуваного явища<sup>11</sup>.

Широко показано сімейну обрядовість – родильну, весільну, поховальну. Безперечно, найціннішою частиною цього розділу є саме весільна обрядовість. Автор приділяє їй таку увагу, будучи переконаним, що весільні обряди посідають у житті селянина особливе місце. Він подає сім записів весілля з різних місцевостей. Послідовно розгортаючи всі акти весільної драми – сватання, „доставанє” (коли свати йдуть удруге до молодої за остаточним сло-

---

<sup>10</sup> Там само. – С. 344

<sup>11</sup> Болтарович З. Оскар Кольберг і Україна. – С. 223.

вом), запрошення на весілля, печення короваю, плетення вінків та прикрашування весільного „гільця”, обмін подарунками між молодими, „посаг”, поділ короваю, викуп молодої, похід до „князя”, „дружчини”, „вивід” молодої – дослідник підкреслює локальні особливості весільного ритуалу.

Поховальний обряд також подано в кількох варіантах. Описуються дії в останні хвилини вмираючого, процес наряджання покійника, його одяг.

Другий том „Покуття” містить досить велику збірку народних пісень різних жанрів.

Надзвичайно розмаїтий за змістом матеріал включає третій том монографії. До нього увійшли описи танців, музичних інструментів, а також велика група коломийок з нотами (741 пісня). Тут же значну увагу приділено народній демонології; автор наводить тексти оповідань, що відображають світогляд народу, зокрема його віру в надприродні сили (мавки, відьми, упирі, чорти, вовкулаки, потерчата і т.д.), повір'я, пов'язані із сільськогосподарськими роботами, що мали на меті гарантувати добрий урожай. Вчений також подає цікаві відомості з народної медицини.

У четвертому томі „Покуття” подано народні казки та загадки.

Наголосимо, що ця капітальна праця про культуру і побут українців викликала велике зацікавлення і була прихильно зустрінена в наукових колах. На думку авторитетного критика Ч. Неймана, Оскар Кольберг „завжди дає такий повний і різноманітний матеріал, викладає і групує його з таким знанням справи, що цей сухий, грубий етнографічний матеріал сприймається читачем як цілісний образ”<sup>12</sup>.

Чотиритомний збірник О. Кольберга „Покуття” став першим цілісним дослідженням та цінним джерелом оригінального й автентичного фольклорного матеріалу згаданого етнографічного регіону. У цій описово-аналітичній студії вчений втілює такі важливі концепції територіального дослідження, як класифікація фольклорно-етнографічного матеріалу, його структурна організація тощо. О. Кольберг розробив чітку методологію фіксації, упо-

<sup>12</sup> Там само. – С. 224.

рядкування та вивчення фольклорно-етнографічного матеріалу, водночас апробувавши її як цілісну систему<sup>13</sup>.

Робота над українознавчою монографією „Волинь” тривала до кінця життя дослідника. За твердженням самого О. Кольберга, однією з причин, чому ця монографія залишилася неопублікованою, була недостатня кількість етнографічних матеріалів з цього району. Рукописи свідчать, що з 1862 р. – часу подорожі на Волинь – кількість матеріалів суттєво не збільшилася<sup>14</sup>. Упродовж наступних років Кольберг продовжував досліджувати інші райони, а з 1871 р. зовсім не відвідував теренів Російської імперії.

З 1890 р. – після смерті О. Кольберга – І. Коперніцький займався його архівними матеріалами. Теку 26 „Волинь” (“Wołyń”) він охарактеризував так:

а). Велика кількість пісень з мелодіями, які записав О. Кольберг в околицях Ковеля (найбільше), Любомля, Дубна і Житомира. Між ними є кілька описів весіль, танців, трохи інших матеріалів і нотаток. З цього можна укласти цілий чималий том.

б). Виписки, вирізки і нотатки з різних джерел про Волинь, невелика кількість.

в). Рукопис І. Прусіновського „Волинські казки, записані і опрацьовані ним у 1835 році”, дуже цікаві і варті бути виданими у “Zbiorze Wiadomości”<sup>15</sup>.

У 1891 р., після смерті І. Коперніцького, всі рукописні матеріали О. Кольберга залишилися в архіві Академії наук, лише згодом їх почали опрацьовувати і видавати. 1907 р. було опубліковано матеріали з Волині. До тому ввійшли переважно записи, які містилися в теці 26 „Волинь”, тобто те, що приготував О. Кольберг ще за життя. Однак залишилося ще багато неопублікованих матеріалів.

Збірник „Волинь” складається з двох розділів. У першому міститься три описи весільного обряду (із с. Туличів біля Ковеля, а також сіл Висоцьк і Турчин), тут же подано тексти 627 різно-

---

<sup>13</sup> Збір І. Історія написання чотиритомного збірника “Рокусіє” Оскара Кольберга. – С. 346.

<sup>14</sup> Вернюк Я. Вказ. праці.

<sup>15</sup> Збір І. Історія написання збірника „Волинь. Обряди, мелодії, пісні” Оскара Кольберга. – С. 57.

жанрових пісень із музикою, п'ять мелодій, які записав сам О. Кольберг. Другий розділ стосується „казок люду руського” (25 українських казок), які зібрав на Волині у 1835 р. і подарував О. Кольбергові невідомий житомир'янин. На папці, яка містила цей матеріал, був напис: „Пану Оскарові Кольбергу як бездарний подарунок 25 серпня (6 вересня) 1862. Житомир”<sup>16</sup>.

**Висновки.** Таким чином, українознавчі студії Оскара Кольберга не лише зайняли важливе місце в етнографічному доробку вченого, а й стали значним явищем у розвитку української фольклористики та етнографії.

Поза сумнівом, доробок О. Кольберга на ґрунті української фольклористики вирізняється своєю грандіозністю і щодо кількості записів, і щодо географії маршрутів. Не все вдалося надрукувати вченому за життя, дещо видано посмертно, зокрема розвідки, присвячені українським теренам, побачили світ майже через сто років після його смерті.

Зроблений огляд дає підстави стверджувати, що українознавчі праці Оскара Кольберга цінні достовірністю фактажу з різних ділянок матеріальної та духовної культури, багатством її локальних різновидів. Видання рукописної спадщини вченого вводить у науковий обіг нові матеріали, розширюючи тим самим джерелознавчу базу різних аспектів народної культури.

Сучасна народознавча наука намагається узагальнити основні принципи фольклорно-етнографічної діяльності О. Кольберга як збирача й дослідника української усної народної творчості. Саме тому наукова спадщина вченого й донині залишається предметом дослідження фольклористів, етнографів, музикознавців та поціновувачів української минувшини.

---

<sup>16</sup> Там само. – С. 55.

*Юрій Рибак (Рівне)*

СЛІДАМИ „ПОЛІСЬКОГО ВЕСІЛЛЯ”  
ОСКАРА КОЛЬБЕРГА

В етнографічному доробку Оскара Кольберга матеріали з Українського Полісся займають досить важливе місце, попри те, що в його багатій спадщині на сьогодні складно виокремити належну саме до цього регіону фольклорну творчість через розбіжності в тогочасному і нинішньому адміністративному поділі територій, а також через недостатньо повну паспортизацію записів самим збирачем. Як відомо, два томи з його об’ємної серії „Народ...” (“Lud...”) присвячено полісько-волинським теренам – „Волинь”<sup>1</sup> та „Білорусь – Полісся”<sup>2</sup>, однак видано їх було із певними редакторськими корективами (зокрема, щодо географії записів та комплектації окремих тематичних рукописів) лише після смерті видатного етнографа. До першого тому ввійшли матеріали з окремих осередків тодішньої Волинської губернії, яка майже повністю охоплювала сучасні Волинську, Рівненську Житомирську та північні частини Тернопільської і Хмельницької областей, а до другого – фольклорна творчість переважно з теренів етнографічної Пінщини або ж східної Берестейщини, які входили до складу Мінської губернії. Тоді ж до останньої належали північні частини теперішніх Любешівського і Зарічненського районів.

Власне в цій південно-західній частині Мінської губернії десь у 1860-х роках особисто побував Оскар Кольберг, зафіксувавши чимало зразків прозової, усно-поетичної та народномузичної творчості, зокрема з весільного жанрового циклу. Вони ввійшли до окремого, чи не останнього його прижиттєвого видання – брошури під назвою „Звичаї та обряди весільні з Полісся” (“Zwyczaje i

---

<sup>1</sup> Kolberg Oskar. Wołyń: Obrzędy, melodii, pieśni / Z brulionów pośmiertnych przy współudziale S. Fiszera i F. Szopskiego wydał F. Tretiak. – Wrocław, Poznań, 1964. – (Kolberg Oskar, Dzieła wszystkie, t. 36).

<sup>2</sup> Kolberg Oskar. Białorus-Polesie / Z brulionów pośmiertnych przy współudziale S. Fiszera i F. Szopskiego wydał F. Tretiak. – Wrocław-Poznań [1968]. – (Kolberg Oskar, Dzieła wszystkie, t. 52).



Obrzędy Weselne z Polesia. Podał Oskar Kolberg. – Kraków, 1889. – 38 s.”). Згодом увесь цей матеріал був перевиданий у томі „Білорусь – Полісся”, навіть більше, висловлене напочатку брошури в примітці побажання Кольберга про доцільність порівняння його матеріалів із записами Ромуальда Зінкевича „Пісеньки гмінні люду Пінського”<sup>3</sup> були упорядниками взяті до уваги у посмертно-виданні, а тому до нього ввійшли і записи Зінкевича.

Характеристика поліського весілля у О. Кольберга здійснена на основі записів із трьох населених пунктів – Мокре, Дубой і Борова, які тоді належали до Пінського повіту. Нині це села різних адміністративних районів і навіть держав – Мохро Іванівського району та Дубой Столінського району Брестської області (Беларусь), а також Борова Зарічненського району Рівненської області (Україна). У брошурі міститься опис етнографічних особливостей поліських весіль (найоб’ємніший – із с. Мокре), зокрема охарактеризовано основні ритуальні етапи та в хронологічній послідовності до цього подано поетичні тексти обрядових наспівів – усього 90 одиниць. Щоправда, останні викладено у суттєво спотвореному вигляді, без відображення ритму, що спричинено загальними вадами тогочасної етнографічної роботи – стенографічна фіксація із переказування, а не співу. Крім того, немає сумніву, що польськомовному дослідникові нелегко давався місцевий діалект, а тому не завжди точно передано локальні говірки. На жаль, із нотних транскрипцій наведено лише зразок приспівки до танцю „Подушечки” (№ 39). Попри задекларовану в титулці назву, наприкінці подаються також загальні відомості про історію і побут Пінщини, вибіркова інформація про календарно-обрядову творчість: Новий рік, Великдень, забави з танцями, Зелені свята (зокрема, про водіння Куста), Купало та дожинки. Завершують брошуру один зразок рекрутської пісні, а також приказки та прислів’я.

Ці та інші цінні етнографічні напрацювання Оскара Кольберга стали добрим початком для становлення української народознавчої науки та, зокрема, розвитку подальшої фольклористичної роботи в поліському регіоні. У сучасній українській етномузикології цьому краю приділяється чи не найбільша увага на рівні польових

<sup>3</sup> Zienkiewicz Romuald. Piosenky gminne ludu pińskiego. – Kowno, 1851.

етнографічних та кабінетних аналітичних досліджень, а тому нині можна говорити про фронтальну обстеженість західно- та середньополіської етнографічних областей. Найбільша заслуга в цьому київських, львівських, рівненських, а також частково луцьких науковців. У процесі проведення в наш час широкомасштабних та ґрунтовних розвідок на Поліссі, радше за збігом обставин, а не цілеспрямовано, у трьох згаданих вище населених пунктах вдалося побувати різним фольклористам із Києва, Львова та Рівного, що нині дає можливість здійснити вже неодноразово апробоване в етномузикології діахронне порівняння народномузичних матеріалів за принципом „слідами попередників”.

Першим 1972 року в селі Дубой Столінського району разом із своїми студентами побував викладач Львівської консерваторії, відомий етномузиколог Юрій Сливинський<sup>4</sup>. Можливо, він і мав на меті здійснити повторну експедицію, знаючи про попередні записи Кольберга, бо ж до цього він відвідав с. Заболоття Ратнівського р-ну, яке 1965 року обстежував В. Гошовський<sup>5</sup>, а також робив записи у районі Малорити, звідки походять деякі записи К. Квітки. Однак чи був таким задум у нині вже покійного дослідника, лишитьесь загадкою, бо ж у той час такі повторні записи не практикувалися, а з огляду на „буржуазну” постать Кольберга аж ніяк би не схвалилися радянським керівництвом<sup>6</sup>. Поміж іншими піснями, Ю. Сливинський записав у Дубої 7 весільних творів, тоді як О. Кольберг – 23 твори. Співпадіння на рівні поетичних текстів наспівів виявлено лише в одному зразку – „Зельоня дубровонька” (див. таблицю 1). Як можна побачити, сучасніший

---

<sup>4</sup> Детально про полісько-волинську експедицію Юрія Сливинського див.: Добрянська Ліна. Полісько-волинські дослідження Юрія Сливинського: Експедиція Львівської консерваторії 1972 року // Динаміка фольклорного виконавства: Матеріали науково-практичної конференції до 30-річчя кафедри музичного фольклору (Рівне, 26-27 лютого 2009 р.) / Ред. кол. Р. І. Дзвінка та ін. – Рівне, 2009. – С. 51-58; Рибак Юрій. Поліська експедиція Юрія Сливинського в контексті подальших теренових досліджень: Деякі порівняльні спостереження // Етномузика. – Львів, 2013. – Число 10 / Упоряд. В. М. Коваль. – У друці.

<sup>5</sup> Див. про це: Рибак Юрій. Поліський фольклор у дослідженнях Володимира Гошовського // Матеріали конференції, присвяченої 85-річчю від дня народження В. Л. Гошовського (Ужгород, 25-26 жовтня 2007 р.). – У друці.

<sup>6</sup> Не зайвим буде нагадати, що експедиція Ю. Сливинського формально була приурочена до 50-річчя утворення СРСР.

варіант є не лише об'ємнішим за змістом, а й цілком повноціннішим за ритмічним порядкуванням (віршова структура – \*6<sub>3</sub>). Важливим є те, що запис Сливинського наповнений різноманітними вокалізаціями, завдяки яким твір постає в яскравому колоритному забарвленні.

У наступному населеному пункті – Борова – повторні записи весільного репертуару здійснювалися двічі. Спершу 1988 року тут побувала відома нині київська дослідниця поліського фольклору Ірина Клименко, яка на той час збирала матеріали для дипломної роботи. Це були її початкові студії, що згодом і вже на основі великої кількості поліських записів увінчалися виконанням дисертаційного дослідження. У Боровій Іриною Клименко було записано лише 8 весільних наспівів у порівнянні із 55-ма, зафіксованими Кольбергом. Щоправда, жодних співпадінь тут не виявлено.

2010 року в Боровій здійснювала записи рівненська фольклористка Раїса Цапун. З-поміж зафіксованих лише 4-х весільних зразків, до того ж заспіваних явно поспіхом – у не повноцінній якості і цілісному вигляді, один перегукується з Кольберговим – „Загрибай, мати, жар, жар” (Таблиця 2). Очевидно, що й цей твір виконувався на форму трирядкового 6-складника – найпопулярнішого мелотипу у весільній обрядовості Пінщини, але в обох випадках співаки цього не продемонстрували. На перший погляд давніша версія виглядає об'ємнішою, однак, попри єдиний сюжет, у Кольберговому записі має місце контамінація двох різних музично-ритмічних композицій – пірихічний \*6<sub>3</sub> (здогадно) і \*53<sub>2</sub>. Таке явище часто трапляється у весільній обрядовості різних регіонів і найчастіше зумовлене безперервністю оспівування кожного ритуального кроку, коли поміж відмінними наспівами може не бути пауз.

Найбільше діяхронних паралелей у записаних творах виявлено за результатами експедиції, здійсненої 1996-го року в селі Мохро Іванівського району львівськими етномузикологами – Лариною Лукашенко та Іриною Федун<sup>7</sup>. Із 15 весільних записів, проти

---

<sup>7</sup> Ці матеріали фіксувалися згідно із започаткованою того ж року науковою програмою „Західне Полісся”, що й досі виконується колективом співробітників Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Аудіоматеріали із с. Мохро задепоновані в ПНДЛМЕ під шифром ЕК 158-03.

20 Кольбергових, три співпадають (Таблиця 3). Виразною перевагою старіших фіксацій, попри зауважену вже вище недосконалість у втраті ритмічної форми, є докладний етнографічний коментар. Власне, у цьому селі Кольберг найбільше уваги приділив висвітленню перебігу весільного обряду, охарактеризувавши фактично всі його етапи: освідчини, запоїни, весілля, шлюб, снідання і обід, завивання, виїзд, перезвяни<sup>8</sup>. Натомість, можливо, через дистанціювання простих селян від запанілих збирачів-поляків, йому не заспівали продовження твору – про дружка, якому жартома закидають про „сопель із носа”<sup>9</sup>. Появу сучаснішого „крайчика”, на відміну від давнішого і значно усталенішого в Україні зразка, слід з’ясувати окремо. Власне, чимало запитань виникає після зіставлення записів із часовою дистанцією у понад 100 років. І, безперечно, що з’ясування деталей, за висловом К. Квітки<sup>10</sup>, обернеться складною науковою проблемою. Наразі ж можна зробити такі загальні висновки.

Насамперед не повинен дивувати той факт, що записи нашого часу, у порівнянні з Кольберговими, містять так мало паралелей, а сценарій сучасного весілля постає у значно простішій формі. Щодо першого, годі було сподіватися на співпадіння творів при загальній кількості в кожному весіллі понад 300 одиниць, тим більше тоді, коли збирачі не мали за мету провести повторне дослідження, а лише фіксували, так би мовити, активний матеріал. Взагалі, поліське весілля зазнало суттєвої руйнації, спрощення на рівні змісту (наповнення обряду, ритуальні дії, зміст пісенних творів). Це не дивно, бо сам обряд значно відкритіший у просторі побутування, аніж, до прикладу, календарні дійства. Складається

---

<sup>8</sup> В умовах сучасних фронтальних експедицій, покликаних на великому просторі діагностувати основну типологічну картину, насамперед обрядову, для детального вивчення якогось певного обрядодійства зазвичай бракує часу. З такою метою, і то неодноразово, організуються спеціальні тематичні виїзди, частина з яких повинна передбачати фіксацію обрядів у їх реальному контексті, що на рівні окремих весільних ритуалів (зокрема, випікання короваю) і донині в поліському регіоні не є рідкістю.

<sup>9</sup> Нерідко і в наших експедиціях окремі виконавці соромляться співати подібне.

<sup>10</sup> Квітка Климент. Вступні уваги до музично-етнографічних студій // Записки Етнографічного товариства. – 1925. – Кн. 1. – С. 14. (Електронне перевидання: sites.google.com/site/zpkkvitky). У цьому твердженні видатний етномузиколог підкріплюється філософською концепцією Герберта Спенсера.

враження, що в міру десакралізації ритуалів, втрати розуміння необхідності їх повноцінного проведення, відбувалося вибіркоче користування музичним репертуаром, профанація попередніх набутоків. Урешті це призвело до поширення уніфікованого на великому просторі сценарію та обмеженого набору приурочених наспівів. Щоправда, на морфологічному рівні ці зміни, мабуть, не були настільки помітними, бо в наш час на теренах Пінщини й далеко за її межами виявлено та картографовано достатньо повний набір вокальних мелотипів<sup>11</sup>, а їх пропорційне співвідношення з поетичними текстами зазвичай не перевищує показника 1:40, підпадаючи під визначення Ф. Колесси „групові мелодії”.

Зрештою, нинішнім етнографам важливо усвідомити, що польові матеріали О. Кольберга становлять велику цінність для сучасної фольклористики і вони, доки не пізно, мають стати основою для здійснення повторних тематичних експедицій у поліському та інших регіонах. Це дасть змогу не лише визначити діахронні паралелі в окремих проявах, а й допоможе діагностувати ступінь динамічної регресії в існуванні фольклорної традиції, а отже, таким чином з’явиться можливість екстраполювати ці результати на реконструкцію інших жанрів. Так встановиться міра придатності записаних у наш час творів для відновлення історичної картини минулого. Тобто в народнопісенній творчості потрібно виявляти набір стійких рис, які не лише за останні 100-150 років, а й за значно триваліший період не піддалися суттєвій руйнації. Як видається, лише форма може виступити при цьому найстабільнішим, найконсервативнішим елементом.

---

<sup>11</sup> Основні дослідження в цьому напрямі проводить Ірина Клименко: Клименко Ірина. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоаралу (Погляд із Прип’ятського Полісся) // Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 135-165. Також див. низку її карт до Атласу „Слов’янська мелогеографія”, а також публікації про окремі весільні мелотипи у 6-8 випусках „Проблем етномузикології”.

Табл. 1

Записи Ю. Сливинського 1972-й рік	Матеріали Оскара Кольберга Орієнтовно 1860-ті роки
<p>1. Зелёная ж/и/ дуб/и/равонь/и/ка, ой, Зельюная ж/и/ дуб/и/равонь/и/ка, Що в/и/ тебе ж да пеньку много?</p> <p>2. Що в/и/ тебе ж да пень/и/ку м/и/ного, ой, Що в/и/ тебе ж/и/ да пеньку м/и/ного, Зельюного ж/и/ да не /г/од/и/ного?</p> <p>3. Молодая й/и/ Леноч/и/ка, ой, Молодая ж/и/ Леноч/и/ка, Що в/и/ тебе ж/и/ да батьку много?</p> <p>4. Що в/и/ тебе да батьку м/и/ного, ой, Що в/и/ тебе ж да батьку много, Руд/и/ного да не /г/од/и/ного?</p> <p>5. – Оно тис, що пити-істи, ой, Й оно тис ж/и/, що пити-істи, Й а нікому ж/и/ порадку вес/и/ти.</p> <p>6. Оно тис, що напитиса, ой, Й оно ж тис, що напитиса, Ні/гі/кому ж/и/ пожуритиса.</p>	<p>1. Zeloneńka dubrowńka, szczo peńków mnoho, a zelenońo ny odnoho, prypaseńku zhdnoho.</p> <p>2. Szczo u tebe Iwanko baťków mnogo a ródnoho ny odnoho ny poradeńku zhdnoho.</p>

Табл. 2

Записи Р. Цапун 2010-й рік	Матеріали Оскара Кольберга Орієнтовно 1860-ті роки
<p>Загрибай, мати, жар, жар. Чи тобі дочки ни жаль?</p>	<p>Zahrybaj maty żar, bude tobi doczky żal. Ohladysz-sia matenka bez mene, czy-ż lepsza bude newistońka od</p>

Табл. 3

Записи Л. Лукашенко, І. Федун 1996-й рік	Матеріали Оскара Кольберга Орієнтовно 1860-ті роки
<p>а) Крайчик коровай крас, 2 Золотий ніжик має, Ой то в рот, то в кишеню, То жінци на ве<sup>н</sup>чер...</p> <p>б) Крайчик коровай ріже, 2 А з носа сопель лізе. Возьміте помелище Да й утріте соплиц...</p>	<p>Czwartego dnia wesela, dzielą u Młodego korowaj. Drużko wziąw- szy nóż, rozkrawa korowaj na części, a wszyscy śpiewają :</p> <p>19. cf. nr. 22. 82. Drużko korowaja kraje, połowynu rozkradaje, za pazuchu, to w kieszeniu, dla dity na weczernu chowaje.</p>

<p>1. Вийди, вийди, матьонко, з калачем – Приїхала дочинька з паничем.</p>	<p>Śniadanie i objad. Przyszedszy pod dom rodziców Młodej, družki znów śpiewają:</p> <p style="text-align: center;">4.</p> <p style="text-align: center;">Wyjdy maty z kалачем a wże ja stoju z panyczem. Wyjdy, wyjdy matynka z świeczkami, a wże twoju donieczku zwyńczały.</p> <p>Wtedy matka wynosi miód i obwarzanki, czyli kалачы; umoczywszy obwarzanek w miodzie daje Młodemu, ten ukąsi kawaleczek, matka powtórnie macza w miodzie i znów daje Młodemu, i tak do trzech razy. Poczem w taki sam sposób częstuje i córkę. Nareszcie wprowadzają Młodych w dom; rodzice przeżegnają ich w progu chlebem, a wtedy Młodzi całują ów chleb i obszedliży stół w około trzy razy, siadają za stół w rogu izby koło dzieży od chleba. Miejsce to nazywają pokut' lub posażok. Podają wtedy śniadanie, składające się z wódki, chleba, séra, masła i słoniny; po śniadaniu družki śpiewają:</p>
<p>1. Загрібай, мати, жар, жар, 2 Буде тобі дочки жаль, жаль. 2. Закидай, матко, дрова, 2 Оставайся здорова.</p>	<p>Wyjazd. Po południu odwożą Młodych do rodziców Młodego. Młoda ubierają w namiotkę, a na wierzeh czapkę nakładają; stawiają na wóz kufer i bednię (beczkę) z wyprawą Młodej; na tym samym wozie siadają i Młodzi. Przy wyjeździe Młodych swachy śpiewają:</p> <p style="text-align: center;">16. <span style="float: right;">cf. nr. 89</span></p> <p style="text-align: center;">Zahrybaj maty жар, (zagrzeb matko жар, węgielki) bude тобі doeczki žal. Wkidaj maty w piec drowa, ostawaj-sia zdrorowa.</p>

*Антоній Поточняк (Х'юстон, США)*

## ЕВОЛЮЦІЯ ВЕСІЛЛЯ НА ВОРОНЯКАХ: СЛІДАМИ ОСКАРА КОЛЬБЕРГА Й ОСИПА РОЗДОЛЬСЬКОГО

Здійснені Оскаром Кольбергом та Осипом Роздольським у другій половині XIX століття записи весілля на Вороняках (сучасна Львівська область) сьогодні мають непересічне історичне й етнографічне значення для української фольклористики. Вони є одними з нечисленних тодішніх спроб у Галичині задокументувати цілий весільний обряд<sup>1</sup>. До того ж вони подають найоб'ємнішу інформацію про хід весілля того періоду географічного регіону Вороняків. Більше того, зафіксовані в минулому описи весілля створюють точки відліку, що дають дослідникам можливість простежити еволюцію весільної традиції однієї місцевості протягом певного часу. Вони також дозволяють критично оцінити збирацьку роботу попередньої доби<sup>2</sup>.

Отже, завдання даної студії полягає в наступному:

\* висвітлити рівень виконаної роботи обох фольклористів та їх методологічні засади у збиранні фольклору;

---

<sup>1</sup> Серед українських праць, які описують весільний обряд у Галичині 19-го століття, це: Ruskoje wesile. Opysanoje czerez J. Lozinskoho. – Peremyszł, 1835. – 159 s. (перевидано: Лозинський Йосип. Українське весілля. – Київ, 1992. – 175 с.; Obrzędy i pieśni ludu ruskiego we wsi Lolinie, powiatu stryjskiego. Zebrała Olga Roszkiewicz, opracował Iwan Franko // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. – Kraków, 1886. – Т. X. – S. 3-54 (перевидано: Весілля: У 2 кн. / Упорядкування текстів, примітки М. М. Шубравської. Нотний матеріал упорядкував О. А. Правдюк. – Київ, 1970. – Кн. 2. – С. 73-124); Слід згадати польського етнографа О. Кольберга (1814-1890), котрий у другій половині 19-го століття об'їздив майже всі галицькі терени. Опис сценарію (часто з музичними зразками) польських і українських весіль входить у його багатющу етнографічну спадщину, опубліковану окремими серіями помертно в 1960-х роках. Див.: Dzieła wszystkie. Komitet red. pod przew. J. Krzyzanowskiego. Wyd. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza. Т. 2-22 = seria II-XXII: Lud. Jego zwyczaj, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Т. 24-34: Obrazy etnograficzne. Pokucie. – Т. 29-32: I, 1882; II, 1883; III, 1888; IV, 1889. Wołyn / opr. J. Tretiak. – Т. 36, 1907. Rus Karpacka. – Т. 54, 1970. Rus Czerwona. – Т. 56-57, 1976.

<sup>2</sup> Див.: Луканюк Богдан. Деякі питання методики експедицій слідами попередників // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1992. – С. 101.



\* з'ясувати етнографічну приналежність цих записів до досліджуваного ареалу;

\* виявити в часовому вимірі структурні, семантичні та репертуарні зміни у весільному обряді одного середовища.

Перед тим, як зіставити обидва весілля, слід дати загальну характеристику записів О. Роздольського й О. Кольберга.

У кінці 19-го століття О. Роздольський (1872-1945) провів досить ґрунтовну експедицію у своєму рідному селі Боратин (нині Бродівський район, Львівська область). Тут під час дводенного сеансу<sup>3</sup> він записав поряд із колядками, щедрівками, гаївками, обжинковими та звичайними піснями, сценарій народного весілля. До 1900 року О. Роздольський збирав зразки усної словесності, записуючи їх майже стенографічно у спеціальні зошити. Оригінальний рукопис боратинської експедиції 1893 р. згодом транскрибував Юрій Сливинський<sup>4</sup>.

О. Роздольський хронологічно записав хід боратинського весілля і послідовно відобразив увесь пісенний репертуар<sup>5</sup> разом із коротким описом драматургії обрядових сцен. За допомогою діакритичних та інших лінгвістичних знаків учений фонетично розшифровував кожне слово майже всіх розмов і пісенних зразків. До того ж він зафіксував загальні спостереження про весілля того часу. Із цих записів, наприклад, можна дізнатися про деякі зміни вже в тогочасній боратинській весільній традиції, що було засвідчено інформантом: „...колись зачинало с'а вис'л'а ў четвер довго с'а вол'ікло то багато піс'ніў було”<sup>6</sup>. Також у контексті аналізу походження деяких народних традицій Роздольський уміщує навіть дані про сторонні впливи (із навколишніх сіл) на деякі весільні звичаї та пісні в с. Боратин: „3 Жаркова пісн'а ў молодого з Жаркова бойари йак прийіхали с'уда тойі с'півали”<sup>7</sup>.

Однак нез'ясованими в записі 1893 р. видаються кілька місць з опису весільного дійства, які недостатньо висвітлюють його дра-

<sup>3</sup> Сеанси відбулися 12 та 13 вересня 1893 року.

<sup>4</sup> Роздольський Осип. Пісні з села Боратин Бродівського повіту / Авторський рукопис розшифрував Ю. Сливинський. – Львів, 1984. – 74 с.

<sup>5</sup> У цілому записі нараховується 196 пісенних одиниць, з яких 111 весільні, обрядові.

<sup>6</sup> Роздольський О. Пісні з села Боратин Бродівського повіту. – С. 12.

<sup>7</sup> Там само. – С. 14.

матургію. Так, повторні сцени „поклін молоді до батьків” під час запросин<sup>8</sup> і „прихід молодого по молоду” ввечері після посаду в молоді, ще перед шлюбом<sup>9</sup> видаються зайвими і логічно не вписуються в загальний ритуал. У першому випадку молоді немає вдома, бо ходить по селу запрошувати гостей. Цей ритуал – „поклін до батьків” – не може відбутися за відсутності молоді. У другому випадку ця дія – молодий приходиться першого дня забирати молоду до себе – неможлива, оскільки за сценарієм вона на другий день мусить зустрічати молодого в себе перед тим, як разом іти до церкви на вінчання. Крім того, посилення автора на пісні, що виконуються, коли молодий іде по молоду<sup>10</sup>, складають єдині відомості про весілля в молодого. Вся ж подія практично відбувається в молоді. Також немає даних про передвесільну підготовку і післявесільне святкування, що зустрічаються в сучасному проведенні.

Ці хиби в записі весілля певною мірою можна пояснити недосвідченістю молодого тоді фольклориста-ентузіаста, який ще вчився у Львівській духовній семінарії. Учневі ще не виповнилося 21 року, коли він зробив цей запис, що вважається одною з перших спроб провести фольклористичну експедицію<sup>11</sup>. До того ж, автор був змушений у короткий термін (протягом двох днів) скорописом нотувати ціле весілля і практично не довів справу до кінця – не вивіривши свій запис під час повторних сеансів. Однак, можливо, Роздольський навіть ставив перед собою іншу мету в цій поїздці, а саме – запис місцевої говірки. Це засвідчують фонологічні транскрипції словесних текстів і розмов-коментарів, які радше вказують на лінгвістичні, а не етнографічні зацікавлення фольклориста.

Тепер коротко про запис весілля, зроблений польським етнографом О. Кольбергом (1814-1890).

У другій половині 19-го століття О. Кольберг відвідував три села (сс. Олесько, Ожидів і Йосипівка, що тепер у Буському

---

<sup>8</sup> Там само. – С. 5.

<sup>9</sup> Там само. – С. 17.

<sup>10</sup> Там само. – С. 31.

<sup>11</sup> Довгалюк Ірина. Осип Роздольський в історії музичної фольклористики: Дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Наук. кер. Б. С. Луканюк. – Київ, 1998. – С. 35-36.

районі Львівської області), які знаходяться на західному кордоні географічного регіону Вороняків. Там він і записав українське народне весілля<sup>12</sup>.

Цей запис є одним із кількох, в яких О. Кольберг безпосередньо зафіксував народну творчість з різних місцевостей Галичини протягом 20-ти років (1861-1880). У цей період етнограф здійснив 9 літних виїздів. Відомості з кольбергівських експедицій разом із матеріалами його кореспондентів були опубліковані посмертно у зводі Червоної Русі.

Проте нотатки „олеського округу” мають кілька недоліків, які зменшують їх наукову цінність. По-перше, етнографом не зазначено точно географічну приналежність населених пунктів. Транскрипції представляють народну культуру не одного села, а трьох сіл, розташованих поруч. По-друге, дата запису не вказана, що не дає змоги встановити приблизний час здійснення експедиції: чи на початку експедиційних виїздів (у 60-х роках), в кінці (у 70-х роках) або протягом усього періоду збирацької діяльності фольклориста в Галичині.

Інші зауваження стосуються непослідовності у транскрибуванні пісенних зразків. О. Кольберг застосовує різні засоби транскрипції для трьох ладканкових мелодій того самого типу. Крім того, етнограф транскрибував тільки першу строфу мелодії кожної пісні. Тому лишається неясним дальше узгодження мелодії з текстом, коли складочислення вірша змінюється, залежно від більшої чи меншої кількості складів. Структури вірша пісень, які мають семискладовий вірш і більше однієї строфи, інколи коливаються від 5-ти складів до 9-ти.

Незважаючи на ці хиби, запис О. Кольберга містить досить великий об'єм етнографічної інформації весілля і представляє єдині дані про музичну культуру західних Вороняків того часу.

На перший погляд, скрипт О. Кольберга дещо відрізняється від О. Роздольського за об'ємом і якістю етнографічної інформації. Перше, що впадає у вічі, – це ретельність польського вченого, який схематично охопив весь хід весілля з боку як молодого, так і молодої. Деталізований опис весілля, в якому чітко відмежовані

<sup>12</sup> Див.: Kolberg Oskar. Rus Czerwona. – S. 337-342.

початок, розвиток і кінець обрядових сцен, поданий у хронологічному порядку. До того ж, у кольбергівському записі містяться мальовані етнографом рисунки нареченої в обрядовому вбранні з с. Ожидів<sup>13</sup>. У боратинському записі така послідовність інколи не прослідковується. Описуючи атрибути обрядової сцени („різка”, хустка), О. Роздольський більше показує їх ужитковий бік.

Звичайно ж, немає нічого дивного в наявності зазначених відмінностей двох записів. Адже перший із них був виконаний талановитим фольклористом на початку його дослідницької діяльності, а другий – уже досвідченим етнографом. Запис „олеського округу” належить до вже зрілих робіт Кольберга, де фольклорист, володіючи знаннями про народні традиції регіону, демонструє своє вміння описувати обряд. Однак цей факт не заперечує те, що ця властивість не притаманна роботі О. Роздольського. Все ж таки робота Кольберга – етнографічного нахилу, а праця Роздольського – лінгвістичного. Про це свідчать і нечисленні весільні тексти й мелодії в кольбергівському записі (8 словесних текстів і 3 мелодії), які радше відіграють допоміжну, ілюстративну роль. У Роздольського кількість словесних текстів значно більша (понад 100 одиниць). Тому порівняння двох весіль може відбуватися лише на рівні етнографії – ходу весілля, який майже однаково представлений в обидвох записах.

Порівняння двох весіль із минулого століття в записах О. Кольберга і О. Роздольського показує, що у двох сценаріях багато звичаїв та їх послідовність збігаються. Серед обрядових актів і сцен, які по-порядку співпадають, це ритуали: запросини, благословенство батьків, поклін до батьків, посаг і даровання, прихід молодого до молодої, поклін молодих до батьків молодої, шлюб, весільне святкування (окремо в молодого і молодої) і прихід молодого по молоду (див. схему А)<sup>14</sup>.

Натомість існує кілька сцен у двох записах, які є в одному, а відсутні в другому, і навпаки. У кольбергівському записі, наприклад, були зафіксовані звичаї з короваем<sup>15</sup> на початку весілля і

---

<sup>13</sup> *Ibid.* – S. 333.

<sup>14</sup> Схеми подаються в кінці цієї статті.

<sup>15</sup> Обрядовий акт з короваями (їх було чотири) мав наступні головні сцени: коровайниці приспівують, коли замішують тісто, ставляють і виймають короваї з печі.

відпровадження молодих до стодоли<sup>16</sup> в його кінці. Польський етнограф присвячував дуже багато уваги власне тим двом моментам весілля, мабуть, уважаючи їх специфічними для цього регіону. Так, серед записаних текстів більша половина оспівує тему приготування короваю. Решта пов'язані з приходом молодого за молодою, що відбувається в кінці весілля. У праці О. Роздольського немає таких відомостей про коровай. Цікаво, що в кольбергівському записі, де є розгорнутий обряд із короваєм, немає згадки про „різку”<sup>17</sup>. Цей предмет детально описаний Роздольським, як обов'язковий ритуальний атрибут для короваю. Крім того, як підтвердило попереднє дослідження, „різка” не тільки зустрічається в с. Боратин, а й також у селах центральних Вороняків.

Отже, зіставлення двох записів весільного обряду із позаминулого століття свідчить, що між ними існують деякі відмінності у способі фіксації обряду й етнографічній інформації. Запис О. Роздольського містить основні акти самого весілля та велику кількість якісно транскрибованих пісенних зразків із с. Боратин кінця 19-го століття. Найкраще в кольбергівському записі зафіксований етнографічний аспект весілля. Запис О. Кольберга, швидше за все, відбувся повторно протягом певного відтинку часу і являє собою збір матеріалу з, принаймні, трьох сіл, що знижує його наукову цінність. Порівняння етнографічної інформації двох весіль свідчить, що коровай і „різка” – два архаїчні елементи, які тісно пов'язані між собою – по-різному використані в обряді у двох місцевостях. Тому є підстава вважати, що ті два весілля, які походять з одного географічного регіону, належать до різних етнографічних зон. Перший запис весілля с. Боратин належить до таких форм проведення, яка зустрічається в більшості сіл на Вороняках. Натомість весілля „олеського округу” виходить за їх межі.

Проведення повторних, так званих „слідами попередників”<sup>18</sup>, експедицій належить до однієї з найважливіших і найвідповідальніших ділянок фольклористики. Їх вагомість виражена в кількох аспектах: передусім вони здобувають дані, які надаються до зістав-

<sup>16</sup> Кольберг описав деякі звичаї „першої шлюбної ночі”, які мають ритуальне значення, це – відпровадження молодих до стодоли, молода знімає взуття з молодого, мати виносить простирadlo і подушки, вітання свах зранку.

<sup>17</sup> „Різка” – смерековий пагонець з трьома або п'ятьма гілками, який встромляють в коровай.

<sup>18</sup> Див.: Луканюк Б. Деякі питання методики... – С. 101.

лення. Вони дають змогу прослідкувати еволюційні процеси та сторонні впливи в даній місцевості протягом певного проміжку часу.

Проте сьогодні весільний обряд у селах Вороняків помалу відмирає, втрачаючи своє первісне соціальне призначення: його звичаї – колись канонізовані та регламентовані – зараз проявляються лише вибірково. Тому завдання реконструкції нинішнього боратинського весілля стає пріоритетним.

За останнє десятиліття в українській етномузикології з'явилося чимало праць, присвячених різним аспектам проведення повторних експедицій. Вони включають як збірники<sup>19</sup>, які містять оригінальні матеріали з повторними записами якоїсь місцевості, так і порівняльно-текстологічні студії<sup>20</sup>, що підтверджують достовірність інформації або вносять поправки. Ці дослідження стають своєрідною оцінкою діяльності класиків української етномузикології.

Між 1995 і 1998 рр. автором цих рядків було організовано чотири тематично-експедиційні виїзди<sup>21</sup> до с. Боратин та навколишніх сіл Салашка, Суховоля і Сухота. Ці села<sup>22</sup> знаходяться на Бродівщині, що на крайній північно-східній межі Вороняків. Загалом відбулося 14 сеансів<sup>23</sup>, протягом яких було записано більше 200 одиниць народної творчості. Із них понад 100 зразків – це народновокальні твори весільного жанрового циклу.

У процесі підготовки цих експедицій був складений спеціальний питальник із початкових фрагментів словесних текстів, взятих із запису О. Роздольського. Вдалося провести сеанси з інфор-

---

<sup>19</sup> Див.: Народні пісні західно-подільської Наддністрянщини / Записали Осип Роздольський та Олег Смоляк. Упорядкування та передмова О. Смоляка. – Тернопіль, 1992. – 215 с. Рукопис, задепонований в ПНДЛМЕ.

<sup>20</sup> Див. напр.: Смоляк О. Смоляк Олег. Трансформація пісенного фольклору Західно-Подільської Наддністрянщини (на матеріалі збірника Й. Роздольського – С. Людкевича „Галицько-руські народні мелодії” та власних записів): Дис. ... канд. мист. – Київ, 1992; Турянська Олександра. Слідами Оскара Кольберга в селі Спас на Покутті: Спроба музично-текстологічного аналізу // Шоста конференція дослідників народної музики червоно-руських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1995. – С. 25-34.

<sup>21</sup> Ці експедиції відбулися в межах планової програми ПНДЛМЕ „Мале Полісся”.

<sup>22</sup> Перед Другою світовою війною сс. Салашка (в довіднику – Сталашка) і Сухота вважалися хуторами Боратина і належали до боратинської парафії. Тепер с. Салашка належить до Суховольської сільської ради, с. Сухота – до Пониківської.

<sup>23</sup> Матеріали зберігаються у ПНДЛМЕ, в індивідуальному фонді автора (НІ-15: № 7, 8, 11 і 21).

мантами, які репрезентують три вікові групи, а саме народженими: (1) на початку століття перед 1-ою світовою війною, (2) в міжвоєнний час і (3) після 2-ої світової війни.

Щоби сформуванню уявлення про еволюційні процеси у весільному обряді, доцільно найперше розглянути його структуру.

Протягом ста років боратинське весілля значно змінилося на рівнях форми і змісту, в яких можна прослідкувати загальну тенденцію до спрощення. Як видно із поданого в кінці праці зіставлення ілюстрації двох записів боратинського весілля (див. схему Б), дводенне дійство складається з дев'ятьох актів.

Весілля 1893 р. – це рівномірне дводенне дійство. У перший день збиралися окремо в молоді (і, мабуть, у молодого) всі учасники весілля – молода, її батьки, весільна дружина, музиканти, гості – і разом проводили свято. На другий день сходилися ті самі учасники двох родів і знову відзначали цю подію. Ці торжества об'єднувалися час від часу в цілісність: під час поклону молодих (1893: № 6), шлюбу (1893: № 7) і вже в самому кінці, коли молодий приходив забрати молоду до себе (1893: № 9). Загалом ці святкування відбувалися окремо в молодого і молоді.

Натомість, у сучасному його варіанті перший день складається із значно меншої кількості весільних актів: замість 4-ох він має 2 (див. Схему). Ці святкування відбуваються в основному на другий день, на що вказує присутність всіх учасників весілля, у тому числі музикантів.

Процес спрощення весільної драми відбувається внаслідок переставлення і пропускання обрядових актів у сценарії весілля. Так, посад молоді (і, мабуть, молодого) переходить з першого дня святкування на другий – з 4-ої позиції (запису 1893 р.) на 8-му. Крім цього, запросини, які проводилися на перший день дійства (1893: № 2), у сучасності відбуваються в пролозі (1998: № 1), за тиждень до початку весілля. Цей акт, який колись обслуговувався трьома сценами і мав важливе драматичне значення, нині втратив свою оригінальну функцію повідомлення селянам молодого і молодим про весілля. Зараз він існує лише формально<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> За словами інформантів, сьогодні запросин узагалі не роблять. Раніше, у 60-х і 70-х роках ХХ століття, замість молодих переважно ходили селом запрошувати гостей на весілля їхні батьки.

Спрощення також спостерігається на мікрорівні (на рівні сцен). Зникнення сцен стає основною прикметою нестійкості і подальшого відмирання цілого акту. Наприклад, „ліска” (або „лізка” в записі 1893 р.)<sup>25</sup>, якою сьогодні користуються, як обрядовим атрибутом під час весільного обряду в сусідніх селах центральних Вороняків, за словами старших інформантів, не вживається в Боратині вже від часів II-ої світової війни. На сьогодні з цілого акту ліски/вінкоплетини практично лишилося тільки плетення віночка і букетів.

У весільній драмі також зустрічається явище заміщення обрядових оригінальних сцен новими, переважно трансформованими звичаями внаслідок спрощення. Воно спостерігається на перший день весілля, коли „поздоровлення молодої до своїх батьків” (1893: № 3) після запросин перетворюється на поклін молодої батькам молодого в хаті молодого (1998: № 3). У сучасних записах на другий день під час посаду проводиться спеціальний обряд, характерний для сіл центральних Вороняків – „винесення короваю” і танець дружбів з ним (1998: № 8а), чого немає у записі Роздольського.

Тепер розглянемо змістовий бік весілля – його тексти.

Із 111-ти весільних наспівів (з яких сумарно без повторів нарахуюються біля 90 одиниць), що були зафіксовані О. Роздольським 1893 р., 28 (тобто майже третина) збереглися до нашого часу. Цікаво зазначити, що порівняння даних, отриманих на основі сучасних записів у навколишніх селах, і запису О. Роздольського, свідчить про найкращу обізнаність із репертуаром виконавців із першого, найстаршого вікового періоду – 18 одиниць, найгіршу з третього, наймолодшого – 5. Крім цього, найкраще на сьогодні збережені весільні пісні з минулого століття не в с. Боратин, а на його периферії – у сусідньому с. Салашка.

Тексти, як і весільний сценарій боратинського весілля, зазнали процесу еволюції в різних напрямках і також збереглися майже без змін в оригінальному вигляді. Одні трансформувалися або зникли через спрощення весільної драми, інші лишилися збере-

---

<sup>25</sup> „Ліска” – смерековий пагінець з трьома або чотирма гілками, який встромляють у коровай. Ліску могли вбирати яблуками, цукерками, горіхами, калиною і паперовими квітами. В інших селах Вороняків замість слова „ліска”, кажуть „різка”, що, можливо, вказує на польське походження назви (Шевченко Вікторія. Символіка весільного гільця // Народна творчість та етнографія. – 1996. – № 5-6. – С. 82-85.



женими, можливо через їхні періодичні виконання під час головних епізодів весілля.

Так, на макрорівні (рівні форми) трансформація проявляється у двох протилежних напрямках: розширення текстової фабули за рахунок імпровізації, пов'язаної з конкретними моментами весільної сцени, та спрощення кількості віршованих рядків, що свідчить про занепад весільної традиції.

Розширення текстової канви зберігає оригінальну текстову форму з доповненням імпровізованих рядків, які не впливають на оригінальну традицію і змінюються в кожному конкретному випадку залежно від обставин. Це відбувається, як правило, в кінці весілля, коли молодий разом із весільною дружиною приходять забрати молоду до себе. Вони співом оголошують свою присутність за порогом і намагання добитися до молодої. Існує кілька текстових варіантів цього наспіву в Боратині, з яких подається один (справа) разом з його старшою формою із запису 1893 р.<sup>26</sup>(зліва):

## 1

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. Пустіти нас до хати. 2<br/>– <i>то ті в хаті співають за поратком всьо</i></p> <p>2. Що то нам за дороженька 2<br/>Віт стола до пороженька?</p> <p>3. Було стільці забрати, 2<br/>Було собі посідати.</p> | <p>1. Пустіте нас до хати, 2<br/>Не дайте нам стояти.</p> <p>2. Ми люди з дороженьки, 2<br/>І болять нас ноженьки.</p> <p>3. Ми люди з-піді Львова, 2<br/>І далека дорога.<br/>– <i>а вони відспівують:</i></p> <p>4. Було собі стільці взяти, 2<br/>Під порогом посідати.<br/>– <i>А вони тоді співають:</i></p> <p>5. Івасю, голубоньку, 2<br/>Вертаймося додомойньку,</p> <p>6. Бо нас не приймають, 2<br/>До хати не пускають.<br/>– <i>а вони відспівують:</i></p> <p>7. Наїхали наливайки 2<br/>Без батога-нагайки.</p> |
|---|---|

<sup>26</sup> Зберігаючи фонологічний спосіб запису О. Роздольського діалектних особливостей вимови того часу і враховуючи норми сучасної української літературної мови, автор вніс деякі орфографічні зміни в тексті із запису 1893 р., напр., апостроф після приголосних міняється на м'який знак (с' = сь); комбіновані приголосні відображені одною буквою (шч = щ); дифтонг „ў” – буквою в.

Зберігаючи формулу діалогу в сучасному варіанті в першому прикладі, весільні дружини молодих дотепно розгортають цю сцену і доповнюють її новими сюжетами.

Натомість, спрощення може відбуватися за рахунок кількох видів скорочення, яке може стосуватися різних частин вірша. Це (1) усічення кінцівки, що найчастіше зустрічається в сучасному боратинському весіллі, коли інформант(и) тільки співає початок пісні:

2

1. Хилаються й ворота, 2  
Кланяється сирота.
2. Низенько ся кланяє,  
Бо батенька й ни має.
3. Низенько, похиленько,  
Щоб було хорошенько.
4. Нисько, Мариню, нисько – 2  
Вже посадонько блисько. [...]

1. Хиляються ворота, 2  
Кланяється сирота.
2. Низенько ся кланяє, 2  
Бо батенька не має.

і, рідше, (2) упускання середини вірша зі збереженим початком та закінченням. У третьому прикладі третій і четвертий рядки записаних Роздольським творів (підкреслено) вже пропущені в сучасному варіанті:

3

Збирай, дружбонько, зілянко,  
Як соловій гнізденько.  
На виршечку калина.  
Під виршечком ялина.  
На виршечку жовтий цвіт,  
Ой славний наш коровай на всьой світ.

Ой розбирай, дружбонько, зілянко,  
Як соловейко гніздечко.

А по середині жовтий цвіт,  
Ой славний наш коровай на всьой світ.

Часто зустрічається поєднання вищеописаних видів трансформації, що виявляється у скороченні оригінального тексту з додаванням нової текстової частини з відмінним сюжетом.

4

1. А вже всі пирипили, 2  
На дружбоньку зложили.
2. Ти, дружбонько, поправся, 2  
Чирвоного постарайся,
3. Чирвоного золотого 2  
До панни молодой.

1. А вже всі перепили, 2  
На дружбоньку зложили.
2. Дружба ся відмагає, 2  
Бо він гроші не має.
3. Мусити молотити, 2  
Щоб грошей заробити.

У четвертому прикладі образ дружби (той, хто крає коровай під час перепою) у другій і третій строфах змінюється від поважної особи в записі минулого століття на комічну сьогодні.

На рівні словесності спостерігаються дві форми видозміни: (1) на морфологічному рівні відбувається заміна слів словами-синонімами або олітературення місцевого діалекту, що пов'язано із загальним культурномовним розвитком, як у п'ятому прикладі: слово „діждали” у другому рядку другої строфи помінялося на слово „дочекала” (підкреслено):

### 5

- |  |  |
|--|--|
| 1. Ой перший раз, Мариненьку, перший раз,<br>Поклонися батенькови зо сто раз.  | 1. Ой Гануненько, перший раз,<br>Поклонися матіноньці зо сто раз               |
| 2. Ни рік, ни два ми того чикали,<br>Нім ся твого поклононьку <u>діждали</u> . | 2. Не рік, не два матінка чекала,<br>Ни ся твого поклононьку <u>дочекала</u> . |

і також (2) на фонетичному рівні відбувається процес переходу звуків (заміна одного звуку на інший), скажімо, у шостому прикладі „о” на „е”:

### 6

- |   |   |
|---|---|
| 1. Кропи, мати, водою – 2<br>За свою дитиною. | 1. Кропи, мати, водою – 1<br>За свею дитиною. |
|---|---|

Використання запису О. Роздольського дозволяє зробити деякі висновки про еволюцію весілля протягом ста років і стан збереженості боратинського весілля в кінці ХХ-го століття. Аналіз і порівняння двох різночасових записів показують, що теперішнє весілля – його сценарій і словесність – змінилося порівняно зі старішим варіантом. Відчувається загальна тенденція до розпорошення весільної драми і словесності. За рахунок переміщення драматичних актів боратинське весілля практично перетворюється з дводенного дійства на одноденне. Певних змін зазнав його семантичний бік на рівні форми і змісту. Перейшовши в пасивну пам'ять людей, сучасні весільні тексти порівняно з проявом у минулому столітті спростилися. Імовірно, аналогічні зміни також спостерігаються у їх мелодіях, що аналізуватимуться далі.

Під час записування протягом ста років в сс. Боратин, Салашка і Сухота було зареєстровано 14 типів народновокальних творів, які приурочені до певних моментів весілля. Вони представляють три основні пісенні жанри: співанки, пісні і ладканки. Їх структури вірша подані в наступній таблиці.

Пісенні жанри/ Структури вірша	Роки записування/ Вікові періоди			
	1893	1998		
	~1893	~1939	~1968	~1998
<i>Співанки/танки</i>				
45;65	!	*	!	!
446 <sub>2</sub>	*	*	!	!
43 <sub>4</sub>	!	!	!	!
44 <sub>4</sub>	!	!	!	!
<i>Пісні</i>				
66 <sub>2</sub>	*	*	!	!
553 <sub>2</sub>	!	*	*	*
55 <sub>2</sub> ;44 <sub>2</sub> ;55	!	!	!	*
<i>Ладканки</i>				
57 <sub>2</sub>	!	*	*	*
557 <sub>2</sub>	!	!	*	*
443 <sub>2</sub>	!	!	!	!
53;443 <sub>2</sub>	!	!	!	*
443 <sub>n</sub> ;43	!	!	*	*
7 <sub>3</sub>	!	!	!	!
44;7 <sub>3</sub>	*	*	!	*

Дана таблиця дозволяє прослідкувати за історичним розвитком та періодичністю весільного репертуару, який побутує в цій місцевості протягом століття. Таким чином, таблиця є ключем до розуміння появи та розвитку пісенних форм у середовищі.

Крім позначення років записування, у таблиці представлені ще чотири вікові періоди, де відображено наявність певного народновокального твору. Пісенні форми, які були записані від інформантів одного вікового періоду, позначаються знаком оклику „!””, форми, які відсутні – знаком зірки „\*””. Весь матеріал ділиться на три вже обумовлені вище музичні жанри.

У с. Боратин були зафіксовані 4 основні типи *співанок* (поміщевому „заскочки”). Серед них є доволі поширена приспівка зі словами „Випив, випив, ніц не оставив” (45;65), що співається

під час „даровання” вже в кінці весілля. Вона була записана О. Роздольським ще в минулому столітті.

Також тут представлені співанки з семи- і восьмискладовими віршами (3+4 і 4+4). Вони часто виражають „козачкові” або „чабарашкові” ритми. Винятком, мабуть, є співанка „Прийди, прийди з ринкою” зі структурою вірша 43<sub>4</sub> (див. музичний приклад № 1), що також фігурує в записах О. Роздольського. Вона приспівується господарині за весільним столом. Привертає увагу останній трискладник ритмічного рисунку обох музичних фраз:

I) ||:1111|211:||:1111|112:||

Вони контрастують між собою дактильним і анапестним ритмами (211, 112).

Цікаво відмітити, що вокальні твори коломийкової форми (446<sub>2</sub>), які зустрічаються в майже всіх епізодах сучасного боратинського весілля, чомусь не фігурують у записах О. Роздольського. З одного боку, можна припускати, що ті „коломийки” є творами пізнішого походження і були недавно занесені у весільний обряд<sup>27</sup>. Підтверджують це припущення подані в таблиці дані, згідно з якими коломийки почали виконуватися в с. Боратині вже після 1939 року.

На жаль, цей факт неможливо вважати цілком вірогідним. Інформант просто міг забути таку форму під час сеансу, що, до речі, також пояснює пропущену відому вже вищезгадану співанку „Випив, випив, ніч не оставив” (структура вірша 45;65) у цьому самому віковому періоді (~1939). Крім другого вікового періоду, вона має місце у всіх інших групах.

Серед приурочених народновокальних творів, які представляють жанр *пісень*, тільки один „Ой сядай, сядай, кохання мое” (структура вірша 55<sub>2</sub>;44<sub>2</sub>;55) співають ще від кінця минулого століття. Інші пісні були занесені протягом 20-го століття.

Пісня зі структурою вірша 553<sub>2</sub>, яка тричі зустрічається в записах О. Роздольського, досьогодні не збереглася. Її місце зайняли пісні зі структурою вірша 66<sub>2</sub>, яких немає в записах О. Роздольського. Час занесення цієї форми в с. Боратин – приблизно перша половина 20-го століття. Вони представляють два ритмічні типи (див. приклади №№ 2 і 3):

<sup>27</sup> Див.: Колесса Філарет. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 360.

II) |:112121|112121:||

III) |:114222|114222:||

Ритмічний тип „II” має кілька мелодичних варіантів у с. Боратин.

Інші, приурочені до певних моментів весільного дійства твори, як-от „Дай нам, Боже, добрий час”, „Пий, мамуню, склянку пива” і „Достойно ешь”, є піснями літературного походження. Вони були занесені у весільний обряд с. Боратин приблизно в другій половині ХХ століття.

Три пісні, які були зафіксовані О. Роздольським, зараз вийшли з весільного обряду. Вони були записані від старших виконавців під час повторних експедиції. Це пісні „Ой попід гай зелененький” (44<sub>4</sub>), „Ой то не зоря” (55;445), „Ой зацвили фіялочки” (443<sub>2</sub>). Важко сказати, чи ті пісні були приурочені до певної дії весілля в той час, коли записав їх О. Роздольський. Зараз, наприклад, „Ой то не зоря” і „Ой зацвили фіялочки” виконуються на гаївкову мелодію під час Великодних свят у селах Вороняків. Остання („Ой зацвили фіялочки”) була скоріше за все весільною, на що вказує стародавній запис із збірника Червоної Русі О. Кольберга. Ладканкова мелодія разом із тим самим текстом була записана 1884 року кореспондентом О. Кольберга зі с. Смержів Бродівського району, що неподалік с. Боратин<sup>28</sup>.

Із шести типів *ладканок*, які були зафіксовані О. Роздольським у минулому столітті в с. Боратин, досьогодні збереглося лише п’ять: 7<sub>3</sub>, 443<sub>2</sub>, 53;443<sub>2</sub>, 443<sub>n</sub>;43 і 557<sub>2</sub>. Твори зі структурою вірша 57<sub>2</sub> зараз не виявлені в Боратині.

Тип 7<sub>3</sub> – 14-складник, який містить два 7-складові вірші, має семантичну будову ААБ. У с. Боратин він представлений двома мелоритмічними варіантами – „надсянським” (IV), „звичайним” (V):

IV) 1121233||1121212||1121233||

V) 1111233||1111212||1111233||

Старші виконавці співали виключно перший „надсянський” варіант (див. приклад № 4), а молодші – другий „звичайний” (див. приклад № 5), або, як видно у третій фразі наступного прикладу, їх деколи змішували, створюючи гібридний тип (див. приклад № 6). Крім того, характерною рисою для ладканок, виконуваних молодшим

<sup>28</sup> Див.: Kolberg O. Rus Czerwona. – S. 334.

поколінням, є півтоновий хід (h-b) на п'ятому складі першої музичної фрази, що відсутній у першому варіанті (див. приклад № 5).

У Боратині також зафіксована передладканка<sup>29</sup>, якої немає в записі О. Роздольського. Від двох інформантів була записана 8-складова двоямбічна передладканка зі словами „А з рутоньки – дві квітоньки”, яка виконується разом з ладканкою другого „звичайного” ритмічного варіанту (див. приклад № 7). Ладканка будується з трьох низхідних мелоритмічних фраз і є мелодично відміною від перших двох типів. Цікаво зазначити, що у передладканки і ладканки є відмінності в ладовій будові. Вони відповідно мають мінорний і мажорний нахили.

Наступний тип, 11-складник зі структою вірша 443, зустрічається як у строфічній (див. приклад № 8), так і тирадній формах. Він охоплює великий ареал розповсюдження на Україні<sup>30</sup>. Інколи в тирадних ладканках цього типу чергуються рядки із 11-ма і 8-ми складами зі структурою вірша 443 і 53 відповідно (див. приклад № 9):

VI) 1111 1122|224||1111 1122|224||

Оригінальний тип рубатної ладканки 443, записаний у сусідньому селі Суховоля<sup>31</sup>, також також походить із тирадних ладканок 53<sub>n</sub>. Він виконувався, коли дружки плели букети для молодого і весільних гостей (див. приклад № 10). Інформантка зазначила, що цей твір виконувала її мати ще в довоєнні часи. Ритмічна схема цієї ладканки:

VII) ||: 1111 222 224 :|| 1111 224||

Виконавець скорочує тривалість другої складоноти останньої силабічної групи в першій музичній фразі, яка припадає на ноту „мі” і створює своєрідну, неочікувану синкопу.

<sup>29</sup> Передладканка – самостійна музична побудова, яка міститься попереду весільної ладканки. Термін запропонований Б. Луканюком (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.

<sup>30</sup> Див.: Клименко Ірина, Гончаренко Олена. Географія ритмічних трансформацій весільної структури 53<sub>2</sub> (алгоритм дольності) // Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1996. – С. 28-36.

<sup>31</sup> Структура вірша цієї співанки трохи відрізняється від варіанта, записаного О. Роздольським (433<sub>2</sub>;53;433). Див. №№ 56 і 57.

Тирадна форма ладканки вже вийшла із сучасного весільного репертуару с. Боратин.

Слід зауважити деякі особливості виконання строфічних ладканок 443<sub>2</sub> молодшими виконавцями, які представляють четвертий віковий період. Мелоритмічна схема цих ладканок видозмінюється із оригінальної форми

VIII) ||1111 1122|224||1111 1122|224||

на наступну:

IX) ||111 2 111 2 |224||1111 1111|224||

Так, четверта складнота першої силабічної групи видовжена за рахунок скорочення перших трьох, які групуються в тріолі у першій і другій силабічних групах. Димінція тривалості третьої і четвертої складнот четвертої силабічної групи в послідовній музичній фразі створює часову симетричність обох музичних речень із восьмих дольних тривалостей.

Останній тип – дворядковий 17-складник (557<sub>2</sub>) – був записаний тільки від найстаршої інформантки, Іванни Щодлюк (1905-1998) із с. Салашки. Він зараз дуже рідко зустрічається в інших селах Вороняків<sup>32</sup>. Цей тип (див. приклад № 11) має семантичну будову AA і ритмічну схему:

X) 11112|11112|1111233||11112|11112|1111233||

Специфічність мелодичної форми – aab;cde, зокрема повторення мелодичного мотиву перших двох силабічних груп п'ятискладника в першому вірші – дає підстави вважати, що мелодія була частково адаптована від типу ладканки дворядкового 12-складника (57<sub>2</sub>). До речі, тип 57<sub>2</sub> вже давно не побутує в с. Боратин, однак він розповсюджений у сусідньому етнографічному регіоні, на Волині, північніше від зазначеного села<sup>33</sup>.

Отже, аналіз і порівняння народновокальних творів протягом століття показують загальну тенденцію до спрощення мелодично-

---

<sup>32</sup> Єдиний подібний мелодичний зразок цієї форми був записаний у с. Яснище (Бродівський район).

<sup>33</sup> Див.: Добрянська Ліна, Луканюк Богдан. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1993. – С. 45-48. [Див. також новішу публікацію: Луканюк Богдан, Добрянська Ліна. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне, 2004. – Вип. 5. – С. 95-108. *Прим. ред.*]



го матеріалу як у кількісному, так і в якісному відношенні. Зменшилася загальна кількість основних типів (553<sub>2</sub>, 57<sub>2</sub>, 557<sub>2</sub>, тощо) протягом ста років. Однак на їх місці з'явилися нові форми, як, наприклад, 66<sub>2</sub> і 446<sub>2</sub>, і також пісні літературного походження, пов'язані з новими весільними обрядами. Крім того, спостерігається загальне спрощення в пісенних формах. Це найяскравіше виражається в ладканках тирадної будови, які в новітньому часі переходять на строфічну. Також, як свідчать дані від вище поданих музичних зразків, імовірно, тип 77<sub>3</sub> виконувався в кінці минулого століття за першим „надсянським” ритмічним варіантом. Натомість передладканку, якої не знали найстарші і наймолодші виконавці, співали тільки носії третьої вікової категорії. Тому є підстави вважати цю форму ладканки занесеною в середовище, що вказує на мобільність таких творів.

## НОТНІ ПРИКЛАДИ

1

$\bullet = 112$  с. Сталашка

2

$\bullet = 152$  с. Боратин

Зій - шов яс - ний мі - сяць з дво - ма зі - ронь - ка - ми

При - хо - ди Ма - ру - ся з дво - ма дру - жеч - ка - ми.

3

с. Боратин

$\text{♩} = 68$

Шу - мі - ла лі - щи - на, як ся роз - ви - ва - ла.

Пла - ка - ла дів - чи на, як ся від - да - ва - ла // як ся від - да - ва...

4

с. Сталашка

$\text{♩} = 180$

Ой він - ку ж ти мій він - ку, ой він ку — ж ти мій він - ку,

чи з ру - ти — чи з бар - він - ку.

$\text{♩} = 192$

Пле - ти - ся — різ - ко, глад ко, як чер - во - по - с яб - ко.

5

с. Боратин

$\text{♩} = 186$

Ста - ро - му і ма - ло - му, ста - ро - му і ма - ло - му,

і Бо - го - ві свя - то...

6

*♩ = 160* с. Боратин

А з ру-тонь-ки дві кві-тонь ки. А бла-гос - ло ви, Бо - же,

*♩ = 180*

а бла-гос-ло-ви, Бо-же, і Пре-чис-та-я Ма - ти.

7

*♩ = 92* с. Боратин

Ой пер-ший раз, І - ва-сень - ко, пер - ший раз,

по-кло-ни-ся ма-ті-нонь - ці зо - сто раз.

8

*♩ = 116* с. Сталашка

Ой роз - би - рай, друж - бонь - ко, зі - лянть - ко,

як - со - ло - вей - ко гніз - деч - ко.

А по - се - ре - ди - ці - жов - тий цвіт.

Ой слав-ний наш ко - ро - вай на - всьой світ.

9

*♩ = 112 poco rubato* с. Суховоля

Ой я схо-жу в го - ро - дець на хвиль-ку,

то я чеп-лю бу - ке - ток

10

*♩ = 108 molto rubato* с. Боратин

Ой пер-ший раз, Ма - ру-сень - ко, пер - ший раз,

по - кло - ни - ся та - ту - се - ви до трьох раз.

11

*♩ = 204 poco rubato* с. Сталашка

А ве - ли - кий двір, а ма - лень - кий збір,

не - ма все - ї ро - ди - - - - ни,

а вс - ли - кий двір, а ма - лень - кий збір,

не - ма все - ї ро - ди - ни.

## Схема А: Весілля

записано О.Кольбер'ом

Перший день:

1. Запросини (гостей)
2. Розплетення коси
3. Виготовлення короваїв
4. Віноклетини
5. Благословенство – поклін до батьків (окремо у молоді) і молодого)
6. Посад
7. Дарування – перепій

Другий день

8. Прихід молодого з музикою і весільною дружиною до молоді
9. Ідуть до шлюбу
10. Гостина (окремо в молодого і в молоді)
11. Прихід молодого і брама

Третій день

12. Молодий забирає молоду до себе
13. Начіпеш на молоду (у молодого)
14. Відпрощування молодих до хати і потім до столони (у молодого)

Придани – відбувається на другу суботу в молоді

записано О.Роздольським

Перший день:

1. “Лізка” і вінкоклетини
2. Розплетення коси
3. Запросини гостей
4. Благословенство – поклін до батьків
5. Посад
6. Дарування – перепій

Другий день:

7. Сходження весільної дружини, музик і гостей
8. Похід до церкви – шлюб
9. Гостина (описано тільки у молоді)
10. Прихід молодого і брама
11. Посад
12. Молодий забирає молоду до себе

Схема Б: Сценарій воєратинського весілля

записано *О. Роздольським (1893)*

записано *А. Поточняком (1996–98)*

**Перший день**

1. Сходження весільної дружини, музик, і гостей на “лізку” і вінкоплетини

а. дружки плетуть лізку і вінки

б. розпітають госу молодой

2. Запросени

а. випровадження молодой з дружками в село (мати кропить їх)

б. перепій сватів (без присутності молодой і дружок)

в. прихід молодой зі села

3. Поздоровлення молодой до своїх батьків

а. мати зустрічає молоду і дружок

б. лізку ветромляють у коровай

в. ведуть молоду в хату

г. поклін батькам

4. Посад

а. перепій

б. коровай крають і роздають гостям

в. обхід стола молодой та її весільної дружини, танці, вечеря

г. прихід молодого

д. розходження гостей (дружки лишаются і ночують у молодой)

1. Запросини (в молодого і в молодой) – тиждень до весілля

2. Сходження весільної дружини на вінкоплетини окремо в хаті молодого і молодой

а. плетуть вінки для короваю і букети для гостей і для молодого

б. молода збирається іти до батьків молодого

в. вихід молодой

3. Поклін молодой

а. прихід молодой до хати батьків молодого

б. поклін молодой батькам молодого

в. прихід молодого

г. вечеря, танці

д. розходження молодой і весільної дружини

## Другий день

5. Сходження весільної дружини, музик і гостей
- сватів вітають молоду
  - сніданок, перешій сватів
  - вітання музик до гостей
  - роздавання букетів гостям
6. Готування до шлюбу
- прихід молодого до хати молодої
  - поклін молодих
  - вихід молодих (мати їх кропить)
7. Похід до церкви – шлюб
8. Привітання молодої після шлюбу в хаті молодої (молодий іде до себе)
- мати зустрічає молодих
  - гостини: обід, танці
9. Молода вітає молодого. Посад
- прихід молодого
  - брама
  - перешій для зятя
  - коровай крають і роздають гостям
4. Сходження весільної дружини, музик і гостей в хаті молодого і молодої
- музиків вітають гостей
  - прикриття букетів гостям
  - поклін молодого/молодої своїм батькам (окремо в хаті молодого і молодої)
  - вихід молодого з весільної дружини до хати молодої (мати його кропить)
5. Готування до шлюбу
- прихід молодого з весільною дружиною, музиками
  - брама і викуп молодої
  - молода зустрічає молодого і прикріплює йому букет
  - поклін молодого до батьків молодої
  - вихід молодих до церкви (мати їх кропить)
6. Похід до церкви – шлюб
7. Привітання молодих після шлюбу в хаті молодої
- Прихід молодих
  - зустріч матері з молодими
  - “снідання”
  - вихід молодого
  - продовження “снідання”
8. Посаду хаті молодого і молодої
- винесення короваю і танець з ним
  - перешій
  - дружба крас коровай і староста роздає його гостям
  - виведення молодого/молодої

- д. водіння молодих навколо стола
- е. вихід молодих до молодого (мати їх кропить)

д. танці, вечеря

9. Молода привітає молодого
- а. прихід молодого з весільною дружиною за молодю
  - б. брама і гра з молодю за весільним столом
  - в. водіння молодих навколо стола
  - г. вихід молодих до молодого — мати їх кропить
  - д. продовження вечері у млодої



*Людмила Кучерук (Рівне)*

## МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР ХМЕЛЬНИЧЧИНИ В ДОРОБКУ ПОЛЬСЬКИХ ЕТНОГРАФІВ

Від початку ХІХ ст. на території України, особливо Правобережної, значно активізувалися етнографічні дослідження, у полі зору яких опинилася матеріальна та духовна культура населення. Варто зазначити, що перші спроби цих досліджень здійснювалися не українськими, а польськими науковцями, через те, що в їхніх колах фольклористична наука розвивалася дещо швидше і прогресивніше. Досить часто польські збирачі, фіксуючи етнографічні матеріали на своїй батьківщині, відвідували й Україну, а зібрані на її теренах матеріали згодом вміщували у своїх працях. До прикладу, в роботах Жеготи Паулі „Пісні люду руського в Галіції” та Вацлава Залеського, більше відомого як Вацлав з Олеська, „Пісні польські і руські люду Галіційського” були опубліковані пісенні матеріали з Галичини.

Не оминали польські етнографи й території Хмельниччини, центральна і південна частина якої належить до етнографічного регіону Поділля, а північна частина – до Волині.

Першим тексти пісень без мелодій на теренах Хмельниччини зафіксував польський фольклорист, етнограф та археолог Зоріан Доленга-Ходаковський. Пізніше ці твори увійшли до книги „Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського”<sup>1</sup>.

Зоріан Доленга-Ходаковський (справжнє ім'я – Адам Чарноцький, 1784-1825) народився в Мінській губернії в сім'ї збіднілого шляхтича. Оскільки батько не мав змоги дати синові освіту, Зоріан був змушений переїхати до багатих родичів в Слуцький повіт, де 1801 р. (за іншими даними 1800 р.) закінчив Слуцьке повітове училище. Тут ще в юнацькому віці проявився інтерес Ходаковського до збирання народних пісень, переказів та звичаїв, а пізніше це захоплення переросло у справу всього життя. Дослідник мав за мету зібрати усну народну творчість з усіх слов'янських земель, тому одним із перших на слов'янському просторі пройшов сотні

<sup>1</sup> Українські пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського / Упоряд. О. І. Дей, Л. Малаш. – Київ: Наукова думка, 1974. – 780 с.

кілометрів територіями Волині, Поділля, Галичини, Полісся, Наддніпрянщини, Східної Польщі, Південної Білорусії та Росії в пошуках унікальних зразків народнопоетичної творчості. Праця „Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського” має колосальне значення для української і слов’янської фольклористики загалом, адже в ній уперше було зібрано надзвичайно цінний пісенний матеріал, що визначається багатою жанровою різноманітністю та досить широкою географією походження. Доленгу-Ходаковського з упевненістю можна вважати „основоположником вітчизняних польових досліджень”<sup>2</sup>, адже порівняно з іншими збирачами, що включали до своїх збірників найрізноманітніші матеріали (віршові твори письменників, романси), Ходаковський записував лише з вуст народу<sup>3</sup>. Чимало труднощів довелося подолати дослідникові, подорожуючи в пошуках традицій, звичаїв і пісень сільського люду, але його непереборне бажання та легка вдача допомагали знаходити спільну мову з людьми. П. Кеппен, який подорожував разом з ним, розповідав про це так: „До чудових якостей нашого дослідника слід віднести його вміння розмовляти з простолюдом. На торжищах, у їх хижках, у своїй власній оселі він та його дружина завжди з успіхом уміли знайти корисне в їх простодушних розповідях, переказах, місцевих знаннях і навіть забобонах...”<sup>4</sup>. Тому до вищезгаданої праці увійшли твори, зібрані переважно самим збирачем.

Відомо, що записи українських пісень здійснювалися Ходаковським у 1814-1819 рр., проте, коли саме етнограф побував на Хмельниччині, з’ясувати не вдалося. Можливо, це відбулося 1819 р., коли дослідник переїздив з Кременця до Києва, але на сьогодні це лише припущення. До того ж, малочисельна кількість зразків з теренів Хмельниччини, поміщена у книзі (всього 22), може свідчити і про те, що ці твори Ходаковський записав не власноруч, а отримав від когось із шанувальників народної творчості, що відгукнулися на ініційований самим дослідником циркуляр

---

<sup>2</sup> Гримич Марина. З історії польових досліджень в Україні: Зоріан Доленга-Ходаковський // Етнічна історія народів Європи: зб. наук. пр. – Київ: УНІСЕРВ, 2012. – Вип. 38. – С. 17.

<sup>3</sup> Українські пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського. – С. 20.

<sup>4</sup> Там само. – С. 22.

Кременецького ліцею, розісланий у всі школи Волині 1814 р., в якому вчителів закликали записувати різний фольклорно-етнографічний матеріал і надсилати до Кременця<sup>5</sup>.

Так чи інакше, до видання увійшли тексти пісень з шести населених пунктів Хмельниччини: Сатанів Городоцького району, Меджибіж і Волосовці Летичівського району, Шпичинці Деражнянського району, Паньківці Старосинявського району та Заславське, нині м. Ізяслав. Серед них – 9 пісень весільних, що виконувалися перед короваем, під час розплітання коси, виряджання молодого до молодої, посаду молодих та на перезву. Зоріан Доленга-Ходаковський намагався максимально точно зафіксувати як самі пісні, так і обставини, під час яких вони виконувалися. Тому дуже часто пісні супроводжуються коментарями, що змістовно доповнюють записані твори і вказують на науковий підхід етнографа до збирання фольклорних матеріалів. Серед обрядових у книзі вміщені й пісні, виконувані, за позначенням дослідника, на Великдень та Купала, а також такі, що за класифікацією Ходаковського входять до розділів „Про жінок і чоловіків, невдале подружжя, невірність” та „Життя в злагоді, тимчасове розставання подружжя”. Цікавим є той факт, що записаний у Меджибожі твір „Утікай, сину, в Волощину – нельзя в Польщі бути”, датований ще 1795 р., тобто задовго до початку збирацької діяльності Доленги-Ходаковського.

Попри те, що кількість записаних на теренах Хмельниччини і вміщених у праці пісень є нечисленною, вони до нашого часу не втрачають своєї ваги, а навпаки залишаються своєрідним орієнтиром для подальшого дослідження народнопісенної спадщини цього краю.

1861 р. вийшла друком книга „Пісні, думки і шумки руського народа на Поділлі, Україні і в Малоросії”<sup>6</sup> за авторства Антона Коціпінського (1816-1866) – відомого польсько-українського композитора, фольклориста, видавця та педагога. Народився дослідник у с. Андрихів поблизу Кракова (Польща). Музичну освіту отримав від батька Яцека (Гіацинта) Коціпінського – органіста і

<sup>5</sup> Там само. – С. 24.

<sup>6</sup> *Pisni, dumki i szumki ruskogo naroda na Podoli, Ukraini i w Maiorossyi spysani i perelezoni pid muzyku Ant. Kocipinskim. Persza Sotnia.* – Kijow, 1862.

керівника оркестру Львівського кафедрального собору. 1845 р. переїхав до Кам'янець-Подільського, де давав уроки музики, а згодом працював у нотному магазині. В ці роки Коціпінський захопився фольклористикою, почав збирати і записувати народні пісні, обробляти їх для голосу в супроводі фортепіано та пропагувати в концертній діяльності. З 1849 по 1855 рр. був змушений жити у Відні, куди його вислали з Російської імперії за зберігання заборонених на той час віршів Юліуша Словацького. Повернувшись 1855 р. до Києва, Антон Коціпінський відкрив там нотний магазин, а водночас заснував на Хрещатику й нотне видавництво. Музичні магазини також були відкриті ним у Кам'янець-Подільському, Кишиневі (нині столиця Молдови) та Житомирі<sup>7</sup>.

До вищезгаданої праці „Пісні, думки і шумки руського народа на Поділлі, Україні і в Малоросії” було вміщено 100 пісень, на що автор і вказав позначенням „Перша сотня”. Подані в ній матеріали були зафіксовані як самим автором, так і іншими дослідниками – Матвієм Вигорницьким, Йосипом Витвицьким, Йосипом Шпеком, а також запозичені зі збірників Вацлава з Олеська та Миколи Маркевича. Книга була видрукувана у двох варіантах: перший – із записами мелодій, другий – у вигляді обробок для голосу та фортепіано<sup>8</sup>. Загалом до праці увійшло 46 пісень, 40 думок, 12 шумок, 1 коломийка та 1 козак. Нотні зразки у збірці підтекстовані латинським і слов'янським шрифтами, що, як зазначено в передмові, покликане слугувати розширенню доступу до пісенних зразків для всіх, хто цією справою зацікавлений. Поряд із назвою твору і вказівкою на жанр (думка, шумка або пісня), Антон Коціпінський зазначає місце запису (напр., „з-під Білої-Церкви”) та, за можливістю, прізвище виконавця (напр., „Голос співав П. Домбровській”). Майже всі твори супроводжуються темповими позначеннями, ритми зазвичай прості (2/4, 3/4, 3/8, зустрічається і 4/4). Нотні приклади багаті на динамічні відтінки, особливо позначення крещендо та дімінуендо, в деяких творах дрібнішим шрифтом позначені мелодичні варіанти, діапазони мелодій зазвичай у межах октави, але зустрічаються й ширші.

---

<sup>7</sup> Енциклопедія історії України: Т. 5: Кон-Кю / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. / НАН України. Інститут історії України. – Київ: Наукова думка, 2008. – С. 246.

<sup>8</sup> Там само. – С. 246.

Дев'ять прикладів з цієї праці записані на теренах Хмельниччини, а саме в с. Цівківці, нині Новоушицького району (за авторським позначенням „з-під Цілківець над Смотричем”), були зафіксовані 2 пісні з 2-го десятку, 2 думки з 5-го і по одній думці з 1 і 4 десятку. До 1-го десятку увійшла одна шумка з-під Кам'яця-Подільського, а до 2-го – пісня з-під Самчик, нині с. Самчики Старокостянтинівського району, та думка з Волині, зі Старого Костянтинова, нині м. Старокостянтинів. Ще 15 творів зі збірки мають вказівку на їх походження з Подолля, але чи є це територія власне Хмельницького Поділля достеменно невідомо.

І, нарешті, найбільший внесок у дослідження музичного фольклору Хмельниччини серед польських дослідників зробив відомий етнограф, фольклорист і композитор Оскар Кольберг (1814-1890). 1994 р. в Познані було видано 47-й том його праць під назвою „Поділля”<sup>9</sup>, всі рукописні і друковані матеріали до якого зібрала й опрацювала польська дослідниця Данута Павлакова.

Народився Оскар Кольберг 22 лютого 1814 р. у селі Пшисуха Опочинського повіту (Польща). 1830 року закінчив Варшавський лицей і продовжив музичні студії в Німеччині. У 1836-1837 рр. під час перших подорожей до Литви та Білорусії зацікавився народною культурою<sup>10</sup>.

З творчою спадщиною цього збирача не зрівняються доробки жодного слов'янського етнографа. Праця Кольберга „Люд. Його звичаї, спосіб життя, мова та інше” складається із 40 томів, „Obrazy etnograficzny” – із 10 томів, 8 з яких присвячені Україні („Покуття”, „Холмське”, „Перемишльське”, „Волинь”), деякі роботи дослідника видані посмертно<sup>11</sup>. До них, власне, і належить згадана вище праця „Поділля”, вихід якої у світ був запланований самим Оскаром Кольбергом ще в другій половині ХІХ ст., проте цим планам не судилося здійснитися. Негативним фактором тут стала, вочевидь, значна віддаленість Поділля від Кракова, де зазвичай перебував вчений, а також той факт, що, готуючи до видання чотиритомник „Покуття”, Кольберг практично завжди надавав

<sup>9</sup> Kolberg Oskar. Podole // Kolberg O. Dzieia wszystkie. – Wroclaw-Poznac: PTL, 1994. – Т. 47.

<sup>10</sup> Енциклопедія історії України. Т. 4: Ка-Ком. – С. 466.

<sup>11</sup> Там само.

перевагу дослідженню саме цього регіону, а для експедицій на Поділля завжди не вистачало якщо не часу, то матеріального забезпечення. Проте, впродовж всієї творчої діяльності етнограф не переставав накопичувати фольклорні матеріали з теренів цього регіону.

Як відомо з передмови, до праці „Поділля” увійшли пісні та етнографічні описи, зібрані не лише Оскаром Кольбергом, а й іншими дослідниками та поціновувачами народнопоетичної творчості. 1888 р. у Кракові була видана книга „Пісні люду з Подолля російського”<sup>12</sup>, яка вмістила твори, зібрані дослідником на Поділлі 1858 та 1862 рр. Проте, як зазначає Данута Павлакова, до 1860 р. Кольберг на Поділлі не був. Дванадцять пісень для цієї книги автор запозичив із рукописних збірок Софії Мошинської<sup>13</sup>. Пізніше всі пісні з праці „Пісні люду з Подолля російського” були вміщені у книзі „Поділля”. Уперше згадка про перебування Кольберга на Поділлі зафіксована в його кореспонденції від 1867 р., де вказується, що вчений побував на територіях між річками Серет та Збруч<sup>14</sup>. Про другу подорож на Поділля галицьське етнограф пише в листі до Людвіка Гумпловича від 27 жовтня 1877 р.<sup>15</sup>. Таким чином, документально підтвердженими є лише дві експедиції Кольберга на Поділля.

1869 р. з метою отримання фінансової підтримки для видання своїх томів дослідник розробив для директора народної бібліотеки ім. Оссолінських Августа Бельовського детальний план видання своїх праць, у якому передбачав два томи для Поділля: номери 60 і 61, що мали назви Поділля галицьське і Поділля російське<sup>16</sup>. Проте, як нам відомо, ці видання побачили світ значно пізніше і лише в одному томі. Таким чином, послідовникам Кольберга, серед яких варто відзначити Ісидора Коперницького<sup>17</sup>, довелося здійснити великий обсяг роботи, пов’язаної з опрацюванням та систематизацією накопичених етнографом матеріалів, адже до книги „Поділля” вміщено пісні, описи обрядів та етнографічні нариси, які зберігалися

---

<sup>12</sup> Kolberg Oskar. Piesni ludu z Podola Rosyjskiego w latach 1858 i 1862. – Krakow, 1888.

<sup>13</sup> Kolberg Oskar. Podole. – S. 26.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.* – S. 27.

<sup>16</sup> *Ibid.* – S. 28.

<sup>17</sup> *Ibid.* – S. 20.

в різних архівних теках збирача: Поділля, Русь Червона, Покуття, Україна, Волинь тощо. Також тут використані пісні зі збірок Вацлава з Олеська та Михайла Максимовича.

Праця „Поділля» складається з таких розділів: „Край”, „Населення”, „Звичаї”, „Обряди”, „Пісні загальні”, „Пісні шляхетські і міщанські”, „Танці і мелодії без тексту”, „Трансцендентний світ”, „Розповіді, прислів'я”, „Назви особові і склад мови”. У першому розділі Оскар Кольберг подає короткі відомості про деякі з подільських населених пунктів, такі як Теремовля, Кам'янець-Подільський, Буданов, Панівці, Ніжин, Меджибіж, Летичів, Тарноруда, Куриловці, Кам'янка, Рашків, Умань та інші, описує їх архітектуру, старовинні храми, природні ландшафти, наявність рік чи джерел тощо. У наступних розділах етнограф характеризує національний склад населення, його менталітет, релігійні вірування, мову, ремесла, традиційний одяг, побутові умови, сільське господарство та багато іншого. У розділі „Звичаї” він подає короткий опис Нового року, Різдва, Йордані, Коляд, Великодня, водіння гаївок, свята Івана Купала, обжинок, свята Андрія та вміщує приурочені до них пісенні твори. Наступний розділ – „Обряди” – складається з опису весілля в різних місцевостях Поділля, нотних зразків весільних пісень, а також текстів весільних пісень без мелодій. Тут же наведено короткий опис похоронного обряду з Кам'янця-Подільського і Сатанова. Далі у книзі подані загальні та шляхетські пісні, танці і мелодії без слів, а також різноманітні розповіді, прислів'я та місцеві назви з подільських теренів.

Під час аналізу подільських записів Кольберга, складається враження, що дослідник не мав потреби поспішати, фіксуючи мелодії пісень – відсутні пусті такти, в деяких тактах занотовані й варіанти мелодій<sup>18</sup>. Проте у збирача виникали труднощі із записом ритміки пісень, тому навіть деякі близькі варіанти були укладені в такти різними способами. Кольберг намагався вписувати тактові риси під час нотування мелодії в момент її виконання, проте неусталеність метроритмічної структури творів змушувала його згодом вносити певні виправлення та зміни<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Kolberg Oskar. Podole. – S. 23.

<sup>19</sup> *Ibid.* – S. 24.

Якщо говорити про пісенний матеріал праці, зібраний на території Хмельниччини, слід зазначити, що до видання увійшли твори, записані у восьми населених пунктах області. Зокрема, за жанровим визначенням самого дослідника, у Кам'янці-Подільському записано весільний обряд, 3 загальних і 3 шляхетських пісні, 2 шумки, тропак дворовий, 4 мелодії без тексту та опис похоронного обряду. У Сатанові, нині Городоцького району, зафіксовано весільний обряд, 3 гаївки, 3 загальних пісні та 1 шляхетська, тропак дворовий, 1 мелодію без тексту й опис похоронного обряду. У Плоскирові, нині м. Хмельницький, записано 1 гаївку та 2 загальні пісні. У м. Ушиця, нині Новоушицького району, записано танець тропак, шумку-млинарку та 1 мелодію без тексту. У с. Ожоговці, нині Ожигівці Волочиського району, зібрано 11 мелодій без тексту та 1 танець. У с. Китайгород, нині Китайгород Кам'янець-Подільського району, зафіксовано весільний обряд, а у с. Завадинці Городоцького району і містечку Летичів записано 1 загальну пісню та танець. Таким чином, загалом до видання „Поділля” увійшло 44 пісенних зразки з теренів Хмельниччини, 3 описи весільного обряду з різних населених пунктів області, 2 описи похоронного обряду, а також кілька розповідей, прислів'їв та скоромовок. Варто також зауважити, що 2 пісні з Кам'янця-Подільського та 3 пісні з с. Ожигівці Волочиського району увійшли в 36-й том праць дослідника „Волинь”<sup>20</sup>, що пояснюється в першу чергу відсутністю чітко визначених кордонів між тогочасними етнографічними регіонами. Зважаючи на малочисельну кількість записів у цій праці, її детальніший аналіз видається недоцільним.

Підсумовуючи вище викладене, слід зазначити, що незважаючи на невеликий обсяг праці „Поділля” у порівнянні з іншими українськими виданнями Кольберга, такими як „Покуття” або „Волинь”, цей том має неабияке значення для дослідження народно-пісенної спадщини подільського краю. Невтомна діяльність Оскара Кольберга на ниві дослідження народної музики залишила для нас, нащадків, безцінні скарби традиційної музичної культури українського народу, які ми маємо за обов'язок берегти, вивчати, примножувати і передавати у спадок наступним поколінням.

---

<sup>20</sup> Kolberg Oskar. Wołyn. Obrzkdy, melodie, pieśni. – Wrocław-Poznań: PTL, 1964. – Т. 36.



## ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ, МЕЛОГЕОГРАФІЯ

*Богдан Луканюк (Львів – Коломия)*

### ЛІНЕАРНІСТЬ У МЕЛОГЕНЕТИЧНИХ СТУДІЯХ

Українське типологічне етномузикознавство<sup>1</sup> в своїх систематичних студіях над народнопісенною мелодикою віддає беззастережну перевагу ритміці перед звуковисотністю (мелікою). Почин тому поклав Станіслав Людкевич, який дійшов висновку, „що <...> творене та перетворюване форм виступає далеко виразніше і наглядніше на тлі елементу ритмічного, ніж виключно в тональній структурі”<sup>2</sup>. На цьому ж згодом наголошував і Філарет Колесса: „Ритм – найзамітніша признака пісенної форми, спільна словесному й мелодичному елементови, дає основу до найзагальнішої класифікації мелодій; в межах більших ритмічних груп можливий є дальший поділ на основі чисто мелодичних признаков. Поділ мелодій на основі ритмічних схем зводить разом не лиш варіанти тексту, але також варіанти мелодій, і споріднення мелодичних типів виступає зовсім ясно на ритмічній основі”<sup>3</sup>. Далі вже Климент Квітка стверджував, виділяючи в своєму тексті ті ж напрямні методологічні положення суцільною розбивкою, що „для дослідження історичних зв’язків ритмічні форми важніші за мелодичні навички. У переважній більшості випадків саме ритмічні форми є головним визначальним моментом при творенні пісенних наспівів, а також і опорою пам’яті в їх традиційному підтримуванні й варіюванні”<sup>4</sup>. І нарешті, Володимир Гошовський

<sup>1</sup> Луканюк Богдан. Праці з етномузикознавства. – Львів, 2012. – Т. 1. – С. 5-33.

<sup>2</sup> Людкевич Станіслав. Передмова // Роздольський Йосип, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч. – Львів, 1906. – Ч. 1. – с. XII (виноска).

<sup>3</sup> Колесса Філарет. З царини української музичної етнографії // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів, 1925. – Т. 135-136. – С. 132-133.

<sup>4</sup> Квітка Климент. Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян // Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 194.

категорично заявив: „структура вірша та ритмічна форма (виражені моделями) – незалежно від мелодії, ладу, тематики і т. д. – дають нам достатню інформацію про жанр і про походження пісні”<sup>5</sup>.

Для типологічного порядкування пісенних форм, безумовно, ритміка практичніша за меліку: перша завдяки наявним методикам моделювання дозволяє звести безмежну кількість своїх реальних виражень до кількох чи кільканадцяти схем фактично в усіх жанрах (за виїмком гаївок), натомість друга через брак таких же методик приносить багато дрібних, зчаста окремішніх аналітичних одиниць, що єднають невеличке число мелодій, до того ж переважно різнохарактерних як за стилем, будовою, так і функцією, або й узагалі репрезентують лише якусь одну версію виконання твору, котрий в іншій інтерпретації може отримати певною мірою відмінне звуковисотне втілення. А проте очевидний примат ритміки в етномузичній типології (принаймні на цей момент) не може механічно поширюватися на етномузичну генетику, бо елементарне переведення типологічних даних у категорію генетичних часто призводить до хибних висновків про історію народної пісні, її походження, еволюцію, форму, жанр і т. д. і т. п., зумовлених грубою підміною понять. Як підкреслював К. Квітка, класифікація за мелогенетичними властивостями здатна утворювати „групи, що не раз об’єднують мелодії відмінного тонального обсягу і ритмічної будови і роз’єднують мелодії морфологічно подібні, і [така класифікація] не може бути представлена в самому розкладі матеріалу, що мусить бути оснований на ознаках, очевидних без ширших коментарів<sup>6</sup>, а тільки може бути розроблювана в окремих студіях”<sup>7</sup>. „Правда, буває не раз і так, – вторував йому Ф. Колеса, – що мелодії з неоднаковою або й зовсім відмінною ритмічною структурою виказують споріднення по мелодичним мотивам. Та виказування генеальогії пісень належить до окремих студій”<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Гошовский Владимир. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкально-му славяноведению. – Москва, 1971. – С. 20.

<sup>6</sup> Мається на увазі систематизація народнопісенних мелодій у збірнику.

<sup>7</sup> Квітка Климент. Українські народні мелодії. – Київ, 1922. – С. V.

<sup>8</sup> Колеса Ф. З царини української музичної етнографії. – С. 133.

Приклади ритмічної перемінності при постійності мелічної лінії (лінеарності) навів В. Гошовський у дослідженні обрядової весільної пісні<sup>9</sup> з V66<sub>2</sub>, згодом „карічковим” прототипним R||:<sup>4</sup>1112 2 :|| й опорною послідовністю звуків („кістяком”) c”-h’-a’-g’, що з’являються в кадансі кожної побудови. У рамках того ж 12-складового вірша її характерна мелодія перетворилася не тільки в лемківську весільну V66<sub>2</sub>/R||:<sup>6</sup>112 2 4 2 :|| й у закарпатську співанку (V66<sub>2</sub>/R||:<sup>4</sup>112 2 11:||)<sup>10</sup>, а й також, можливо, в т. зв. співані краков’яки (V66<sub>2</sub>/R||:<sup>8</sup>112 12 1:||), де в багатоголосних версіях та ж опорна лінія отримує стале терцієве перевищення (e”-d”-c”-h’) в надголоску<sup>11</sup>, а далі – й у заспів на матеріалі останніх двох побудов:

1

а)

$\bullet = 108$

1. Хо\_ди\_ла-м по по\_лю, зби\_ра\_ла фа\_со\_лю;  
Ска\_жіть ми, дів\_ча\_та, чи-м вга\_да\_ла до\_лю?

б)

$\bullet = 184$  *Duo*

1. Ко\_ло мо\_го пло\_та рос\_ла сто\_ко\_ло\_са;  
А мій ми\_лий чор\_ний, а я ру\_со\_ко\_са.

<sup>9</sup> Пояснення стосованих далі знаків формалізації див. у кінці даної розвідки („Знаки формалізації”).

<sup>10</sup> Гошовський В. У истоков народной музыки славян. – С. 50-76.

<sup>11</sup> Надголосок – верхня партія в народному багатоголоссі, де основний голос знаходиться в нижній партії (на відміну від підголоска – нижньої партії, яка супроводить основний голос, що знаходиться у верхній або середній партії).

в)

$\text{♩} = 176$  *Duo*

1. В су\_бо\_ту ра\_вень\_ко, в не\_ді\_лю піз\_вень\_ко,  
 В су\_бо\_ту ра\_вень\_ко, в не\_ді\_лю піз\_вень\_ко  
 Ку\_ва\_ла за\_зу\_ля в са\_ду жа\_ліб\_вень\_ко.

г)

$\text{♩} = 144$  *Tutti*

1. Ви\_р'я\_жа ла ма\_ти си\_на у сол\_да\_ти,  
 Ви\_р'я\_жа ла ма\_ти си\_на у сол\_да\_ти,  
 Мо\_ло\_ду не\_віст\_ку - зе\_ле\_ний льон бра\_ти.

або ж у близькі до мазуркових (V66<sub>2</sub>/R||:6112 2 2 4 :||):

2

а)

$\text{♩} = 56$

1. Там у по\_лі сос\_на шти\_ри ро\_ки рос\_ла;  
 Спо\_га\_дай, дів\_чи\_но, при\_кім ти ви\_рос\_ла, // рос...(ла).

б)

$\text{♩} = 100$   
*Tre*\*

1. Пі ду я в са до чок – там сто ля ри те шуть,  
Пі ду по слу ха ю, що на ме не бре шуть. // бре шуть.

\* Верхній голос вела одна співачка.

ба навіть у щедрівку з V44;44, однак зовсім нетиповим R||:62 12 1:||, а саме:

3

**Allegretto**

За зу лень ка си ва ра ба. Ще дрий ве чір, Свя тий ве чір.

Можливо, мелодія з тетракордоподібною опорною лінією вже віддавна співалася багатоголосно, якщо на самому початку ХХ століття в селі Гряда, що під Львовом, був зафіксований її типовий надголосок, у зв'язку з чим вона завершується на терції ладу<sup>12</sup> (подібно як у прикладі 2<sup>а</sup>):

4

[б/г]

1. Ой ма мун цу нью, щось ми сьї ста ло,  
Шчось ми сьї ў жи во тьї за трі по та ло.

Ті ж відзнаки демонструють й інші не менш поширені мелодії зі схожою опорною лінією, в якій замість початкової квати (*c*'')

<sup>12</sup> Поява в першому такті звуку *g*' на місці *e*' – це нормальне для народновокального виконавства терціве перевищення (субституція). Про це докладніше див.: Луканюк Богдан. Праці з етномузикознавства. – С. 44. Аналогічні субституції тут надалі також позначатимуться лежачими хрестиками в заокруглених дужках.

виступає квінта ( $d''$ )<sup>13</sup>:  $d''-h'-a'-g'$ . Правда, таку послідовність констант складає верхній надголосок, провідна ж партія, виконувана одногосно (в унісон або сольно), переважно утворює відповідний ряд терцією нижче з природним висхідним закінченням на основному тоні ладозвукоряду:  $h'-g'-fis'-g'$ . Ці мелодії також отримують різноманітні ритмічні оформлення – аналогічні „прото-типові” попередньої групи (V66<sub>2</sub>/R||:<sup>4</sup>11112 2 :||):

5

а)

♩ = 64

1. Грай те, музики, грай те на труби,  
Та наймо му серцю жалю не буде, // бу... (де).

б)

♩ = 84 *Tutti*

1. Там під горою, під камя пою  
Не по правді живе чоловік з женою,  
Не по правді живе чоловік з женою.

чи переосмислені в системі акцентно-динамічної ритміки з малюнками, близькими до маршових, інколи й з неочікуваним поверненням до первісної норми в другій частині здвоєної строфи (до того з опорною лінією  $c''-h'-a'-g'$  як у попередній групі наспівів):

<sup>13</sup> Див. нотні приклади у кн.: Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – №№ 18<sup>а</sup>, 33<sup>а</sup>, 34.

6

а)

$\text{♩} = 60$

1. Сте\_ли\_ся, бар\_він\_ку, ши\_ро\_ко по бра\_мі; Як  
то доб\_ре бу\_ти ко\_ло сво\_ї ма\_ми, Як // ма\_ми.

б)

$\text{♩} = 60$  *tre*

1. Дай, Бо\_же, під ве\_чір кра\_що\_ї по го\_ди, Щоб  
вий\_шла дів\_чи\_на до бро\_ду по во... Дай, Бо\_же, під  
ве\_чір кра\_що\_ї по го\_ди, Щоб вий\_шла дів\_  
чи\_на до бро\_ду по во\_ду. // во...

\* Верхній голос вела одна співачка

або до вальсового типу  $V55_2/R||:61112\ 1:|$  (зокрема з текстом про голуба та голубку<sup>14</sup>, а на правобережному Надсянні – „хрестильна” з сюжетом про кумів-п’яниць<sup>15</sup> і т. ін.):

<sup>14</sup> Посаднання цього народноромансового чи то баладного тексту з іншими мелодіями див.: Гошовский Владимир. Украинские песни Закарпатья. – Москва, 1968. – С. 132 і вказані паралелі; Грица Софія. Мелос української епіки. – Київ, 1979. – С. 136-141, особливо наведений в останній з указаних праць приклад 63 з Наддніпрянщини (Українське народне багатоголосся. – Київ, 1963. – С. 223), де при  $V55_2/R||:812\ 113\ :|$  в нижньому голосі проглядає вельми видозмінена опорна лінія (d’’)–h<sup>2</sup>–a’–(g’).

<sup>15</sup> Скобало Роман. Хрестильний жанровий цикл на Надсянні // Дев’ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 2010. – С. 109, № 4.

7

$\bullet = 56$

1. Ой там під ду\_ бом, під ду\_ би\_ но\_ ю

Ко\_ хав\_ ся\_ го\_ луб\_ з\_ го\_ лу\_ би\_ но\_ ю.

чи краков'якового (V66<sub>2</sub>/R||:<sup>6</sup>112 12 1:||)<sup>16</sup>:

8

Рухливо

1. Ка\_ ли\_ но\_ - ма\_ ли\_ но, чо\_ го\_ в\_ лу\_ зі\_ сто\_ їш?

Чо\_ го\_ в\_ лу\_ зі\_ сто\_ їш, чом\_ не\_ про\_ цві\_ та\_ єш?

Чо\_ го\_ в\_ лу\_ зі\_ сто\_ їш, чом\_ не\_ про\_ цві\_ та\_ єш?

а ще знову ж таки в щедрівках з відмінними ритмічними формами (V44<sub>2</sub>/R||:<sup>6</sup>2 12 1:|| ~ ||:<sup>6</sup>112 2 :|| та V66;53/R||<sup>4</sup>11112 2 |11112 2 || 2 112 2 |2 2 4 ||):

9

а)

Allegretto

Па Йор\_ да\_ ню, на ду\_ на\_ ю. Йор\_ дань\_ во\_ ду\_ ви\_ пи\_ ва\_ є.

б)

Allegretto

А ве\_ дво\_ же\_ на\_ га\_ неч\_ ку. Си\_ дить\_ па\_ нич\_ во\_ ко\_ неч\_ ку.

<sup>16</sup> Пісня, записана на Житомирському Поліссі та передана композиторові в 1919 році, становить інтерес, як перша чи одна з перших мелодій такого роду, зафіксованих у центральні-північному регіоні України.



**В)**

$\bullet = 84$

По\_ста\_ вив ко\_пи\_ що з са\_мо\_ ї пше\_ни\_ ці.

Гей шод\_ рий ве\_ чір, доб\_ рий день!

У відриві від меліки наведені приклади відносяться до відмінних пісенних типів (за виїмком щедрівок)<sup>17</sup>, тож мають входити до різних класифікаційних груп і знаходитися в різних місцях при їх систематизації. Коли ж узяти до уваги виключно лінеарність цих же пісень поза їхньою ритмікою, то їх належало би звести воедино та помістити поруч як явища одного порядку. Останній об'єднувальний чинник видається переконливішим з погляду мелогенези: очевидно, специфічні звуковисотні лінії, легко схоплювані та запам'ятовувані, використовувалися при komponуванні нових наспівів на базі ходових ритмічних форм і, значить, усі вони, засновані на одному конструктивному принципі, напряду виводяться від спільної прародички – можливо, навіть саме від тієї приспівки до танцю „карічка”<sup>18</sup>, що її В. Гошовський кваліфікував як „протолемківську” й „білохорватську”<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Приклади 3 і 8<sup>a</sup>.

<sup>18</sup> Гошовський В. У истоков народной музыки славян. – С. 75.

<sup>19</sup> Тут, звичайно, не місце на докладне обговорення історичної гіпотези, запропонованої В. Гошовським (Гошовський В. У истоков народной музыки славян. – С. 78-80), а тим більше заглиблюватися у вкрай заплутану проблему розселення білих, чорних і червоних хорватів перед їхньою міграцією на Балкани, все ж хіба варто відзначити попутно, що літописні хорвати були за походженням іранцями, які вийшли з нинішнього Афганістану й у II–III століттях добралися Азовського моря, звідки рушили далі на захід, досягнувши рубежів Галичини щонайшвидше століттям потому. Не відомо, в яких стосунках ті хорвати перебували з великою склавено-антською державою, що існувала від кінця IV (чи середини V) до середини VI (чи початку VII століття; згадується у візантійських і готських джерелах до 602 року). У кожному разі, уже в VI столітті давні хорвати ресструються на теперішніх теренах південної Польщі (столиця Хордад, нині Краків), Чехії, Моравії, Словаччини та Галичини, а в наступному VII столітті, прорвавши кордони Візантії, оселилися на Балканах як цілком слов'янізоване плем'я. Якщо суворо триматися лінеарної опорної лінії („кістяка”) с”-h’-a’-

g' як визначальної ознаки, прийнятої В. Гошовським за відправну в історично-порівняльному дослідженні мелодій такого роду, то доводиться констатувати їх повний брак у фольклорі, сусідньому західноукраїнському (в наведених дослідником інонаціональних прикладах саме такої лінії немає). Це може свідчити на користь лемківського походження цих мелодій, проте заперечує давньохорватське. Бо коли б вони були добре відомі на території всієї Великої Хорватії VI–IX століть, що сягала від верхньої течії Дністра до устя Заале та Лаби, то повинні були б знайтися в предостатній кількості серед південнослов'янських народів, чого наразі ствердити не вдалося.

Крім того, встановлений танцювальний прототип лемківської пісні V66<sub>2</sub>/R||:41112 2 :|| доказує її первісну неладканковість, якої вона мусила набратися щойно в процесі мутації – спершу в співний (кантабільний) музичний жанр, а потім у квазіречитативний (насправді рубатний), псевдоладканковий, поступово заступаючи правдиві ладканки з весільного обряду аж до їх повного зникнення, зокрема на Лемківщині (сьогодні так само в Галичині й, очевидно, повсюдно далі). А що нинішні виконавці будь-який твір з текстом весільної тематики звать „ладканням”, включно з коломийками (особливо на Покутті й Гуцульщині), то це ніяк не може бути претекстом для відповідної наукової жанрової кваліфікації, тим більше – для генетичних засновків та висновків. Наспів, тотожний прикладові 1<sup>4</sup>, інформантка з селища Пустомити на Львівщині визначила як гаївковий (див.: Мишанич Михайло, Луканюк Богдан. Народна вокальна творчість Львівщини: У 2 ч. і 2 кн. – Львів, 1985. – Ч. 1, кн. 1; 1987, ч. 2., № 258. Машинопис, депонований у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаніка НАН України. Од. зб. 33135/1-3 муз.), та жоден серйозний дослідник не зарахує її до весільного обрядового циклу. Інакше треба було б відкинути теорію залежності форми фольклорного твору від його етнографічної функції та погодитися з антитезою, що народна мелодія може бути водночас як обрядовою, так і необрядовою, після чого всі музичні жанрові класифікації, засновані на принципах побутової функціональності, мусили б утратити всякий сенс.

Треба би також взяти до уваги той факт, що в західних і південних слов'ян зовсім немає однотипних ладканкових форм, суцільно поширених на всьому просторі від Карпат до Поозер'я та від Малопольщі до Смоленщини. Коли б старохорвати слов'янізувалися на теренах Галичини, перейнявши мову та звичаї (вірування) місцевих слов'ян (як стверджують деякі історики), то понесли б з собою і їхню обрядову весільну музику, що напевно вже існувала тоді (V – VI століття). Однак такого не сталося, і це може означати лиш одне: корінні лемки, які мали ладканки типу \*V7<sub>3</sub>/R||<sup>12</sup>1112 3 3 ||<sup>9</sup>1112 12 ||<sup>12</sup>1112 3 3 || (Mroczek Janusz. Pieśni weselne Łemków po północnej stronie Karpat // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. – 1970. – Т. 11. – S. 15-30), не були старохорватами в етнічному сенсі, а творили єдину масу зі своїми корінними кривняками на сході, котрі також не були старохорватами в тому ж сенсі: з того випливало б, що хорвати в Галичині, про яких згадує давньоруський літопис, творили окремішню соціальну верхівку, хоч і слов'янізовану, але культурно чужу підлеглому місцевому люду (подібно варягам на Русі чи булгарам у Болгарії, монголам в Аварії). Таким чином, пісня, проаналізована В. Гошовським, навряд чи якимось боком зачіпає „чудову тему проживання хорватів до міграції” за Дунай.

Утім необов'язково: вихідною тут цілком могла послужити інша вельми популярна краков'якова мелодія (приклад 1 і 7). Вона також побутує в двох музичних жанрах – *танцювальному*, що йде у швидкому темпі (рахівна одиниця дорівнює понад сто ударів метроному) й акцентно-динамічному ритмі, у зв'язку з чим в другій половині кожної побудови постає синкопа<sup>20</sup>, й у *співному* – в помірному темпі (рахівна одиниця виносить менше ста ударів метроному) та часокількісному ритмі. У цьому останньому разі через брак закономірної пульсації сильних і слабих тактових часток справжні синкопи неможливі, тому на їхньому місці постало химерне зіставлення початкової дуольності з подальшою тріольністю:

$${}^4_4({}^2_4) \text{ | } \text{♪♪ } \text{ ( ) } \text{ | } \text{♪♪ } \text{ | } \Rightarrow \{ \text{♪♪♪ } \text{ | } \text{♪♪ } \text{ | } \text{♪♪ } \text{ | } \} \Rightarrow 8(233) \text{ | } \text{♪♪} \text{ | } \text{♪} \text{ | } \text{♪} \text{ | }$$

Наступним кроком в еволюції краков'яків могла стати лемківська псевдолоадканка з мазуркоподібним R||:<sup>6</sup>113 14 2 :|| = R||:<sup>8</sup>112<sup>U</sup>12<sup>U</sup>1<sup>U</sup>:|| = \*R||:<sup>6</sup>112 2 4 2 :|| (пор. початки прикладів 1<sup>2-4</sup> з прикладами 2<sup>2-6</sup> та лемківськими, поданими В. Гошовським)<sup>21</sup>, від якої вже один крок до лінійного уподібнення зі *співаною* (в т. ч. псевдолоадканковою) чи *танцювальною* „карічкою” R||:<sup>6</sup>11112 2 :|| (приклад 2). Схематично цей увесь процес, оминаючи проміжні стадії, можна зобразити таким чином:

<sup>20</sup> Не вдаючись у деталі, слід зауважити принагідно, що краков'яковий R||:<sup>2</sup>/<sub>4</sub>112 |12 1:|| походить від т. зв. „козачка навпаки” R||:<sup>4</sup>Б<sup>2</sup>/<sub>4</sub>112 ( )1111:||, у якому злиття 5 та 6 тривалостей в одну довгість зумовлене аж ніяк не пристосуванням до 6-складників притягваних словесних текстів (що могло б давати V6/R|<sup>4</sup>112 112 | ~ |<sup>4</sup>112 2 11| ~ |<sup>4</sup>2 2 1111), а виключно вимогами гри на смичкових інструментах: сім звуків, виконуваних доташе, заставляли починати кожну непарну побудову смичком догори, тож аби обійти цю незручність, музики мусили заліговувати ті короткі звуки, з'єднання яких мінімально видозмінювало б первісний ритмічний малюнок, забезпечуючи в сприйнятті максимальну схожість між ним і новотвором. Так виникла синкопа акцентно-динамічного мелоритму, що до того ж якнайкраще відповідала характеру приспіву до танцю. Подібні синкопування, до речі, притаманні також інструментальним виконанням коломийок (Колесса Іван. Галицько-руські народні пісні з мельодіями. – Львів, 1901 (на обкладинці – 1902). – С. 67, примітка, а також №№ 3, 8, 14 тощо).

<sup>21</sup> Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – С. 61-62, №№ 18-19, а також: Бодак Ярослав. Лемківщина моя мила...: Пісні Анни Драган з Галицької Лемківщини. – Київ, 2011. – № 5. Як указує Ярослав Бодак, на цей же наспів виконувалися пісні до танців і тоді прискорювався його темп (Бодак Я. *Ibid.*, с. 22), а часокількісна ритміка, ймовірно, трактувалася вже як акцентно-динамічна.

R||:<sup>6</sup>112 12 1:||  
 ↑↓  
 R||:<sup>6</sup>112 2 4 2 :||  
 ↑↓  
 R||:<sup>4</sup>1112 2 :||

Різноюнаправлені стрілки показують, що кожен напрямок розвитку в даному разі є рівною мірою ймовірним і кожна з крайніх мелоритмічних форм з однаковим успіхом могла бути вихідною, плавно переходячи через свої численні виконавські й еволюційні відміни в генетичний антипод, мов птиці та риби на знаменитій гравюрі „Вода та небо” Маурітса Корнеліса Ешера. Тож однозначно визначити, яка з цих форм – реальний прототип, практично немає змоги, як зрештою, у багатьох інших аналогічних випадках.

Рідкісним прикладом, коли при ритмічних відмінностях на підставі явної мелічної спільності встановлюється безсумнівний відправний оригінал, можуть служити деякі щедрівки з умовно основною формою  $V44_2 \sim V44_2; 44/R||:<sup>6</sup>112 2 :||$ . Для їхньої лінійності визначальним є опорний кістяк  $a^2 - c^2 - a^2 - g^2$ , що реалізується в характерній композиції з мелічною транспозицією першої побудови на терцію вгору, наслідуванням (тією чи іншою мірою) початку в третій побудові чи введенням у ній нового ендотематичного матеріалу та закінченням типовим кадансовим зворотом. Схематично  $M\bar{b}\bar{b}^3; \bar{b}^v c \sim M\bar{b}\bar{b}^3; v c = B^v B$ , як наприклад:

10

**Allegro**

Ар\_дан во\_ да сту\_динь\_ка - Там дів\_чи\_ на мо\_ло\_день\_ка.  
 до ба\_ть\_ка

Такого роду щедрівкові наспіви можуть видозмінюватися головним чином двояко (якщо не зважати на дрібні переіначення в мелодичних розспівах, засновані переважно на терцієвій підміні звуків). В одних випадках після транспозиції відразу наступає двічі повторене кадансування (спершу відкрите через зв'язку-перехід на відносно нестійкий тон, що вимагає продовження розвитку,

потім закрите завдяки утвердженню основного ступеня ладу), схематично  $M\bar{b}\bar{b}^3z^vz = BB$ :

## 11

**Moderato**

Ой со\_ко\_ ле, со\_ко\_лонь\_ ку, Не вий гнџз\_ да на ду\_ бонь\_ ку.

в інших же, крім того, друга побудова транспонується не на терцію, як звичайно, а лиш на секунду ( $M\bar{b}\bar{b}^2z^vz$ ), в чому треба бачити, мабуть, початки еволюційного затушовування вищенаведеного мелічного первовзірця:

## 12

**Allegro**

Зо\_зу\_лень\_ ка си\_ва, ря\_ ба. Ще дрий\_ве\_ чір, свя\_тий\_ве\_ чір.

Радикальніших змін подібні щедрівкові наспіви зазнають при поєднанні з віршами, в яких силабічні групи на один склад більші, себто мають „колядкову” строфу  $V55_2 \sim V55_2;55$ . Щоби змістити її під старую ритмічну форму, народні виконавці вдаються до своєрідного переділу суми тривалостей, завдяки чому на місце нормальної дуолі приходить похідна, генетично вторинна тріоль:

## 13

[6/т]

Там на рі\_ цџ, на Йор\_ да\_ ни  
Пре\_ чи\_ ста Пап\_ на Хри\_ ста ку\_ па\_ йи.

або додають ще одну тривалість і побудови з раціональних (кристалістич) шестичасівкових<sup>22</sup> переходять у нераціональні (вітальні)

<sup>22</sup> Часівка – одиниця числення (пульсації) у часокількісному мелоритмі за значенням аналогічна частці („долі” за термінологією, скалькованою з російської) такту в акцентно-динамічному мелоритмі; часівник з доданим спереду числівником (наприклад, 4-часівник, 6-часівник тощо) вказує на кількість часівок, властиву побудові (часівка – термін К. Квітки).

семичасівкові (V55<sub>2</sub>~V55;55/R||:7112 2 :||). Лінеарність же залишається при тому практично тотожною, як у наступному прикладі, де в мелодичних відмінах для 8-10 віршових строфах щедрівки раптом повертається первісний ритмічний малюнок, нагадуючи про своє первородне минуле:

14

Музичний приклад 14 показує мелодичну лінійність у семичасівковій ритмічній формі. Темпозначення  $\text{♩} = 184$ . Мелодія складається з семи нот, що повторюються в трьох строфах. Під мелодією наведено українські тексти: "1. По за го рой ки й і дуть хма рой ки." та "8.(9.-10.) Ой в що ж я вас по зби ра ю?". Підписи "Unde" та "Duce" вказують на певні музичні елементи.

У деяких щедрівках цей вітальний малюнок природно вигладжується за допомогою вкорочення тривалості останньої тривалості<sup>23</sup>, прибираючи в той спосіб риси вже іншого пісенного типу, сповна раціонального шестичасівкового й тому нібито рівноцінного умовно прийнятому за основний (себто V44<sub>2</sub>/R||:6112 2 :||; див. приклад 10):

15

Музичний приклад 15 показує вкорочення тривалості останньої ноты в шестичасівковій ритмічній формі. Темпозначення  $[\text{♩}]$ . Мелодія складається з шести нот, що повторюються в двох строфах. Під мелодією наведено українські тексти: "Ой там при льї сі при о си чи нї" та "Сто йїт де реу це тон ке, ви со ке".

Тим більше, що R||:6112 1:| належить до вживаних у нашій народній творчості, правда, переважно пізнього, а то й напливо-

<sup>23</sup> Див. ритмічну відміну у третьому такті прикладу 11, що демонструє природність такого вкорочення останньої тривалості.

вого походження<sup>24</sup>. Та все ж мелогенетична вторинність щедрівкових наспівів даного пісенного типу через їхню лінійну спорідненість з попередніми зразками не викликає сумнівів, так само як і такий дивовижний покруч з V553;553/R||:6112 1||1112 1|12 3 :||, який не має нічого спільного з правдивими колядками. Витворений він механічним приєднанням звичного колядкового закінчення до двох перших щедрівкових побудов з характерною транспозицією:

## 16

♩ = 180

Ци спиш, ци чу\_ еш, гос\_по\_да\_рень\_ ку, ми в те\_ бе,  
Кли\_ че\_ тя Гос\_ подь на по\_ра\_донь\_ ку до се\_ бе.

Щедрівки, уподібнені до типу R||:6112 1:||, зчаста трактуються вже як основні, бо коли їм випадає знову зійтися з чотирискладовими силабічними групами в словесних текстах, зокрема в рефренах, то відповідний їм ритмічний малюнок не повертається до своєї первісної форми, мабуть, зовсім невідомої народним виконавцям. Вони просто пропускають одну з початкових тривалостей і в той спосіб виникає вітальна (трансформована) мелодія V4/R|<sup>5</sup>112 1||, скажімо<sup>25</sup>:

## 17

[6/т]

Ой ў го\_ ро\_ доч\_ ку при бер\_ ві\_ ноч\_ ку.  
Шче\_ дрий ве\_ чір, Сьвя\_ тий ве\_ чір.

<sup>24</sup> Див. приклади 3 та 6, а ще також: Роздольський Йосип, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мьелодії: У 2 ч. – Львів, 1906, 1908. – №№ 220-226; Колеса Філарет. Ритміка українських народніх пісень. – Львів, 1907. – С. 133; Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. – Київ, 1917-1918. – № 206.

<sup>25</sup> Тут С. Людкевич від себе повставляв на місці пропущених ритмічних тривалостей павзи, взявши їх у прямовисні скобки задля реконструкції типового ритмічного малюнку, який уявлявся йому інтуїтивно; в реальному звучанні цих павз не було.

Очевидно, в аналогічний спосіб появилися щедрівкові наспіви, суцільно складені з таких п'ятичлеників:

18

1. Там до га ю до ро жснь ка,  
біг ла нс ю Ок са нснь ка.

які, звісно, в зимовому жанровому циклі не мають самостійного значення, займаючи проміжне положення між пісенними типами \*V44<sub>2</sub>/R||:<sup>6</sup>112 2 :|| та \*V55<sub>2</sub>/R||:<sup>6</sup>1112 1:||.

А проте повторне сполучення R||:<sup>6</sup>1112 1:|| з чотирискладниками не конче тягне за собою трансформаційне вилучення „зайвого” членіка. Народні виконавці, також не знаючи вихідної мелоритмічної праформи, вдаються в деяких випадках до варіаційного злиття перших двох членіків ув один: V5/R||<sup>6</sup>1112 1| ⇔ {R<sup>6</sup>|1\*<sup>11</sup>12 1|} ⇔ V4/R||<sup>6</sup>2 12 1|. Так, правдоподібно, постав пісенний тип щедрівок, репрезентований вище наведеними прикладами 3 і 9, а можливість прямого переходу одного мелоритмічного малюнку в інший демонструють його версії в такому наспіві:

19

1. Ой у по лю є до ли на.  
Шед рий ве чір на свя тий ве чір.

Зовсім відмінний похідний тип щедрівок з аналізованою лінійною константою дає трансформаційне додавання до їхнього умовно основного мелоритмічного малюнку ще однієї тривалості, удвоє більшої за рахівну одиницю: V44<sub>2</sub>/R||:<sup>6</sup>112 2 :|| ⇐ {2+112 2} ⇐ V55<sub>2</sub>/R||:<sup>8</sup>2 112 2 :||. При поєднанні зі словесними шестисклад-



никами додані тривалості роздроблюються на дві менші й отримані варіації уподібнюються до  $V^1 5^1 5/R^8 | 1112 2 |$ . Там, де відома праформа, прихід чотирискладників у тексті викликає її повернення, а там, де вона невідома, короткі тривалості попарно стягуються, ототожнюючись з іншими широко розповсюдженими щедрівковими мелодіями, в основі яких лежать монохронні побудови<sup>26</sup> (себто  $V55_2/R||:82 112 2 :|| \leftarrow \{21^{*''}12 2\} \leftarrow V55_2/R||:82 2 2 2 :||$ ):

20

а)

*♩ = 180*

1. Встань, гос\_по\_да\_рень\_ ку, та й не спи дов\_ го,  
Бо на тво\_ ім по\_ ли зло\_ тий плу\_ жок во\_ ре.

2. Ко\_ ро\_ ви ся по\_ те\_ ли\_ ли, Зло\_ ті бич\_ ки по\_ ро\_ ди\_ ли.

б)

*♩ = 206*

1. Мав Ва\_ си\_ лень\_ ко ко\_ ня во\_ ро\_ но\_ го,  
4.(8.,12.-14.) Нас ба\_ тень\_ ко не прий\_ ма\_ є,  
Як с\_ го сід\_ лав, при\_ мов\_ лав до ньо\_ го

Наведеними прикладами, напевно, не вичерпуються всі задокументовані ритмічні відміни щедрівкових мелодій, складених з чотирьох побудов, з яких друга виявляється мелічною транспози-

<sup>26</sup> Див., наприклад: Kolberg Oskar. *Obrazy etnograficzne. Pokucie: W 4 t.* – Kraków, 1882. – Т. 1. – С. 134, № 38.

цією першої. Та, мабуть, і того достатньо, аби здати собі справу з властивого таким мелодіям розмаху ритмічного видозмінювання, з одного боку, а з іншого – їхньої феноменальної лінійної усталеності, що цілком виразно проглядає у всіх їхніх виявах і, врешті-решт, дозволяє легко вийти на їхнього прашура. Ним однозначно був один із типових наспівів традиційної новорічної гри „Маланка”<sup>27</sup> з оригінальним мелотипом V44<sub>2</sub>/R||:612 2 1:||:

21

1. Там на го рі ві тер ві є,  
 Наш Ва си лень ко жи то сі с,  
 Наш Ва си лень ко жи то сі є.

На тому аналіз мелогенези маланкових щедрівок („щедромаланок”) міг би вважатися вичерпаним, якби не той очевидний факт, що самі маланкові наспіви даного пісенного типу несуть у собі виразні ознаки мелогенетичної вторинності, похідності від ще давнішого первовзірця, а також – якби не ще одна несподівана паралель серед весняних *ранцівок*, рефрени (інколи й куплети) яких виявляють повну лінійну тотожність щедромаланкам із кістяком  $a^7-c^2-a^7-g^3$  та мелічною формою  $bb^3b^2c$ :

<sup>27</sup> Про типологію та географію маланкових мелодій див.: Квитка К. Избранные труды. – Т. 1. – С. 138-140; Мироненко Ярослав. Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: История и современность. – Кишинев, 1988. – С. 107-124; *його ж*, Про розселення хорватів, тиверців та уличів (за музично-фольклорними даними) // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. – Львів, 1992. – С. 31-37.

22

а)

*f*  $\text{♩} = 176$  *Espressivo*

1. Ра\_ но ра\_ней\_ ко ку\_ рой\_ки пі\_ ли  
 Же й Хрис\_ тос же й во\_ скрес,  
 Же й во\_ іс\_ ти\_ ну й а во\_ скрес!

б)

[б/г]

1. Ой де ж ти бу\_ ваў, со\_ ло\_ ві\_ йин\_ ку?  
 Жи Хрис\_ тос, жи во\_ скрес, Жи во\_ іс\_ ти\_ ну жи во\_ скрес!

Тотожність ця видається невинною, більше того – здатною підказати відповідь на чергове питання: як міг постати настільки незвичний ритмічний малюнок маланкових мелодій? Та це тема іншої студії, заснованої на дещо відмінних засадах мелогенетичної ідентифікації.

### ДЖЕРЕЛА НОТНИХ ПРИКЛАДІВ

1. Мишанич Михайло, Луканюк Богдан. Народна вокальна творчість Львівщини: У 2 ч. і 2 кн. – Львів, 1985, 1987. – № 91<sup>2</sup>, 136<sup>2</sup>, 186<sup>1-2</sup> (Машинопис, депонований у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України. Од. зб. 33135/1-3 муз.).
2. Мишанич М., Луканюк Б. *Ibid.* – №№ 91<sup>4</sup>, 138<sup>2</sup>.
3. Плосайкевич Людвіг, Сенчик Яків. Мелодії українських народніх пісень з Поділля і Холмщини. – Львів, 1916. – С. 83, № 57.
4. Роздольський Йосип, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч. – Львів, 1906, 1908. – № 222.

5. Мишанич М., Луканюк Б. *Ibid.* – № 185; 89<sup>д</sup>.
6. Мишанич М., Луканюк Б. *Ibid.* – № 90, 139<sup>д</sup>.
7. Мишанич М., Луканюк Б. *Ibid.* – № 124<sup>д</sup>.
8. Леонтович Микола. Народні пісні: 2-5 десятки. – Київ, 1921. – Десяток 4. – С. 7, № 6.
9. Плосайкевич Л., Сенчик Я., *Ibid.* – С. 83, № 56, 55; Мишанич М., Луканюк Б. *Ibid.* – № 245.
10. Климент Квітка. Українські народні мелодії. – Київ, 1922. – № 164.
11. Колесса Іван. Галицько-руські народні пісні з мелодиями. – Львів, 1901 (на обкладинці – 1902). – С. 20, № 25.
12. Плосайкевич Л., Сенчик Я. *Ibid.* – С. 83, № 56.
13. Роздольський Й., Людкевич С. *Ibid.* – № 141.
14. Мишанич М., Луканюк Б. *Ibid.* – № 7.
15. Роздольський Й., Людкевич С. *Ibid.* – № 145.
16. Мишанич М., Луканюк Б. *Ibid.* – № 14.
17. Роздольський Й., Людкевич С. *Ibid.* – № 147.
18. Мишанич М., Луканюк Б. *Ibid.* – № 2<sup>д</sup>.
19. Мишанич М., Луканюк Б. *Ibid.* – № 6.
20. Мишанич М., Луканюк Б. *Ibid.* – № 8<sup>д</sup>, 8<sup>г</sup>.
21. Мишанич М., Луканюк Б. *Ibid.* – № 19<sup>д</sup>.
22. Роздольський Й., Людкевич С. *Ibid.* – № 216; Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: У 3 кн. – Львів, 1983. Кн. 1; 1984. Кн. 2; 1988. Кн. 3 – № 996 (Машинопис, депонований у Відділі мистецтва Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. Од. зб. 33217|1 муз., 33217|2 муз., 33217|3 муз.).

### ЗНАКИ ФОРМАЛІЗАЦІЇ

- = – дорівнює, тотожність, повтор, співвідносність;
- ~ – „або”, „інакше”;
- { } – проміжні (конструктивно-пояснювальні) ланки в типізаційно-еволюційних схемах (формулах);
- ⇐, ⇒ – напрямок змін від основного (вихідного, первиннішого) до похідного (вториннішого, результативного);
- ⇔ – еквіваленти (форм тощо);
- V – *вірш*, перед формулою – структура вірша;
- 66<sub>2</sub> – структурна формула сислабичного віршування, де нормальні цифри означають кількість складів у сислабичних групах, а мала цифра знизу – кількість повторень ізоритмічного вірша;

- 66<sub>2</sub> – структурна формула сислабичного віршування, де нормальні цифри означають кількість складів у силабичних групах, а мала цифра знизу – кількість повторень ізоритмічного вірша;
- V<sup>15</sup>15 – малі цифри зверху перед величинами стоп (силабичних груп) у межах структурної формули V вказують на кількість складів їхнього похідного розширення (ампліфікації);
- ; – кінець віршового рядка (наприклад: V55;445);
- V44;44 – підкреслена цифра в структурній формулі силабичного вірша – закономірний міжстрофований повтор (рефрен);
- \* – „зірочка” сигналізує при потребі, що дана структурна формула V є результатом моделювання (базифікації);
- R – мелоритм (музична ритміка), мелоримічна форма;
- 11112 2 – цифрування R, де „1” (одиниця) виражає найменшу силабізовану ритмічну тривалість, інші цифри (2, 3, 4...) відповідно силабізовані тривалості, кратні одиниці;
- R<sup>6</sup> – тактовий розмір (кількість рахівних одиниць) у часокількісному музичному ритмі, на відміну від  $\frac{2}{4}$  і т. п. – тактового розміру в акцентно-динамічному музичному ритмі;
- |, |, ||, || – тактування в часокількісному музичному ритмі: пунктирна тактова риска вказує на відсутність музичної цезури в побудові при наявності постійних ритмічних цезур у вірші; суцільна одинарна тактова риска – на цезуру між цілісними (неподільними, найменшими) мелодичними побудовами; суцільна подвійна тактова риска – на цезуру між мелорядками; тонка і товста риски – на закінчення мелострофи;
- |: |: ||: ||: – буквальні повторення відповідних музичних побудов;
- U – ритмічні тривалості з обох боків значка – первісно окремі тривалості, що внаслідок стягнення (злиття) стали однією, цілісною тривалістю;
- = – між цифруваннями мелоритмічних малюнків – їхня „транспозиційна” тотожність при найменшій силабізованій тривалості різної величини, довгості (наприклад: вісімки R<sup>4</sup>|1111| = чверткам у R<sup>4</sup>|2 2 2 2 | і навпаки);
- M – меліка (звуквисотність)
- AB, aβ – тематична форма лінійності на рівні мелорядка (великі букви грецького алфавіту) та складових побудов мелорядка (малі букви грецького алфавіту);
- αα<sup>3</sup> – транспозиція в лінійності вверх (на вказаний інтервал).

*Лариса Лукашенко (Львів)*

## ПЕРША НАУКОВА ПУБЛІКАЦІЯ НАРОДНИХ МЕЛОДІЙ З ХОЛМЩИНИ ТА ПІДЛЯШСЬЯ: ПРИЧИНКИ ДО ПОЯВИ

Рукопис збірки Якова Сенчика „Мелодії українських народних пісень з Холмщини”<sup>1</sup>, названий автором „Холмщанський і Підляський збірник пісень з нотами”, зберігається в Наукових архівних фондах рукописів та фонозаписів (далі НАФРФ) Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Очевидно, рукопис потрапив до Києва разом із іншими рукописними матеріалами Наукового товариства ім. Шевченка у Львові) та позначений ремаркою працівника архіву „Є виданий (друкований) не видавати! Тільки фахівцям для порівняння”<sup>2</sup>. Зіставивши та порівнявши рукописну та друковану версії, а також взявши до уваги відомі історичні відомості, вдалося виявити деякі нові факти, пов’язані з появою фактично першого наукового видання пісень із Холмщини та Підляшся.

У передмові до XVI тому „Матеріалів до української етнології” Філарет Колесса дуже лаконічно інформував про передумови публікації збірки Якова Сенчика, очевидно, не володіючи достовірнішою інформацією: „Пісні з Холмщини і Підляся, списані д. Я. Сенчиком межі 1896 а 1906 р. [...], з другої збірки видруковано лише 132 мелодії самих обрядових пісень [...]. Решта рукописи із збірника Сенчика остала мабуть в руках д. Людкевича, який в часі війни попав у полон і не в силі продовжати сю збірку. Щоби не проволікати видання до неозначеного часу, рішено випустити зложені аркуші і поручено підписаному виготовлене вступної розвідки та докінчене редакторської роботи”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Мелодії українських народніх пісень з Поділя і Холмщини / Зібрані Л. Плосайкевичем і Я. Сенчиком; Під ред. Ст. Людкевича і передм. Ф. Колесси // Матеріяли до української етнології НТШ. – Львів, 1916. – Т. XVI.

<sup>2</sup> Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Фонд 29-3, од. зб. 181, 182, 183, 184.

<sup>3</sup> Мелодії українських народніх пісень з Поділя і Холмщини / Зібрані Л. Плосайкевичем і Я. Сенчиком; [під ред. Ст. Людкевича і передм. Ф. Колесси] // Матеріяли до української етнології НТШ. – Львів, 1916. – Т. XVI. – С. III.

При детальнішому аналізі рукопису Я. Сенчика та вивченні дотичної літератури з'ясувалось, що передумови появи збірки були досить складними: робота зі збору матеріалу та підготовки його до друку тривала достатньо довго – більше двох десятиліть (від початку збирацької діяльності Я. Сенчика 1892 року до появи публікації 1916 року).

Видається, що хронологічно перший рукопис збирача, підписаний рукою Я. Сенчика, „Холмщанський и Пидлясяцький збирник писень з нотами ...”, за міркуваннями автора, мав складати закінчену роботу і був орієнтований на існуючі в той час переважно популярні збірники народних пісень, укладені для прикладних цілей<sup>4</sup>. У ньому на 190 аркушах уміщено 209 народнопісенних творів різного приурочення (переважно звичайного) із транскрипціями першої строфи нотного та повною транскрипцією словесного текстів, паспортами записів, вказаними раніше опублікованими варіантами творів тощо. Крім того, в кінці рукопису вміщені „Передмова” та зміст („Оглава”). Для транскрипцій та інших записів використовувався спочатку російський алфавіт, а потім й український правопис, який більше відповідав фонетиці місцевої говірки. Усе це наводить на думку, що Я. Сенчик у 90-х роках ХІХ ст. почав записувати народні пісні з власної ініціативи, а коли їх назбиралася достатня кількість – уклав збірник.

Опісля він показує рукопис російським та українським фольклористам, про що свідчить примітка на 146-му аркуші. Із цієї ремарки можна зробити висновок, що Я. Сенчик, очевидно з наміром опублікувати збірку, консультувався з редактором історико-етнографічного журналу „Киевская старина” філологом Володимиром Науменком, етнографом та фольклористом, уроженцем Підляшшя Миколою Янчуком, який з 1889 року був секретарем відділу етнографії „Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии” при Московському університеті, а також із представниками Наукового товариства ім. Шевченка у Львові (вірогідно, з Ф. Колесою).

НТШ зацікавила перспектива публікації збірки Я. Сенчика, тим паче, що 1908 року після появи першої частини „Галицько-руських народних мелодій” Йосипа Роздольського та Станіслава Людкевича наукові кола Львова сколихнув великий резонанс. На

<sup>4</sup> НАФРФ ІМФЕ. Фонд 29-3, од. зб. 181.

хвилі піднесення у НТШ виникає ідея продовжити серію „Галицько-руських народних мелодій”. У січні 1908 року це питання розглядається Етнографічною Комісією (далі ЕК) НТШ, яка вирішує розпочати підготування чергового (третього) випуску „Галицько-руських народних мелодій”<sup>5</sup>, у який мали ввійти неопубліковані твори із колекцій кількох збирачів, у тому числі і Якова Сенчика. Вибір „саме цих фольклорних зібрань був не випадковим: матеріал був уже згромаджений, а отже, значна частина підготовчої роботи була виконана”<sup>6</sup>.

Згідно з протоколами засідань філологічної секції НТШ, збірка з Холмщини та Підляшшя Я. Сенчика надійшла наприкінці 1907 р. та передана для рецензування Ф. Колесі. Вчений оцінив її позитивно та признав більшу частину пісень „гідними друку”<sup>7</sup>. Це узгоджується із датою 30 листопада 1907 року, що разом із автографом автора зазначена наприкінці першого зошита рукопису<sup>8</sup>. Отож в кінці листопада Я. Сенчик завершує першу редакцію збірки та передає її до НТШ.

Робота над виданням третього тому „Галицько-руських мелодій”, що мав включати і збірку Сенчика, почалася із великим завзяттям та планувалася фінішувати наприкінці осені 1908 року. Однак у червні цього ж таки 1908 року на засіданні ЕК виникає новий задум: започаткувати монументальний проект – „Корпус українського пісенного фольклору”, за прикладом багатотомного зводу “Das Volkslied in Österreich” („Народна пісня в Австрії”), що саме знаходився у процесі підготовки до видання та над яким працювали члени ЕК НТШ О. Роздольський, Ф. Колесса та А. Вахнянин<sup>9</sup>. Це, мабуть, безпосередньо спричинило до того, що робота над виданням третього тому „Галицько-руських мелодій” раптово припинилася, більш того, надалі про неї навіть і не згадували<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> Довгалюк Ірина. Осип Роздольський. Музично-етнографічний доробок. – Львів, 2000. – С. 81-82; *її же*, „Корпус українського фольклору” Етнографічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка у Львові // Етномузика. – Львів, 2008. – Число 4 / Упор. І. Довгалюк.. – С. 10-11. Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 21.

<sup>6</sup> Довгалюк І. „Корпус українського фольклору”... – С. 11.

<sup>7</sup> Там само. – С. 11.

<sup>8</sup> НАФРФ ІМФЕ. Фонд 29-3, од. зб. 181, арк. 185.

<sup>9</sup> Довгалюк І. „Корпус українського фольклору”... – С. 19.

<sup>10</sup> Довгалюк І. „Корпус українського фольклору”... – С. 13.



Таким чином перша спроба публікації Холмсько-Підляського збірника не була доведена до завершення.

Проте сам Я. Сенчик не припиняє збирацької та редакторської роботи – про це свідчать наступні зошити рукопису. Чи то після звернення до нього ЕК НТШ за згодою публікувати матеріал у серії „Галицько-руських мелодій”<sup>11</sup>, чи за порадою Ф. Колесси, а можливо, що це було й власною ініціативою, Сенчик переписує наявний нотний матеріал за взірцем славнозвісного збірника Людкевича-Роздольського (про це свідчить другий та наступні зошити). Отож автор групує мелодії за етнографічними жанрами, вибираючи переважно обрядові твори, випишує лише нотні транскрипції (із підтекстовкою) та паспорти. Також у другому зошиті враховано й редакторські зауваження та правки Ф. Колесси, про що свідчить примітка внизу першого аркуша: „Числа з правого боку є ті самі, що були в переглянутім [Ф. Колесою] збірнику, і поставлені тут, аби справити поправки, що показані в рецензії д. Ф. Колесси. Хрестик і знак запитання, поставлені... [далі неможливо розібрати, бо край сторінки знищений]”<sup>12</sup>.

Цей зошит названий словами із першої вміщеної пісні „Даю я ті, доню, мальовану скриню” та підписаний: „Мелодії пісень весільних, лірницьких, колядок і щедрівок, веснянок, побутових та ін. Записав Сенчик Я. На Дрогобиччині, Станіславщині та в східних місцевостях Польщі 1892 – 1908 рр”<sup>13</sup>. У ньому міститься 15 весільних, 13 лірницьких, 13 колядкових та щедріткових, 14 весняних, 20 танкових, 126 звичайних мелодій, скопійованих із першого зошита. Окрім того, другий зошит доповнено новими транскрипціями: дев’ятьма щедрівками, двома весільними, одним голосінням, однією колядкою та фрагментом веснянки, перед якими зазначено, що всі вони походять із Телятина на записані в сім [здогадно 1908] році.

У третьому зошиті („Не угинай же ся, калиновий мосте...”). Мелодії пісень побутових, історичних, рекрутських, веснянок,

<sup>11</sup> Там само. – С. 11.

<sup>12</sup> НАФРФ ІМФЕ. Фонд 29-3, од. зб. 182, арк. 1.

<sup>13</sup> Прискіпливе порівняння почерку Я. Сенчика у підтекстовках мелодій, а також іншого тексту, написаного його рукою, та підписів цієї та наступної папок дає підставу зробити висновок, що ці підписи були зроблені іншою особою, мабуть, пізніше, вірогідно, вже працівником НАФРФ (це підтверджують і друківані на папках заголовки російською мовою «ДЕЛЮ №», що наводить на думку, що вони були виготовлені у радянський період).

обжинкових, весільних, щедрівок та колядок, танкових, коліскових та ін... Записав Сенчик Я. в західних областях України та в східних місцевостях Польщі, 1902-1911 рр.”<sup>14</sup>) Я. Сенчик продовжує методу, започатковану у другому зошиті – тобто виписує лише нотні транскрипції перших строф творів та паспорти. Однак тут мелодії вже не групуються за етнографічними жанрами, а подані вперемішку, відтак жанр вказується в кожному випадку окремо. Мабуть, Я. Сенчик переписував пісні, зібрані раніше, разом з тим продовжував збирацьку діяльність і вміщував у цьому рукописі щойно зафіксовані твори. Зошит скидається на чернетку. Дати запису, на жаль, вказані лише у транскрипціях, розміщених на початку та вкінці. Рукопис розпочинається двома з половиною десятками творів, записаними у Дешковицях та Телятині 1908 року, далі є кілька десятків творів із Терешполя та Докудова, записані в 1909 році вперемішку із попередніми записами. Від цього місця (Арк 6) вказівки на дату запису відсутні. Лише в кінці збірки підпис: „Замостьє 18/V 1911 р. [Автограф]”<sup>15</sup>, (після якого розміщено дві пісні із Седліск біля Замостя із датою запису 1911 рік).

Пrawdopodobно, що Я. Сенчик принагідно заповнював цей зошит протягом 1908-1911 років переважно новозібраними творами, стараючись доповнити першу збірку. Тут значно більше (порівняно із першим, найбільшим рукописом) розміщено транскрипції обрядових творів: очевидно побачивши дисбаланс між кількістю звичайних та ритуальних пісень, Я. Сенчик почав більше фіксувати саме останніх. У цьому зошиті міститься 20 весільних, 9 зимових, 7 обжинкових, 30 весняних, 4 хрестильні, 2 похоронні, 127 звичайних співних, 23 звичайних танкових мелодій. Майже всі обрядові твори надруковано в „Матеріалах до української етнології”, окрім декількох, які редактор [С. Людкевич] вилучив, зважаючи на їх походження та форму. Так, у збірнику НТШ не опубліковано щедрівку „А во двоже на пудвоже” та веснянку „Седзі, седзі, качор”, мабуть, через польський поетичний текст, два весняні ігрові твори із мотивною будовою, або так званою мікроформою, які редактор, напевне, вважав надто примітивними, та одну похоронну пісню через її напливове походження.

<sup>14</sup> НАФРФ ІМФЕ. Фонд 29-3, од. зб. 183.

<sup>15</sup> НАФРФ ІМФЕ. Фонд 29-3, од. зб. 183, арк. 17.

Наступний (і останній) зошит рукопису найменший – усього 10 аркушів – підписано: („Пішла би я по оріхи...”. Мелодії пісень побутових, рекрутських, веснянок, щедрівок, танкових та ін. Записав Сенчик Я. в західних областях України та в східних місцевостях Польщі 1903-1910 рр.”<sup>16</sup>). Розпочинається він із записів 1909 року, і так само, як і в попередньому зошиті, час фіксації пісень вказується лише на перших трьох аркушах. Рукопис завершено 10 квітня 1910 року, і серед вміщених 52-х мелодій є тільки одна, датована 1903 роком. Отож, переважну більшість записів, мабуть, було зроблено у 1909-10-х роках. Не всі обрядові мелодії з цього зошита містяться й у редакції С. Людкевича: відсутні три твори весняного жанрового циклу: („І зору я долиноньку”, „А Бог помагай би, яворове люде”, „Чижику пташку, птасю маленький”), одна весняна співомовка („Не я б’ю – верба б’є”) та чотири колодчаних приспівки. Мабуть, пісні на Колодку Людкевич не вважав обрядовими, а чому відсутні веснянки – залишається таємницею.

Видається, що Я. Сенчик скінчив роботу над укладанням збірника у травні 1911 року. Усі матеріали склалися із 4-х зошитів, перший із яких вміщував народновокальні твори повністю, а три наступних – лише нотні транскрипції. Це й становило чорновий матеріал, із якого було укладено другу частину XVI-го тому „Матеріалів до української етнології”.

На засіданні Етнографічної комісії НТШ 30 квітня 1911 року вдруге ставили питання публікації збірок пісень Я. Сенчика та Л. Плосайкевича, які вирішено було поєднати в одному томі. Редагування та укладання збірника доручають С. Людкевичу, який восени 1912 року закінчує роботу. Збірка була подана до друку в серпні 1913 року, але друкарня зволікала з публікацією, матеріали пролежали там до війни і щойно 1916 року були видані з передмовою Ф. Колесси (Людкевич на той час перебував у російському полоні). Видання містило лише обрядову частину матеріалу Я. Сенчика (132 мелодії). За словами З. Штундер, іншу неопубліковану [здогадно й неопрацьовану] частину записів С. Людкевич після війни передав у НТШ<sup>17</sup>.

Безумовно, історія публікації збірки Я. Сенчика була непроста: спершу над її редагуванням 1908 року починав працю-

<sup>16</sup> НАФРФ ІМФЕ. Фонд 29-3, од. зб. 184.

<sup>17</sup> Штундер Зеновія. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. I (1879-1939) – Львів: ПП „Бінар-200”, 2005 – С. 232.

вати Ф. Колесса, потім Я. Сенчик переписував та дозбирував матеріал, остаточну редакцію та упорядкування матеріалу 1912 року виконав С. Людкевич, після цього видання знову відклали. І аж через 4 роки, 1916 року, було опубліковано тільки частину зібрання знову під орудою Ф. Колесси.

Порівнюючи опублікований та рукописний чорновий варіанти збірки у контексті історичних фактів, можна узагальнити основні віхи та причинки перебігу роботи над збірником.

1. Ф. Колесса 1908 року ознайомився лише з першим зошитом Я. Сенчика (інших на той час ще не існувало), що містив повні нотно-словесні транскрипції пісень, переважно звичайних, із паспортами (місце, дата та виконавець) та вказівкою на етнографічний жанр і раніше опубліковані варіанти. Твори в цьому зошиті були не впорядковані.

2. Після обговорення ЕК НТШ питання публікації збірки виникає ідея упорядкування пісень за зразком „Галицько-руських народних мелодій” Людкевича-Роздольського. З цієї метою Я. Сенчик переписує вже існуючий нотний матеріал та доповнює його новозібраними записами. Так з’являється другий зошит вже виключно із нотними транскрипціями. Однак при переписуванні втрачено деякі деталі, особливо в тексті паспортів, іноді паспортні дані з першого та другого зошитів не збігаються.

3. Протягом 1908-1911 років Я. Сенчик за прикладом другого зошита створює ще два нотні зошити, у яких вміщує переважно щойно записані твори.

4. Інформація, подана у вступі Ф. Колессою про час запису мелодій: „Пісні [...], списані д. Я. Сенчиком межі 1896 а 1906 р.”, є невірною, оскільки близько половини мелодій було здобуто в проміжку 1908 – 1911 рр. (другий, третій та четвертий рукописні зошити)<sup>18</sup>. Паспортні дані про ці пізніші записи в публікованому збірнику в більшості випадків відсутні, хоча частина з них є в рукописі.

5. С. Людкевич при редагуванні та укладанні збірки користувався переважно нотними 2, 3, 4 зошитами, про що свідчить порівняння паспортних даних (перевірено за паспортами, у яких є суперечності в першому та другому зошитах). У першому рукописі

---

<sup>18</sup> Очевидно, Ф. Колесса, не надто вникаючи у написання передмови, скористався застарілою інформацією.

здебільшого є повніші відомості, що не вміщені в публікації, у другому (нотному) зошиті деякі мелодії виписані взагалі без паспорта. У такому вигляді вони подані й у С. Людкевича. Деякі нотні транскрипції Я. Сенчик із першого зошита з якихось міркувань, чи, можливо, помилково просто не переписав – у редакції С. Людкевича вони також відсутні. І перелік таких фактів можна продовжувати. Усі вони свідчать про те, що Людкевич першим зошитом майже не користувався, хоча він у нього й був (веснянка № 104 „Роман зілля копає” вміщена в першому зошиті рукопису<sup>19</sup> та відсутня в нотній збірці).

6. Велика кількість неточностей, мабуть, зумовлена тим, що після редакції С. Людкевича Я. Сенчик збірник не переглядав (зазвичай після остаточного завершення редакторської роботи готові до друку публікації для перевірки та погодження передаються автору). В іншому випадку більшості неточностей та помилок у книзі не було б).

7. Віддавши свої рукописи в таку шановану інституцію, як НТШ, Я. Сенчик, мабуть, повністю поклався на авторитет видавців та більше не брав участі у виданні книги.

Про самого автора першого зібрання музичного фольклору Холмщини та Підляшшя відомо небагато. Яків Петрович Сенчик народився 28 липня 1877 р. в с. Свори тодішнього Константинівського повіту Сідлецької губернії. 1895 р. закінчив Більську вчительську семінарію. Учителював спочатку на Підляшші, у селах Київець Більського повіту та Жещинка Володавського повіту. Від 1900 р. працював учителем початкових класів у селах Холмщини, де й записав найбільше фольклорно-етнографічних матеріалів. Мав четверо дітей та хвору дружину, бідував і часто змінював місце праці, очевидно, через це й мав можливість записувати фольклор у різних селах Холмщини<sup>20</sup>. Окрім пісень, Я. Сенчик збирав й інші фольклорно-етнографічні матеріали: у його рукописах є описи розваг молоді на Андрія, жінок на Масницю, інших дитячих та парубочих ігор, казки, перекази тощо<sup>21</sup>. Остання відомість про Я. Сенчика зафіксована 1912 року, коли діяч зробив спробу відкрити приватну школу в Ломжі. Подальший його життєвий шлях невідомий.

<sup>19</sup> НАФРФ ІМФЕ. Фонд 29-3/181 Арк. 109, № 139.

<sup>20</sup> Холмщина і Підляшшя: історико-етнографічне дослідження. – Київ: Родовід, 1997. – С. 359.

<sup>21</sup> НАФРФ ІМФЕ. Фонд 28-3, од. зб. 174.

*Ганна Пеліна (Київ)*

## ОСОБЛИВОСТІ ПІВДЕННОЇ МАРАМОРОЩИНИ ЯК МАРГІНАЛЬНОЇ ТЕРИТОРІЇ

Особливий інтерес науковців закономірно викликають території корінного українського етнічного замешкання, які через історичні обставини опинилися в межах інших державних утворень. До таких окраїнних маргінальних земель відноситься *південний Марамурос*<sup>1</sup>. Це територія з корінним українським населенням, яка зараз знаходиться у межах іншої держави (повіт Марамуреш, Румунія).

Південна і північна частини Мараморощини колись складала єдину історичну область – комітат, який проіснував як окрема одиниця з 1385 року аж до початку ХХ століття. Мараморощина розташована в Карпатах, у басейні верхньої Тиси, яка ділить цю територію на дві частини: „*правий*” та „*лівий*” береги. За свідченням археологів, разом зі слов’янами на цій землі приблизно з ІХ століття проживало ще й волоське (румунське) населення. Українські та румунські села розташовані в цій зоні дещо мозаїчно. Після Другої світової війни комітат було поділено між Українською РСР та Румунією, а державний кордон було проведено вздовж річки Тиса без урахування етнічного фактору<sup>2</sup>. Як результат, близько тринадцяти населених українцями сіл стали відірваними від своєї етнічної території. Цікаво, що ця частина української етнічної території, будучи частиною Угорського королівства, Трансільванського князівства та Австро-Угорської імперії, не входила до складу жодної слов’янської держави.

Після поділу окремі частини Мараморощини отримали умовні назви *північний Марамурос* – частина, що належить

---

<sup>1</sup> Назву Марамурос будемо використовувати для відділених (північної і південної) частин цілої Мараморощини. Марамуреш – це румунська назва повіту, яка у нас фігурує під історичною назвою південний Марамурос.

<sup>2</sup> Кубійович Володимир. Мармароська котловина // Енциклопедія Українознавства. Словникова частина / Гол. ред. В. Кубійович. – Львів: НТШ, 1994. – Т. 4. – С. 1476; Леньо Павло. Етнокультурні процеси в середовищі українців Мараморощини // Народна творчість та етнографія. – Київ, 2010. – №3. – С. 37.

Україні, та *південний Мараморош* – територія Румунії. Українські села південного Мараморошу стали південно-західною українською етнічною окраїною.

Слід сказати, що музичний фольклор цієї частини Мараморощини ніколи не ставав предметом етномузичного дослідження. Ф. Колесса у своєму огляді колядок та весільних пісень Закарпаття лише побіжно згадує цю частину Мараморощини, оскільки матеріалів з цих країв у нього не було<sup>3</sup>. І. Панькевич включає матеріали з цієї території у своє діалектологічне дослідження, відмітивши, що в південному Марамороші продовжуються гуцульський та долішньо-марамороський діалекти<sup>4</sup>.

В. Гошовський про цю частину української етнічної території зовсім не згадує. Його музично-діалектологічне членування ґрунтується виключно на матеріалах „радянської” частини Закарпаття, а межі „гуцульського” та „марамороського” діалектів він ототожнює з державним кордоном та річкою Тисою<sup>5</sup>. Як виявилось, „марамороський діалект” у тлумаченні Гошовського покриває лише частину території історичної Мараморощини, до складу якої насправді входить і високогірна гуцульська земля на обох берегах Тиси.

Спробуємо виокремити особливості південного Мараморошу як маргінальної території та визначити, як вплинуло окраїнне положення на збереженість культури цього краю. Загальні ознаки маргінальних територій було визначено в роботах Г. Коропниченко<sup>6</sup>, І. Клименко<sup>7</sup> та Л. Лукашенко<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Колесса Філарет. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті // Музикознавчі праці. – Київ: Наукова думка, 1970. – С. 402.

<sup>4</sup> Панькевич Іван. Українські говори Підкарпатської Русі і сумежних областей. Звучання і морфологія. – Прага, 1938. – С. 347.

<sup>5</sup> Гошовський Володимир. Українські пісні Закарпаття. – Львів, 2003. – С. 53.

<sup>6</sup> Коропниченко Ганна. Перехідна зона як об'єкт мелеогеографії. За матеріалами весільних наспівів межиріччя Тетерева та Ірпеня // Проблеми етномузикології. – Київ, 1998. – С. 137-165.

<sup>7</sup> Клименко Ірина. Методичні проблеми сучасної мелоареалогії: з практичного досвіду документального картографування // Проблеми етномузикології: Зб. наук. ст. – Київ, 2010. – Вип. 5. – С. 19-30.

<sup>8</sup> Лукашенко Лариса. Традиційна вокально-обрядова культура Північного Підляшшя: дис. ... канд. мист. / Наук. кер. В. Коваль. – Львів, 2013. – С. 110-136.

Терміном **маргінальний** (від лат. *margo* – край, межа, кордон) визначається окраїнна частина певного мелодіалектного утворення, яка є протилежною ядерній, центральній зоні. Тож, логічно припустити, що якщо в центральній частині діалекту традиція представлена повно, то на маргінальних, периферійних територіях прослідкуватиметься поступове розрідження ядерності. Відповідно, на відміну від ядерної зони, ознаками маргінальних територій стануть відсутність окремих елементів – певних жанрів, форм, морфологічні зміни у наспівах, пасивність інформантів, погана збереженість ранньотрадиційного репертуару тощо<sup>9</sup>.

Всупереч очікуванням, маргінальна територія південної Мараморощини має у своєму складі повний жанрово-мелотипологічний набір, характерний для північної Мараморощини. На цій території зафіксовані колядки типу **A-1** 55r4 (за В. Гошовським), колядки типу **B-1** 55r3/R553. Крім того, віднайдено дворядковий тип колядок без рефрену з місцевою назвою „**вінчування**”<sup>10</sup>.

З календарно-обрядових тут також побутують великодні ігрові жанри типу гаївок<sup>11</sup>: „**Жук**” (4+4)<sub>2</sub>R4; „**Огірочки**” (4+4+5)<sub>2</sub>; „**Вербове колесо**” (4+3+3); „**Подоляночка**”; „**Кріль**” (6+6).

З родинно-обрядових зафіксовані весільні ладкання із **семи- (неподільною), одинадцяти- (4+4+3) та сімнадцяти- (5+5+7) складовою структурою** вірша. Весільні наспіви коломийкової

<sup>9</sup> Клименко І. Указ. стаття. – С. 22.

<sup>10</sup> Це окремішній пісенний новорічний жанр з особливою редукованою структурою: віршем (5+5)+(5+5+3) семантичної форми аб/вгд, ритмічною формою *aa/aab*, мелодичною – *ab/cef*. Під питанням залишається функція завершального трискладника. У деяких прикладах трискладові групи – *вінчуєм, на землі, желаєм, Новий гід, дай Боже* – повторювалися в кількох строфах колядок, наближаючись до функції рефрену. Та в переважній більшості зразків останній трискладник не повторювався, а органічно вливався у зміст поетичного рядка. Таким чином, описана структура являє собою ніби проміжний тип між рефренним та безрефренним різновидами, а трискладова група сприймається як своєрідний атавізм рефрену.

1 1 1 1 2 / 1 1 1 1 2 //

Та завіяли / буйні вітрове //

1 1 1 1 2 / 1 1 1 1 2 / 1 3 2 //

та навіяли / сему дворове / Новий рік //

<sup>11</sup> Термін „гаївки” щодо весняних жанрів тут не поширений.



форми (4+4+6)<sub>2</sub> виникають частіше ситуативно і виконують функцію „приспівок” до інструментального супроводу.

Показово, що на південному Марамороші законсервувалися та ще тримаються в пасивній пам’яті трудові коломийкові наспіви (сінокосні, під час збору черешень). Подібні жанри („копаньовські пісні”) були колись зафіксовані В. Гошовським на Закарпатті<sup>12</sup>.

Характерні для країнних територій іноетнічні переймання в основному простежуються у весільному жанрі, де часто поряд з місцевими піснями за столом співають румунські весільні пісні. Іноді зустрічалися запозичення таких стильових особливостей, як манера виконання. Інформанти тут досить активно йшли на контакт із збирачами, а вік виконавців коливається від 21 до 80 років.

Загалом, за жанрово-типологічними показниками південний Мараморош є продовженням двох стильових утворень північного Мараморошу, які Гошовський визначив як „гуцульський музичний діалект” та „марамороський музичний діалект”. Вони співвідносяться з географічною структурою терену, а Тиса не стала бар’єром для проникнення цих жанрів на південну частину. Попри маргінальне положення, українські села південного Мараморошу демонструють кращий, ніж у північній частині стан збереженості традиції та за певними ознаками виявляють консервативне утворення традиційної культури.

---

<sup>12</sup> Гошовський В. Українські пісні Закарпаття. – Львів, 2003. – С. 120.

*Галіна Кутырова-Чубаля (Бельска-Бяла, Рэспубліка Польшча)*

АСАБЛІВАСЦІ ПЕСЕННАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСКА-  
ЎКРАЇНСКАГА (ПРЫПЯЦКАГА) ПАМЕЖЖА:  
ПОГЛЯД З БЕЛАРУСІ

Прыпяцкая традыцыя здаўна даследуецца этнамузыкалагамі Ўкраіны, Беларусі і суседніх краін. Нашы уласныя напрацоўкі (з 1982 году) дазволілі выявіць комплекс тыпалагічных і стылявых прыкмет данай зоны, па-першае, як **перыферыйнай** – паўднёва-беларускай або паўночна-ўкраінскай; па-другое, – як зоны **кантактна-інтэрферэнцыйнай**, з уласцівым для яе сінтэзам спеўных сродкаў, выканаўчых прыёмаў, з пераўтварэннямі форм.

У сваіх высновах мы абапіраемся на ўласныя палявыя запісы (звыш 4,5 тысяч узораў, 1982-2005), на архіўныя запісы Нацыянальнай Акадэміі навук Беларусі, Беларускага Дзяржаўнага Педагагічнага ўніверсітэту імя М. Танка, прыватныя запісы Ірыны Мазюк і Вольгі Емельянчык, а таксама на публікацыі украінскіх і беларускіх фалькларыстаў. Геаграфія пэўных з’яў абмежавана ў даным тэксце значэннем абласцей, непасрэдна прылягаючых да прыпяцкага абшару.

Валынская, Ровенская, Жытомирская і, пункцірна, Кіеўская вобласці ўбіраюць у сябе рытматыпы, якія на Беларусі прадстаўляюць макраарэальныя комплексы, а менавіта займаюць велізарную прастору дзвінска-нёманска-прыпяцкага парэчча (ДНП-арэал). Зазначым, што ўсе рытмічныя структуры мы разглядаем абавязкова з пункту гледжання **стопнай** рытмікі. Рознае рытмічнае «напаўненне» сілабарадкоў 3+4, 5+5, 4+3, 4+4, 4/5+4/5+3, 5+5+7 і шэрагу іншых выяўляе розныя, часам палярныя этнаграфічныя вытокі, адлюстроўваюць этнакультурныя апазіцыі. Больш істотнымі аказваюцца і вынікі картаграфавання стопнамузычна дыферэнцыраваных структурных тыпаў: яны часта ахопліваюць розныя зоны Беларусі. Адна з найбольш яскравых апазіцый – ДНП-арэал і днепра-сожскі (як захад – усход).

Ва ўкраінскім Папрыпяцці, ў прыватнасці, выяўляюцца перыферыі дзвюх з трох тыпавых у ДНП-арэале разнавіднасцей

3+4, переважна вясельных песень (умоўна моры: 112 1111 – Вальны, Ровеншчына; 112 1212 – Ровеншчына).

Дзве разнавіднасці вясельных тыпу 5+5 сыходзяцца на поўначы Ўкраіны з розных беларускіх рытмаарэалаў: з «жаночымі» 5-мі (якія маюць *жаночую / харэічную* клаўзулу, моры 11121, Ровеншчына) з ДНП-арэалу, а з танцавальна-гульнявымі 5-мі (моры 11112, Ровеншчына, Жытоміршчына) з сожска-днепра-дзвінскага.

Жніўныя нёманска-прыпяцкай традыцыі (адна з версій агульнабеларускага тыпу 4+4) вылучаюцца перавагай дыямбавых рытмаў, з чыста метрычнымі альтэрнацыямі паміж зачынам і кадансавым сегментам радкоў страфы. Зазначаны на Ровеншчыне.

Для прыкладу рытма-меладычнай лексікі звернемся да вясельных тыпу 5+3 разнавіднасці **мінорных квінтавых** (па асноўным гукарадзе). Яны ўтвараюць рытма-мела-кампазіцыйную парадыгму напеваў са сталым размеркаваннем меларытмічных апор, маркераў-цезур пасля кожнага поўрадка. Канфігурацыя меладычных тонаў-апор 2–5 | 2–1. Пры наяўнасці мясцовых варыянтаў інварыянтнымі застаюцца фіналісы радкоў, захоўваецца квінтавая пытальяна-адказная мадэль страфы. Менавіта такія напевы – у меншай колькасці і шчыльнасці ў прасторы, бытуюць на ўкраінскім памежжы не толькі ўздоўж Прыпяці, але і на ўсход ад яе (паўночная Чарнігаўшчына, Сумшчына). Мелатып гэты вядомы ўкраінскім даследчыкам па матарыялах з розных абласцей Украіны, пытанне тут – як шчыльна, наколькі раўнамерна унутры ізамелы. (Заўважым, што не менш стандарызаваныя апорна-цезурныя мадэлі і ў *мажорных квінтавых* вясельных 5+3, але яны ахопліваюць непараўнальна большыя тэрыторыі, уключаючы ледзь не ўсю беларуска-ўкраінскую прастору).

Назіраюцца пэўныя тэндэнцыі лакалізацыі формаўтваральных працэсаў ва ўкраінска-беларускім Папрыпяцці. Тут, зноў-такі, выяўляюцца як перыферычныя, так і смешаныя, інавацыйныя па сутнасці, з’явы ўласна прыпяцкай традыцыі. Да першых мы адносім наступныя:

а) двухрадковыя ў аснове напевы розных структурных тыпаў і жанраў (пераважна вясельныя), пашыраныя за кошт **паўтора другога радку** (тып паўтора-«замацавання»). Як мінімум два параметры страфы павінны мець схему абб / АББ. Часцей за ўсё, гэта

схемы тэкта й рытму. Найбольш «пераканаўча» такая форма гучыць пры супадзенні схемы АББ ва ўсіх трох параметрах, уключаючы мелодыю. Розныя структурна-рытмічныя ўзоры з данай будовай страфы адзначаюцца на Валыні і Ровеншчыне.

б) **сіметрычныя** кампазіцыі (вяселле, у меншай ступені календар) на аснове 6-складовікаў. Гэта макратып, шчыльна лакалізаваны амаль па ўсім ДНП-арэале (выключэнне – гродзенска-брэсцкае памежжа). Рытм напеваў АБА, з фіналісам-лонгай у крайніх радках і стрэтным сярэднім радком. Зазначаецца на Валыні і на поўдзень ад яе, на Ровеншчыне, Жытоміршчыне. (Метрычна адменны тып сіметрыі – з расцягнутай сярэдняй – традыцыя паўночнага Палесся, гомельска-магілёўская зона);

в) **тырадныя** вясельныя 6-складовыя, радзей іншай структурнай асновы, караняцца глыбока на Ўкраіне (да самага поўдня), паўночная мяжа праходзіць па раёнах брэсцкага і гомельскага Папрыпяцця. Паводле украінскіх публікацый (асобна адзначым артыкул Таццяны Сапілкі) і нашых матарыялаў, назіраецца дынаміка «нагнятання» тырадлага скандзіравання перад завяршэннем кожнай макрастрафы. Па меры прасоўвання на поўнач – у беларускую зону, – колькасць тырад (моры 111111, зрэдку 121212) рэдукуецца да трох (рытм АААА<sub>1</sub>, АААБ) ці дзвюх (рытм ААА<sub>1</sub>, ААБ).

З інавацыйна-смешаных з’яў паказальна наступная. Менавіта ў прыпяцкай зоне адбываецца сутыкненне дзвюх адзначаных канцэптаў формы – **сіметрыі і тыраднасці**. Паўстае гібрыдная, не менш дасканалая, форма – сіметрычная з колькасна стабілізаваным тырадным сярэднім раздзелам (рытм АБББА, АББА). Далейшыя трансфармацыі ў бок асіметрыі формы прасочваюцца на Беларусі ў паўночна-ўсходнім напрамку. Канфігурацыю рытмічнай ізадоксы, што аб’ядноўвае ўсе кампазіцыйныя мадэлі 6-складовых вясельных, варта інтэрпрэтаваць дыяхронна.

Мяркуюцца даследаваць украінскія матарыялы на прадмет існавання форм з рэха-папеўкай паміж строфамі, пераважна 2-храдковымі. На Беларусі гэта традыцыя прыпяцка-днепра-сожскага міжрэчча. Рэха-папеўка прап’яваецца звычайна на двух – трох апошніх складах папярэдняй страфы, а часамі – на адным складзе або галоснай. Па меры выканання песні страфа рэдукуецца. Пры гэтым, рэха быццам бы кампенсіруе лаканічнасць формы, надавая

ёй «паветра». Такім чынам паўстае асобны – другасны – тып тыраднага напеву.

Папрыпяцце часцей за ўсё сінанімічна называюць Палессем. Аднак апошняе мае, на нашу думку, асобныя этнапесенныя атрыбуты, адметнасці. Аналіз жніўных напеваў (манаграфія 2009) паказаў, а далейшыя міжжанравыя даследаванні пацвярджаюць, што частка брэсцкага Папрыпяцця з прыграніччам з’яўляецца паўднёвай мяжой велізарнага масіву ДНП-арэала, які спрадвеку развіваўся аўтаномна. Нельга таксама адносіць да палескай спадчыны падрад усё, што бытуе на Гомельшчыне, у ГБЧ-рэгіёне. Пасегментны, стопны рытмааналіз, выяўленне меладычных этнадыягнастующых элементаў, вывучэнне строфікі ў дынаміцы пераўтварэнняў, у развіцці, з улікам пераходных форм, іх трансфармацый, – усё гэта з часам дазволіць падысці бліжэй да вырашэння пытанняў этнакультурнай прыналежнасці, этнагенезу складанага песенна-спеўнага комплексу акрэсленага арэала. Гэтаму, безумоўна, павінна спрыяць параўнальна добрая захаванасць у Папрыпяцці і песеннай спадчыны як такой, і – шмат дзе – этнаграфіі абрадаў, і добрая памяць на песні народных выканаўцаў.

*Настасся Даніловіч (Мінск, Беларусь)*

#### МІЖРЭГІЯНАЛЬНАЕ ПАМЕЖЖА ЯК ПРАБЛЕМА ЭТНАМУЗЫКАЛОГІІ

У сучаснай этнамузыкалогіі даследаванне памежных тэрыторый у этнапесеннай культуры з’яўляецца напрамкам, які мае актыўную распрацоўку. Калі ў полі зроку этнамузыкалагаў другой паловы ХХ ст. аказваліся часцей за ўсё праблемы вызначэння межаў буйных этнарэгіянальных масіваў і ўнутрырэгіянальных сувязей, а таксама тэма міжэтнічных сувязей (работы Ф. Калэсы, К. Квіткі, С. Грыцы, З. Мажэйка, Т. Варфаламеевай, В. Пашынай), то ў пачатку ХХІ ст. актуалізуецца кола пытанняў, звязаных з тым, што адбываецца на стыку межаў рэгіянальных песенных сістэм.

Такая паслядоўнасць навуковых пошукаў (больш часты зварот на пачатковых этапах да «цэнтральных зон») не з’яўляецца выпадковай: менавіта цэнтр культурнай прасторы заўсёды лічыцца найбольш натуральным аб’ектам апісання, што, паводле Ю. Лотмана, «непазбежна цягне за сабой адмаўленне перыферыі, перавод яе ў ранг неіснавання»<sup>1</sup>.

З. Мажэйка і Т. Варфаламеева растлумачваюць дастаткова познаю ўвагу да этнамузычных памежжаў складанасцю вывучэння і прынцыповай цяжкасцю ідэнтыфікацыі такога тыпу тэрыторый, дзе «найгалоўным фактарам выступае народна-песенная інтэрферэнцыя, якая патрабуе грунтоўнай арыентацыі ў культурных традыцыях сумежных рэгіёнаў»<sup>2</sup>.

Шэраг канцэптуальна значных высноў, якія тычацца прыроды этнамузычнага памежжа, належыць В. Пашынай, а таксама Г. Карапнічэнка. Сярод іх – вызначэнне спецыфічных рысаў цэнтральных, маргінальных і пераходных зон.

Пра вялікую цікаўнасць да феномена міжрэгіянальнага этнамузычнага памежжа сведчаць многія сучасныя працы беларускіх, украінскіх і расійскіх вучоных. Мэтанакіравана і сур’ёзна вывучаюцца песенныя традыцыі, сфарміраваныя ва ўмовах этнарэгіянальнага памежжа, у дысертацыйных даследаваннях К. Крывашэйцавай «Песенна-абрадавая традыцыя Дняпра-Друцка-Бярэзінскага міжрэчча» (Мінск, 2008), М. Скажэнік „Этнамузычны ландшафт басейну Уборці (за абрыдамі та піснямі календарнага цыклу)” (Кіеў, 2012).

Дзейным з’яўляецца ўлік спецыфічнасці памежных тэрыторый і ў рамках даследавання асобных жанраў традыцыйнай этнапесеннай культуры. На матэрыяле беларускага жніўнага меласу Г. Кутырова-Чубаля паказала стылявыя асаблівасці шэрагу пераходных зон і адзначыла вялікую каштоўнасць дыялектных града-

---

<sup>1</sup> Лотман Юрий. Динамическая модель семиотической системы // Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968 – 1992). – Санкт-Петербург: ИскусствоСПБ, 2000. – С. 553.

<sup>2</sup> Можейко Зинаида, Варфоломеева Тамара. Этномузыкальный ландшафт Минщины в системе региональных песенных традиций Беларуси // Музыкальная культура Беларуси на скрывающемся фоне эпох / Склад. Т. С. Якіменка; Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск: УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», 2011. – Вып. 26. Серыя 1, Беларуская музыкальная культура. – С. 23.

ций жніўных напеваў для вырашэння этнагістарычных, этнагенетычных і іншых пытанняў народазнаўчай навукі<sup>3</sup>.

Папярэднія вынікі распрацоўкі праблемы міжрэгіянальнага этнамузычнага памежжа дазваляюць сцвярджаць не толькі неабходнасць далейшых даследаванняў у напрамку вывучэння песенных традыцый памежжа, але і аперыраваць этнамузычнымі фактамі як не менш надзейнымі помнікамі гістарычнага мінулага, якія даюць магчымасць рэканструяваць этапы этнічнай гісторыі, а саму этнамузыкалогію бачыць у коле навук, звязаных з дадзенай праблемай самым непасрэдным чынам.

*Юлія Миколайчук (Рівне)*

## ТИПОВІ РОЗСПІВИ В НАРОДНИХ ПІСНЯХ ВОЛОДИМИРЕЧЧИНИ: НЕОБРЯДОВИЙ ПЛАСТ

Народнопісенне выканавство выступае аднією з галоўных форм рэалізацыі традыцыйнага музычнага мислення. Це явище патребуе глыбокага аналізу, оскільки в процесі його досліджэння постае чимало праблемы, без нагальнаго вирішэння якіх подальшы досліды выдаюцца мало рэзультатывнымі. Насамперед автэнтычныя рысы пісеннаго выканавства стрімко нівелююцца внаслідок дэструктыўнаго впливу новых музычных тенденцый. Тому зібрані в останні роки матэрыялы зазвычай неспроможні точно відобразіты характэрныя рысы народнопісеннаго выканання. Також падлягаюць крытычнай оцінці транскрыпцыі, які частіше за все не перадаюць належным чынам рэзноманітныя тонкоці прыроды народнаго співу – чы то в сілу яго невыразнасці, але найчастіше – через недастатне усвідомлення нотувальным важлівасці самоі транскрыпцыйнаі робыты.

<sup>3</sup> Кутырева-Чубаля Галіна. Стылевыя асобеннасці пераходных зон (к ізуученію дыялектных градаций беларускаго мелоса) // Музычная культура Беларусі і свету: да 100-годдзя Л. С. Мухарынскай / Склад. Т. С. Якіменка; Науковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск: УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», 2006. – Вып. 12. Серыя 1, Беларуская музычная культура. – С. 5666.

Народнопісенне виконавство на Рівненському Поліссі, у зіставленні з багатьма іншими регіональними традиціями, є порівняно консервативнішим, однак це аж ніяк не стало запорукою його достатньої дослідженості у фаховій науковій літературі. На жаль, на основі доступних музично-етнографічних матеріалів можна констатувати, що на даний час автентичне виконавство в більшості випадків характеризується недостатнім ступенем збереженості.

Для формування цілісного та повноцінного уявлення про виконавську специфіку в певному регіоні важливо робити узагальнення на основі музичного репертуару та співочої техніки яскравих виконавців. І обов'язково кінцеві висновки мають бути зроблені з урахуванням колективного чинника, тобто одиничне слід розглядати в цілісній системі діалектних алгоритмів.

Першими народне виконавство досліджували хормейстери-практики для досягнення у співі академічних хорів народного звучання. У результаті з'явилися роботи про українське багатоголосся Олександра Кошиця, Мойсея Молдавина, в основі яких лежить загальний опис виконавського процесу ліричних пісень крізь призму академічної музики: склад виконавців, діапазони голосів, фактура тощо. За таких умов автентична музика розцінювалася як прикладний матеріал. Климент Квітка у своїх „Вступних увагах до музично-етнографічних студій” засуджує будь-які зовнішні втручання в автентичне музикування. Учений при цьому зазначає: „навіть високо освічені люди здебільшого цінять народню пісню тільки при умові, щоб вона їм подобалася і давала безпосередню втіху... Обов'язок музиканта-етнографа – то, власне, шукати підходів до питання про способи гармонізації народніх мелодій”<sup>1</sup>.

В Україні дослідженню народнопісенного виконавства найбільше уваги приділив Євген Єфремов, працюючи в основному поліським фольклорним матеріалом. На основі моделювання різних виконавських версій, переважно з теренів Київського Полісся, він працює методом визначення інваріантів у народних піснях<sup>2</sup>. При цьому дослідником було встановлено певні

---

<sup>1</sup> Квітка Климент. Вступні уваги до музично-етнографічних студій // Записки етнографічного товариства. – Київ, 1925. – Кн. 1. – С.10.

<sup>2</sup> Єфремов Євген. Дослідження народнопісенного виконавства через моделювання інваріанта пісні // Українське музикознавство. – Київ 1985. – Вип. 20. – С.79-98.



закономірності в мелодичному та ритмічному розспівуванні складів. Зокрема, згідно з його спостереженнями, розспів може здійснюватися за допомогою залучення:

- 1) варіантно рівноправних звуків, щодо озвучуваного складу;
- 2) звуків, які утворюють консонуючі співзвуччя з інваріантними;
- 3) прохідних звуків, які творять орнаментальні розспіви.

При цьому зазначається, що ритмічна організація може бути з використанням рівного, пунктирного ділення та за допомогою неоднакових тривалостей.

У процесі початкових досліджень пісенного фольклору Володимиреччини авторкою цих рядків першочергову увагу приділено необрядовим пісням. Відомо, що цей пласт в основній своїй масі належить до сфери лірики, а також, частково, до ліро-епічної групи, зокрема щодо моралізаторських балад. Тому виконання такого матеріалу потребує ширшої гами орнаментальних прийомів, ніж це властиво обрядовій творчості.

Для визначення типових розспівів Володимиреччини було взято необрядові пісні з чотирьох сіл: Городець, Хиночі, Жовкіні та Сопачів.

Більшість проаналізованих зразків належать до пісень квінтового амбітусу (за Є. Єфремовим), I ступінь, у яких є головною ладовою опорою, IV – побічною.

Розспіви в багатоголосих піснях повною мірою реалізуються в сольних заспівах та підголоску. Основна мелодія при цьому майже не підлягає розспівуванню, рідко розщеплюється на два голоси, утворюючи разом із підголоском тризвуки. Проте, як відомо, таким чином проявляються сильні впливи писемної культури, зокрема зі сфери церковного та академічного виконавства.

Розспіви, суть яких полягає в оспівуванні ладових опор та типових ладових конструкцій<sup>3</sup>, розглядатимуться з позиції інтонації та ритміки. Найчастіше зустрічаються інтонаційні лінії із низхідним поступальним рухом мелодії від III-го до I-го щабля, де третій повторюється двічі:

---

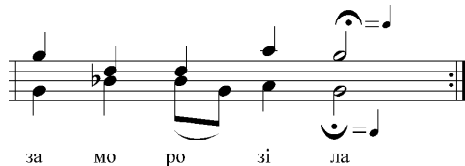
<sup>3</sup> Єфремов Євген. Про традиційну фактурну будову поліських ліричних пісень // Фольклористичні візії (учні – вчителів І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя). – Тернопіль, 2001. – С. 65-81.

*Приклад 1 („Соловею, канарею” с. Городець<sup>4</sup>)*



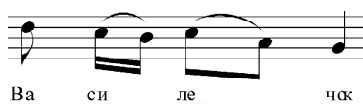
Також трапляються розспіви, які будуються на однофункційних тонах (найчастіше ходи з III до I щабля:

*Приклад 2 („Ой зима, зима” с. Городець<sup>5</sup>)*



і з IV на II щабель:

*Приклад 3 („Ой як їхав Василечок” с. Жовкині<sup>6</sup>)*



Також спостерігається тяжіння до головної опори в розспівах. Наприклад, при низхідному русі, особливо в кадансах, відбувається плавний перехід від II-го ввідного ступеня до ладової опори. В таких випадках у ритмічному групуванні переважає восьма з крапою і шістнадцята:

*Приклад 4 („Соловею, канарею” с. Городець<sup>7</sup>)*



---

<sup>4</sup> Миколайчук Юлія. Пісенна традиція села Городець (Володимирецького району Рівненської області): Бакалаврська робота / Наук. кер. Ю. П. Рибак. – Рівне, 2014. – С. 31.

<sup>5</sup> Там само. – С. 37.

<sup>6</sup> Назар Марія. Пісенна культура села Жовкині Володимирецького району Рівненської області (на матеріалах польових досліджень): Бакалаврська робота / Наук. кер. М. М. Бабич. – Рівне, 2012.

<sup>7</sup> Миколайчук Ю. Вказана робота. – С. 31.

іноді четвертна, що припадає на II-й тон, ділиться на восьмі:

*Приклад 5 („Од ставу до ставу” с. Хиночі<sup>8</sup>)*

Не\_ сла\_ ву\_ /гу/\_ скла\_ дай

Якщо на II-й шабелі припадає дві четвертні ноти, то, зазвичай, перша ділиться на восьмі, одна з яких охоплює головну ладову опору:

*Приклад 6 („Стоїть явор над водою” с. Хиночі<sup>9</sup>)*

за\_ жу\_ ри\_ /ги/\_ в\_ ся

При цьому переважають прості ритмічні ділення – на дві восьмі ноти.

Розспіви зі складнішою ритмічною будовою використовуються рідше. Наприклад, восьма і дві шістнадцяті, як правило, використовуються при розспівах, що будуються на однофункційних тонах – частіше з IV на II шабелі, захоплюючи III-й:

*Приклад 7 („Да повій, вітре” с. Городець<sup>10</sup>)*

да\_ й\_ по\_ ві\_ я\_ ті

Така ритмічна комбінація використовується і в тих випадках, коли робиться зупинка на IV ступені, а потім низхідним рухом з використанням II-го шабелі мелодія рухається до головної ладової опори:

<sup>8</sup> Рагімова Ріта. Пісенна культура села Хиночі (Володимирецький район Рівненська область): Бакалаврська робота / Наук. кер. Ю. П. Рибак. – Рівне, 2012. – С. 24.

<sup>9</sup> Там само. – С. 34.

<sup>10</sup> Миколайчук Юлія. Вказана робота. – С. 33.

Приклад 8 („Да посію жито” с. Городець<sup>11</sup>)



У наведеному вище аналізі в загальних рисах представлено типові розспіви необрядової пісенності Володимиреччини, які вдалося виявити на початковому етапі дослідження місцевого виконавства.

У найближчій перспективі планується проводити поглиблені дослідження цього виду музичного виконавства із залученням більшого об'єму музичного матеріалу. Таким чином стане можливим провести поглиблений аналіз народних співів Володимиреччини з виведенням структури мелодичної, ритмічної, ладової організації та їх типових ознак. У підсумковому результаті планується охарактеризувати повну картину виконавської техніки на Володимиреччині, а, можливо, й у ширших масштабах.

*Надія Малахова (Харків)*

ДО ВИВЧЕННЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАДИЦІЇ  
ПІВДЕННОГО СХОДУ ХАРКІВЩИНИ

Народна пісенна традиція південного сходу історичної території Слобожанщини досліджена достатньо добре. Нині проблемним є утримання фондів зібраних у фольклорних експедиціях матеріалів, що ґрунтується переважно на ентузіазмі збирачів. Фонди обробляються і накопичуються в лабораторіях і кабінетах фольклору, а також у власних колекціях дослідників. У Харкові

---

<sup>11</sup> Миколайчук Юлія. Вказана робота. – С. 41.

кабінети фольклору існують при Інституті мистецтв (1975), Державній академії культури (1992). Донедавна матеріали фольклорної практики зберігалися при Харківському національному університеті ім. В. Н. Каразіна та Харківському державному педагогічному університеті ім. Г. С. Сковороди. Протягом 90-х років минулого століття фольклорні експедиції проводилися співробітниками Літературного музею (1992-1998). На матеріалах пошукової роботи студентів та викладачів кафедри етики, естетики та історії культури Харківського національного політехнічного університету „ХПІ” створений Музей побутової культури Слобожанщини ім. Г. М. Хоткевича (1997). Окремі записи із сіл Харківщини, Сумщини, Полтавщини зберігаються у фондах кафедри українського народного співу ХДАК.

Але фольклорно-етнографічних збірок, які б висвітлювали традицію півдня і південного сходу Харківщини, до недавнього часу не було надруковано. Перша збірка „Обряди та звичаї фольклорних осередків межиріччя Орелі та Сіверського Дінця”, в якій ми бачимо зразки фольклору сіл Барвінківського, Близнюківського, Борівського, Ізюмського районів, вийшла друком у Харкові під упорядкуванням В. М. Осадчої<sup>1</sup>.

Книга містить узагальнення збирацько-дослідницької роботи лабораторії нематеріальної культурної спадщини ХОЦНТ протягом 2005-2007 рр., здійсненої в рамках виконання державної програми збереження нематеріальної культурної спадщини та регіональної програми на її основі.

Збірка складається з матеріалів фольклорно-етнографічних експедицій під загальною назвою „Муравським шляхом”, здійснених у серпні 2007 року. Вони впорядковані за осередками побутування, подані з відображенням варіантів пісенних текстів, обрядів, передають особливості місцевої говірки носіїв традиції, а також доповнені зразками фольклору півдня Харківщини з фольклорних фондів ХОЦНТ. Зокрема, у збірці надруковані транскрипції обрядових пісень з села Піски Радьківські Борівського району: купальська „Ой Петра Павла минає”, жнивна „Ой літає соко-

<sup>1</sup> Обряди та звичаї фольклорних осередків межиріччя Орелі та Сіверського Дінця / Упоряд. В. М. Осадча. – Харків: ХОЦНТ, 2007. – 164 с.

лонько по полю”, та колискова „Ой за бором, бором” з села Нижча Солона Борівського району.

2007 р. побачила світ пісенна збірка „Пісенний фольклор Харківщини у записах 1979-1983 рр.”, які зібрав, упорядкував і транскрибував відомий український композитор О. Щетинський<sup>2</sup>. Ця збірка продовжує традиції Харківської фольклористичної школи, коли композитори видають зібрані ними зразки народних пісень у вигляді обробок або фонографічних збірок. Традиції музичної класики склали обробки М. Лисенка, О. Аляб'єва, М. Леонтовича, П. Демуцького. На слобожанському матеріалі – це збірки видатного хормейстера та педагога В. Ступницького, а також О. Стеблянка.

Збірка О. Щетинського відображає новий період збирацької діяльності на Харківщині – колегіальний, коли групи студентів і співробітників лабораторії фольклору Харківського інституту мистецтв у польових умовах записували народні пісні на магнітофон. Публікація містить 139 музичних творів з сіл Борівського, Великобурлуцького, Двурічанського, Ізюмського районів: зразки типових для цього регіону колядок, щедрівок, розвиненого весільного циклу, родинно- та суспільно-побутових, колискових пісень. Представлено, хоч і в невеликому обсязі, жанрово-тематичні розділи історичних і козацьких пісень, весняні танки, заклички, весільні пісні, а також зразки духовних псалмів.

Харківські музикознавці В. М. Осадча та Л. І. Новикова в наукових статтях аналізують процес сучасного побутування народної пісенності Слобожанщини та особливості жанрів з точки зору типології наспівів. Л. І. Новикова у своїй статті „Про історичну динаміку жанрового ряду слобожанського фольклору ХХ сторіччя”<sup>3</sup> характеризує жанрові цикли пізнього походження, народні романси, жанри біфункціонали з ознаками ліричної та солдатської стройової пісні, зразки сучасної піснетворчості і їх місце в жанровій системі слобожанського фольклору.

---

<sup>2</sup> Пісенний фольклор Харківщини у записах 1979-1983 рр. Зібрав, упорядкував і транскрибував Олександр Щетинський. – Харків: Акта, 2007. – 164 с.

<sup>3</sup> Новикова Лариса. Про історичну динаміку жанрового ряду слобожанського фольклору ХХ сторіччя // Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр. / Упоряд. О. І. Мурзина. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 284-293.

В. М. Осадча у статті „Класифікація локальних фольклорних традицій в сучасній культурології та етномузикології” розглядає на рівні міждисциплінарного підходу специфіку та дефініції локальної фольклорної традиції, динаміку її вивчення в сучасних культурних умовах. У науковому коментарі до збірки „Обряди та звичаї фольклорних осередків межиріччя Орелі та Сіверського Дінця” В. М. Осадча вперше подала загальну характеристику жанрів та стильових особливостей фольклору південного сходу Харківщини. За висновками дослідниці, „Жанрова система фольклору цього маловивченого району Слобожанщини дуже динамічна, процес її розвитку призводить не тільки до консервації типових обрядових наспівів, варіативного викладу більшості поширених по Наддніпрянщині зразків родинно-побутових, романсових та „за воєнних” пісень, а також і до складання нових самобутніх „слобожанських” наспівів”<sup>4</sup>. Зокрема, за її ж висловом, створення нових варіантів наспівів: „відбувається шляхом „розростання” ліричних поспівок до музичних фраз-рядків”<sup>5</sup>.

Порівняння пісенних матеріалів із розглянутих збірок дозволяє дійти висновку, що традиція південного сходу Харківщини, а саме межиріччя Орелі, Сіверського Дінця і Осколу, має перехідний характер на межі Харківщини і Донеччини.

---

<sup>4</sup> Осадча Віра. Класифікація локальних фольклорних традицій в сучасній культурології та етномузикології: міждисциплінарний підхід // *Культура України: Зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред. В. М. Шейка.* – Харків: ХДАК, 2012. – Вип. 38 – С. 229.

<sup>5</sup> Там само. – С. 230.

## ОБРЯДОВІ ЖАНРИ ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ

*Галина Качор (Київ)*

### ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ З РЕФРЕНОМ „РАНО-РАНО” НА НАДДНІПРЯНЩИНІ ТА ПОЛІССІ У ЇХ СТРУКТУРНОМУ І СТИЛІСТИЧНОМУ ПОРІВНЯННІ

Весільні пісні з рефреном існують на українській та суміжних територіях у кількох композиційних різновидах: з початковим (форма г4//43)<sup>1</sup>, кінцевим (форми 44//г6 та 44//г4) та обрамлюючим рефреном (форма г4//44//г4).

Об’єктом нашого дослідження стала одна з цих віршових структур – 44г4, znana в багатьох регіонах України. Північні кордони її поширення сягають Білоруського Полісся та Смоленщини<sup>2</sup>. За спостереженнями етномузикологів, зокрема І. Клименко, весільна форма з кінцевим рефреном „рано-рано” не утворює суцільного ареалу, на відміну від більшості обрядових ритмоструктур; її поширення в локальних традиціях носить швидше спорадичний характер.

Зважаючи на відносно велику кількість весільних зразків з рефреном, знайдених на території Правобережної Черкащини, є можливість відносно докладного опису наспівів цього типу з акцентом на їх регіональних особливостях. Для більш рельєфного виявлення цих особливостей подаємо опис пісенного типу **44г4** в ракурсі зіставлення достатньо контрастних етномузичних тра-

---

<sup>1</sup> Етномузикологи вказують на взаємозамінність структур 44г4 та г443: „Їх функціонування в суміжних традиціях носить взаємовиключний характер... Зразки співівснування цих двох типів в одному селі мають характер скоріше винятку. Смуга зіткнення розташовується приблизно по лінії Вишгород – Бородянка – Малин – Олевськ – Рокитне”: Коропниченко Ганна. Перехідна зона як об’єкт мелогеографії (за матеріалами весільних наспівів межиріччя Тетерева та Ірпеня) // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць / Упоряд. О. Мурзина. – Вип. 1. – Київ: Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – С. 144.

<sup>2</sup> Народное музыкальное творчество: Хрестоматия / Отв. ред. О. А. Пашина. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007. – С. 115.



дицій – означеної частини Середньої Наддніпрянщини (Канівський, Корсунь-Шевченківський, Черкаський, Смілянський, Чигиринський, Городищенський райони Черкащини) та Східного Полісся (Новгород-Сіверський район Чернігівської обл.).

Дослідження базується на власних експедиційних матеріалах авторки, а також тих, що були зібрані в різний час етномузикологами В. Матвієнком, О. Мурзиною, Є. Єфремовим, М. Скаженік, Н. та О. Терещенками. До роботи також були залучені матеріали з архівів Черкаського музичного училища та Черкаського обласного центру народної творчості.

Найбільш розповсюдженим вербальним наповненням весільних рефренів є словесна формула „рано-рано” та її варіанти. Часто зустрічається вона і в календарних піснях: „Ой рано-рано кури попіли...” (у колядці), „Рано-рано да зйду на гору...” (в русальній), „Ох рано на Йвана відьма зілля шукала...” (в купальській) тощо. На думку дослідників, виразом „рано-рано” наші предки позначали той важливий момент, який знаменував собою межу, перехід від одного періоду (добы, року) до іншого. Окрім цієї семантичної формули, у весільних піснях з рефреном зустрічаємо безліч інших словесних символів – місяць і зорі, ключі, числа (3, 4, 700), гніздо, пташка, квітка, дерево, кам’яні стіни тощо. Усе це додатково підкреслює особливий, у свідомості носіїв сакральний статус тих епізодів весільного обряду, які супроводжуються піснями з рефреном.

Для порівняння наспівів 44г4 у двох регіональних традиціях пропонуємо наступний план, який відповідатиме послідовному аналізу матеріалу на різних рівнях його організації – семантичному, ритмо-композиційному, мелодичному, виконавському. Почнемо з найбільш **загальних рис** форми, що є спільними для всіх проаналізованих зразків незалежно від регіональної приналежності.

1. *Семантичний аспект*. У класичному варіанті – це дворядкова поетична строфа  $A(a+b+p')+A^1(a+b+p'')$ . Кожен рядок строфи складається з трьох колін, останнє з яких являє собою рефрен „рано-рано” у першому рядку та „ранесенько” – у другому:<sup>3</sup>

<sup>3</sup> У рідкісних випадках замість рефрену у третьому сегменті першого віршового рядка продовжується основна текстова частина, що повторюється на початку наступного рядка. Тоді утворюється безрефренна композиція, а семантична форма строфи набуває вигляду:  $A(авв)+B(вгд)$ , наприклад:

*Дівич-вечір, славний вечір, та рано-рано,  
Дівич-вечір, славний вечір, та ранесенько.*

2. З точки зору ритмокомпозиції, це – стабільна структура типу „дроблення та об’єднання (замикання)” з „переритмізацією”<sup>4</sup> другого віршового рядка, стисненням його тривалостей. Її композиція нагадує „малу кільцеву форму”:

1122/1122/1122//1111/1111/1122///.

На відміну від багатьох інших весільних ритмоструктур зі спондеїчним принципом будови, цей мелотип не має ямбічного відповідника серед весільних наспівів.

Загалом, ритмічна фігура „1122” більше притаманна обрядовим календарним пісням (щедрівки<sup>5</sup>, веснянки, зокрема, хоро-водні)<sup>6</sup>, у весільному циклі вона виявляється лише в типі, який ми наразі розглядаємо<sup>7</sup>.

3. Мелодична строфа складається з ряду контрастних елементів-колін:

A (a+b+c)+B (d+e+f) або рідше

A (a+b+c)+B (d+d'+e).

4. Виконавський аспект. Перше 4-дольне коліно виконується сольо, далі приєднується гурт. Весь перший рядок можна трактувати як великий зачин, у його віршовій складовій закладений зміст усієї строфи та окреслена ладо-мелодична структура. Наявність буквального повтору тексту у другому рядку після сольо-

---

*Посли гудуть, у двір ідуть, та наряджайся,  
Наряджайся, дівчинонько, – возьмуть тебе.*

Утім, музично-ритмічна структура таких зразків цілком відповідає пісням з рефреном: Терещенко Наталя. Песни свадебного обряда Кировоградской обл.: Некоторые вопросы структурной типологии: Дипл. работа (на правах рукописи). – Кировоград, 1996. – пр. № 77.

<sup>4</sup> За І. Клименко: Клименко Ирина. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (Погляд із Прип’ятського Полісся) // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць / Упоряд. О. Мурзина. – Вип. 2. – Київ: Видавництво НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2004. – С. 159.

<sup>5</sup> Л. Єфремова класифікує весільну структуру 44г4, як „з типовою ритмічною структурою щедрівки”: Єфремова Людмила. Наспиви українських весільних пісень. – Київ: Наукова думка, 2006. – С. 84.

<sup>6</sup> Клименко Ирина. Указ. стаття. – С. 141.

<sup>7</sup> Структура з рефреном „рано-рано” за рядом ознак відповідає курським весільним пісням з приспівом „ладо-ладо... душе ль моя”: Руднева Анна. Курские танки и карагоды. – Москва: Советский композитор, 1975. – С. 49.

го заспіву, очевидно, мала сприяти участі у співі всіх присутніх на весіллі. Ця повторюваність, а також ритмічне стиснення у 2-му рядку строфи підсвідомо підштовхують виконавців до прискорення темпу, завдяки чому загальний рух мелодії активізується, і на перший план у ньому виступає моторне начало.

Пісні форми 44г4 в означених локальних зонах з'являються в конкретні, визначені традицією моменти весільного обряду (на відміну від більшості інших типів, які обслуговують різноманітні ритуальні епізоди). Це – суботній дівич-вечір (левова частка текстів), „посад” молодої, прикрашання обрядового дерева – гільця, пришивання квіток, прихід молодого до нареченої в неділю, а також понеділковий ранок, коли рід молодої несе їй снідати.

Звернемося до конкретних регіональних особливостей наспіву 44г4.

У пісенних зразках з **Правобережної Черкащини** були виявлені такі риси їх побутування та музичного стилю, які загалом притаманні обрядовим жанрам даного регіону:

- завдяки додаванню віршових складів-вигуків, розспівуванню „зайвими” складами усередині слова, відбувається *ритмічне* дроблення переважно перших двох силаб у коліні. Однак, незважаючи на помірний, часом досить повільний темп, мелоритмічну рубатність, розспівну манеру виконання з багатою мелодичною орнаментациєю часові пропорції та основні ритмоформульні ознаки наспіву зберігаються, тож форма в цілому легко упізнається і не потребує спеціального (додаткового) моделювання [Приклади 1, 2]<sup>8</sup>.

- *ладо-мелодична будова* базується тут на квінтовому звуко-ряді мажорного нахилу з опорою на I шаблі у всіх ритмо-силабічних групах форми. Відомо, що в цій частині Наддніпрянщини обрядові жанри зазнали помітного впливу ліричної стилістики, внаслідок чого мелодика більшості обрядових пісень набула значної широти і „розмаху”. Очевидно, саме тому верхній голос нерідко долає рамки 5-ступеневого звукоряду, „захоплюючи” секстовий тон, а в басовому голосі спорадично звучить субсекунда та субкварта (переважно в кадансах наприкінці рядків) [Приклади 1-3, 5, 6].

<sup>8</sup> Трапляються випадки, коли рясне ритмічне дроблення все ж призводить до часового розширення музичного коліна [Приклад 2].

У виконавському плані форма з рефреном на Наддніпрянщині має ряд особливостей:

- по-перше, ускладнена й розвинена гетерофонна фактура з епізодичним виникненням тризвуків „через спонтанне потовщення горизонталі при розщепленні басу” (за визначенням О. І. Мурзиної<sup>9</sup> [Приклад 2]).

- по-друге, наявність у фактурі весільних пісень типу 44г4 октавного підголоску – „тончика”. У найпростіших випадках фактура обмежується паралельним октавним рухом – тоді звучить лише основний голос в унісонному викладі (замість звичної терцієвої гетерофонії) та „тончик” [Приклади 3-5]. Навіть у тих селах, де традиція співу з тонким голосом згасає і співаки вже не відчувають слухового дискомфорту, виконуючи блок весільних пісень без октавного підголоску, при згадуванні пісень з рефреном „рано-рано” інформатори неодмінно прагнуть відтворити й „тончик”. Ця, здавалося б, дрібна обставина може стати, на наш погляд, дієвим інструментом встановлення регіональних меж: простеживши західні кордони цього явища вкупі з іншими спостереженнями, сподіваємося уточнити, а в ряді моментів і виявити в рамках сучасної Черкащини географічну межу (чи перехідну зону) між Середньою Наддніпрянщиною та Східним Поділлям.

- на окрему увагу заслуговує заспівна частина, яка в Наддніпрянському втіленні структури 44г4 є вагомою частиною форми, його самодостатньою композиційною одиницею. Сольний заспів обіймає ціле коліно (а то й півтора). Мелодія зазвичай починається з головної ладової опори та стрімко рухається вгору, сягаючи верхньої ладової межі (чи навіть долаючи її), потім поступово повертається вниз, оспівуючи опорні тони і тим самим охоплюючи та „експонуючи” весь звукоряд наспіву.

- вже згадувана вище тенденція до прискорення темпу в другому рядку в черкаських прикладах частіше виявлена у внутрішньо-емоційному зрушенні, аніж у фактичному збільшенні темпового індексу [Приклад 6].

Інші стилістичні риси виявляються у весільних піснях типу 44г4 на Східному Поліссі.

---

<sup>9</sup> Мурзина Олена. Середня Наддніпрянщина в історичному контексті формування традиції // Проблеми етномузикології. – Вип. 9. – Київ, 2013. – С. 34.

*Віршова та ритмічна будова* зразків 44г4 тут повністю відповідає узагальненій схемі, поданій на початку нашого повідомлення.

Прояви регіональної стилістики найбільш рельєфно розкриваються у способі ладо-мелодичної організації та на виконавському рівні. Як і в більшості інших обрядових наспівів – календарних і весільних, тут панує 3-ступеневий звукоряд в обсязі терції з субквартою та єдиною ладовою опорою на нижньому тоні терції. Мелодична лінія зазвичай будується як низка коротких низхідних колін-поспівок, обмежених верхнім тоном звукоряду і ладовою опорою, що підкріплена колективним бурдонним унісоном.

Тип мелодики можна визначити більшою мірою як декламаційний, аніж співаний. На перший план тут виступає скандування складів, кожному з яких найчастіше відповідає один звук, а випадки дрібної орнаментики, скоріш за все, спричинені якраз декламаційним спрямуванням музичної стилістики.

*Виконавській манері* співачок цієї частини Полісся в цілому притаманний дзвінкий, пронизливий, „вуличний” тип звуковидобування з виразним гуртовим октавним „гуканням” наприкінці строфи. Сольний заспів, що охоплює одне музичне коліно, має „закличний” характер. Деякі виконавські версії відзначені тенденцією до ямбізації ритмічного малюнку в зачині, що, ймовірно, саме і є наслідком закличного відтворення мелодії. Проте наразі ми тлумачимо це явище радше як вияв локальної традиції або рис індивідуального виконавського стилю заспівувачки.

Ще одна цікава *композиційна* особливість форми з рефреном на Сіверському Поліссі – це повторення заключного рефрену „ранесенько” на початку наступної строфи. Це – катен<sup>10</sup>, що виконує тут композиційну функцію сольного зачину і в мелодичному плані є дійсно близьким до звичайного заспіву. Після такого заспівувачену слідує основні композиційні частини, які вже виконуються гуртом. Наявність катену, таким чином, змінює пісенну форму і надає їй рис композиції з обрамленням [*Приклад 7*].

---

<sup>10</sup> Катен у наших зразках трапився як виключення, так само, як і спонтанне „випадіння” одного з сегментів форми (коліна): Клименко-Крута Олена. Явище „напівтончика” в традиційній пісенній культурі північного Лівобережжя // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць / Упор. О. Мурзина. – Вип. 2. – Київ: Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – Нот. пр. №4, с. 279.

<b>Семантична форма:</b> <i>класична</i> <i>трансформована</i>	$A(a+b+p')//A^1(a+b+p'')$ $p''//A(a+b+p')//A^1(a+b+p'')$
<b>Ритмічна форма:</b> <i>класична</i> <i>трансформована</i>	1122/1122/1122//1111/1111/1122// 1122//2222/2222/1122//1111/1111/1122//
<b>Мелодична форма:</b> <i>класична</i> <i>трансформована</i>	A (a+b+c) // B (d+d'+e) A (a+b+b'+c) // B (d+d'+e)

Отже, одна зі своєрідних і архаїчних пісенних форм українського весільного обряду в умовах контрастних регіональних традицій, з одного боку, зберігає суттєві структурні ознаки, а з іншого – яскраво демонструє провідні стилістичні особливості певної регіональної чи локальної традиції. Спільність ознак в обох традиціях виявляється на семантичному та ритмо-композиційному рівнях. Така „одностайність”, проте, „порушується”: у Наддніпрянській традиції – широко розспіваною мелодикою та насиченою багатоголосною фактурою, а на Поліссі – декламаційно-закличним характером мелодики, її вузькоамбітусним діапазоном з відповідною фактурою та композиційною варіантністю. Найвідчутніше відобразилися локально-стилістичні відмінності на **мелоінтонаційному та виконавському рівнях**.

*Джерела нотних прикладів<sup>11</sup>:*

1. с. Березняки, Черкаський р-н, Черкаська обл. Зап. 2007 р. Г. Качор.
2. с. Полуднівка, Чигиринський р-н, Черкаська обл. Запис 1990 р. О. Помагайбо. Фонд Черкаського музичного училища.
3. м. Городище, Черкаська обл. Запис 2000 р. Фонд Черкаського музичного училища.
4. с. Пастирське, Смілянський р-н, Черкаська обл. Запис 2008 р. Фонд Черкаського музичного училища.
5. с. Дравівка, Корсунь-Шевченківський р-н, Черкаська обл. Запис 2009 р. Г. Качор.
6. с. Межиріч, Канівський р-н, Черкаська обл. Запис 2001 р. М. Скаженник.
7. с. Рогівка, Новгород-Сіверський р-н, Чернігівська обл. Запис 2006 р. Є. Єфремова.

<sup>11</sup> Транскрипції – авторки.

Таблиця 1

<i>Рівні музичної організації:</i>	<b>Середня Наддніпрянщина (правобережні р-ни Черкащини)</b>	<b>Східне Полісся (Новгород-Сіверський р-н Чернігівщини)</b>
<i>Семантичний</i>	<i>Будова віршової строфи:</i> A(a+b+p')+A <sup>l</sup> (a+b+p")	
<i>Ритмо-композиційний</i>	<i>Ритмічна будова:</i> 1122/1122/1122//1111/1111/1122///	
	Ритмічне дроблення, додавання складів-вигуків, розспівування приголосних	Ритм мелодії і віршових складів співпадають, епізодичне виникнення катену, що наближає форму до обрамленої
<i>Ладомелодичний</i>	<i>Структура мелострофи:</i> A (a+b+c)+B (d+e+f) або A (a+b+c)+B (d+d'+e)	
	<i>Лад:</i> 5-ступеневий мажорного нахилу з опорою на ГЛО	3-ступеневий 1-опорний з субквартою
	<i>Характер мелодії:</i> розспівний, орнаментований,	декламаційний
<i>Виконавський</i>	<i>Обрядова локалізація:</i> дівич-вечір , „посад” молодої, прикрашання гільця, пришивання квіток, прихід молодого до молодої в неділю, снідання в понеділок.	
	<i>Тип фактури:</i> розвинена гетерофонія, з епізодичним виникненням тризвуків у вертикалі, „тончик”	гетерофонія з бурдоном, октавне „гукання” наприкінці строфи
	<i>Заспів:</i> Як самостійна частина форми	короткий, „закличний”, тенденція до ямбізації ритмічного малюнку
	<i>Характер звуковидобування:</i> грудний, округлий	дзвінкий, пронизливий, „вуличний”
	<i>Темп виконання:</i> Помірний, часом повільний	Швидкий
<i>Ритмічне стиснення та прискорення темпу у другому рядку:</i>		
внутрішньо-емоційне зрушення, зрідка фактичне збільшення темпу	прискорення темпу виконання майже вдвічі	

НОТНІ ПРИКЛАДИ

1

*♩ = 20 Одна*

*Vci*

Ой на-(га) дво- (го)-рі-(гі) го-мінга го-(го) мін та ра-но-(го) ра-(га)-но.

Ой на дво-рі го-мін га го-мін та ра-не-(ге) сень - [ко].

2

*♩ = 60 Одна*

*Vci*

Слав-ний ве- (ги)-р, ді-вит-ве-ці-р, та ра-но ра-(га) - но.

*accel.*

Сла-(га)в-ний ве-(ге)-цір, ді-(гі)-вич-ве-(ге) - цір, та ра-не-(ге) - се - [ньо].

*Vzar.*

Хто ж йо-го зря ди - ла-(га) І ван-ко-ва ма-(га) - ти, та ра -



*Всі*

$\text{♩} = 110$  *Одна*

Слав - ний ве - чір, ді - вич ве - чір, та ра-но-(го)ра - (га) - но.

$\text{♩} = 120$

Слав - ний ве - чір, ді - вич ве - чір та ра - не - се - [нью].

3

*Вдвох*

*Одна*

$\text{♩} = 120$

Ді - вич ве - чі-(гі)р, слав - ний ве - чі-(гі)р, та ра-но, ра - (га) - но.

Ді - вич ве - чір, слав - ний ве - чір, та ра - не - се - [нью].

4

5

*Одна* *Вдвох* *Всі*

Ді - ве<sup>д</sup>т(и) ве - ці - (гі)р, див - ний ве - ці - (гі)р, та ра - но - ра - (га) - но.

Вар.

Ще ї див - ний - ши - (п)ій мо - ло - дий Ми - (га) но - ра -

6

Ді - вит ве - чір, див - ний ве - чір, та ра - не - се и [ньо] .

Вар.

див - ні - шій мо - ло - дий Ми - не -

*Одна* *Вдвох* *Всі*

$\text{♩} = 90$

(♩♩)

Ді - ве<sup>И</sup>т(и) ве - ці -(г)р, див - ний ве - ці -(г)р, та ра-но-ра-(га)-но.

Вар.

Ще й див - ний - ши -(г)й мо - ло - дий Ми - (га) но - ра -

Ді - вит, див - ний ве - чір, та ра-не-се<sup>И</sup> [нько].

Вар.

див - ні - ший мо - ло - дий Ми - не -

The image shows a musical score for three parts: 'Одна' (Solo), 'Вдвох' (Duet), and 'Всі' (All). The tempo is marked as quarter note = 90. The score includes a main melody and two variations ('Вар.'). The lyrics are in Ukrainian and describe a scene of a young man and woman. The notation includes treble clefs, a 6/8 time signature, and various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

$\text{♩} = 92$  *rub.*  
*Одна*  
 Ой гром гре-міт  
 за-га - ро - ю, ра-на ра - на  
 всі  
 Ой брат сест ре - сь, ра-на ра - на  
 ра - не сьо...  
 Вар.  $\text{♩} = 70$   
 пос - той, сест - ра кльо - ці звес - за  
 ой я бра - ток, не влоч - ні - на  
 сие - кру - ці - на  
 $\text{♩} = 112$   
 ра - не сьо...  
 Ой гром гре-міт за га-ро-ю  
 ра-не - сьо.. і!  
 $\text{♩} = 184$

*Злата Царик (Хмельницький)*

## ХАРАКТЕРИСТИКА ВЕСІЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ СТАРОСИНЯВЩИНИ

Старосинявський район розташовується на півночі етнографічного регіону Поділля. Історія цього району сягає глибоких віків, протягом яких тут сформувалася своєрідна культура, матеріальні пам'ятки та духовні традиції. Особливо багатим район є на пісенну культуру.

Загалом, весільна пісня не живе сама по собі, тобто поза обрядом. Вона підтримує його, супроводжує під час всіх етапів весілля, розвиває та функціонує разом з ним. Як відомо, традиційне українське весілля поділялося на три цикли: передвесільний, власне весільний та післявесільний. У свою чергу кожен із циклів складався з низки окремих обрядів і ритуалів. Деякі з них супроводжувалися піснями, а деякі примовками.

Об'єктом пропонованого невеликого дослідження виступає весільний репертуар Старосинявщини. У результаті проведення протягом кількох останніх років експедиційної роботи в цьому районі авторка зафіксувала різножанровий фольклорний репертуар у трьох селах – Олексіївка, Адампіль та Буглаї. При цьому було записано близько 100 зразків весільних наспівів від 5 різних виконавиць<sup>1</sup>. Крім власних записів, використано також музично-етнографічні матеріали, зібрані подільською дослідницею Світланою Цимбалюк.

Щодо характерних етнографічних особливостей подільського весілля, то спеціальну увагу йому у своїй дисертаційній роботі „Весільні пісні Поділля: їх функціонування, поетика, символіка” приділила Світлана Маховська<sup>2</sup>. Згідно з її викладом, весільні пісні можна поділити на такі різновиди: ритуальні, величальні, пісні-замовляння, жартівливі (обрядові, необрядові) та ліризовані. До

<sup>1</sup> Особиста колекція фоновзаписів Злати Царик: Матеріали із сс. Адампіль, Буглаї, Олексіївна Старосинявського р-ну Хмельницької обл.

<sup>2</sup> Маховська Світлана. Весільні пісні Поділля: Функціонування, поетика, символіка: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Наук. кер. М. К. Дмитренко. – Київ, 2004. – 20 с.

**ритуальних** належать твори, що виконувалися під час запросин на весілля, вінкоплетення, вбирання гільця, розплітання та розчісування коси, обряду приготування короваю, виряджання молодих до шлюбу і зустріч їх після шлюбу. **Величальні** пісні виконувалися молодій чи то молодому, батькам, друзьбам, а також і весільним атрибутам: косі дівчини, вінку або ж короваю. **Пісні-замовляння** (благословення, побажання здоров'я, щастя) виконувалися під час розплітання коси, випікання короваю та випровадження молодих до шлюбу. **Жартівливі** пісні, своєю чергою, додатково поділяються на *обрядові* та *необрядові*. *Обрядові* жартівливі співаються друзьбам, дружкам, музикантам, сватам чи весільній матері. *Необрядові* пісні це – вівати, приспівки до танцю. Ліризовані пісні можуть звучати в різні моменти обряду, коли є потреба оспівати тугу молодої за домівкою або ж сирітську тематику.

Загалом весілля на Старосинявщині тривало декілька днів. Усе починалось із *запросин* на весілля. Молода з друзьками йшла селом від хати до хати й промовляла такі слова: „Просили тато й мама, і я Вас прошу на хліб, на сіль, на весілля”. Після цього кланялась і дарувала гостям хлібину. Ідучи вулицею, друзьки співали пісні, які виконувалися тільки на запросинах: „Ой дубе, дубе високий, на тобі листок широкий. Широкий листок, дрібне насіння – просимо на весілля” (с. Буглаї).

Після запросин слідувало надзвичайно урочисте дійство – обряд *випікання короваю*. У селі Адампіль для його приготування запрошувалися старші жінки, обов'язково заміжні і тільки в парній кількості. За головну на випіканні є хрещена мати. Відбувалося все в четвер або в суботу. Починався обряд із замішування короваю та піснею „Благослови, Боже”, яка співалася трічі. Із „благословіння” починалися й інші важливі етапи весільного обряду. Із тексту пісні „Не носіте води із дунаю, не місіте, чужі, короваю. Носіт воду з кирниці, місіть коровай сестриці” можна зрозуміти, що чужим жінкам не дозволялося місити коровай. У піснях також відображено головні інгредієнти короваю в їх сакральному числі: „З семи кирниць вода, з семи млинів мука, від семи курок яєць – то наш короваєць”. У селі Олексіївка після того, як тісто замісили та поставили в піч, було заведено частувати трудівниць. За сто-

лом співали „П’яниці-коровайниці, на стіл не лягайте, короваю доглядайте, щоб анголи не схлинули, короваю не хватнули”.

У суботу влаштовувався дівич-вечір. Цей обряд називали *вінкоплетенням*. Дівчата сідали за стіл, складали в пучечки барвінок і передавали його головній свасі, а та плела молодій вінок. Сваха мусила сплести його міцно, щоб молода ціле весілля відгуляла та зберегла його на довгі роки як знак міцності шлюбу. „Ой вінче, мій вінче, зелений барвінче, купувала тебе в ринку, замикала тебе в скриньку. Тепер тебе рушу, заплакати мушу”. Також на вінкоплетинах прикрашали *гільце*. Протягом усього вечора звучали ліризовані пісні типу „Ой ти казала, ти ж, моя нене” – у цій пісні розкривається тема туги молодої, яка покидає батьківську домівку.

У неділю вранці в домі молодого та молодої починалося приготування до весілля. При *розплітання косо*, коли молоду наряджають до шлюбу, виконуються пісні, у яких відображено весь процес цього обряду, його послідовність: ось вводять молоду до хати, щоб розплести косу; дружки запрошують піснею брата, щоб розплітав молоду. Косу мастили маслом, сиром, вплітали гроші й співали: „Надворі просо молотять, а в хаті косу золотять. Надворі домолочують – в хаті косу дозолочують”. Надзвичайно зворушливий момент, коли мати вдягає вінок та стрічки: „– Ой куди ж ти, моя доню, ходила, що твоя головка побіліла? – Ой ходила, моя мамцю, у вишневий сад, та й на мою головоньку всьой цвіт впав”.

Прихід молодого завжди починався із жартівливих пісень. Тут відбувалося змагання між родинами. Родина молодого співала: „Ой дивно нам, дивно, десь свахи не видно. Сваха свахи злякалася, за дверима сховалася”, а родина молодої відповідала: „Нема свахи вдома, поїхала до ві Львова. Чаши купувати, сватів частувати”.

Обмінявшись подарунками, молоді йшли до розпису. Після вінчання слідувало саме святкування весілля. Усі присутні пригощались й оспівували надзвичайно багатий весільний стіл: „Ой ві, а що у сватів на столі: пшеничний хліб, кудряве пиво, кудряве пиво, рум’яне вино на столі поставлят. Ой є що їсти, ой є що пити, є кому припросити”. Святкування було гучним та веселим. Під час весілля хори молодої протистоять хорам молодого, між ними відбувається постійне змагання (передирки), яке часто набирає дошкульного характеру. Найбільше дістається сватам, боя-

рам та дружкам: „Старша дружка – коса, наїлася проса, сюди-туди хилитається, з неї просо висипається”.

Найпитоміша вага у виконанні весільних пісень належить саме дружкам: вони співають вранці, вдень, ввечері; ідучи, сидячи, стоячи; у хаті, надворі, у дорозі; за столом, на вулиці, у сінях; у молодого, у молодої, у сусідів, у родичів. Вони виконують монологічні і діалогічні пісні від імені молодої, матері молодої, батька молодої. Коровайниці (жінки) виконують коровайні пісні під час виготовлення, випікання і прикрашання короваю. Усі інші учасники весілля співають значно менше.

На основі зафіксованих весільних наспівів, послуговуючись теоретичною розробкою Богдана Луканюка<sup>3</sup>, на Старосинявщині визначаються 8 типів ладкань, які приурочені до найголовніших обрядових дійств. Тобто одній і тій самій мелодії відповідають десятки, а то й сотні пісенних текстів.

Перший із виявлених типів відповідає тирадній структурі та містить пірихічну ритмоорганізацію (див. Таблицю). Це один із найпоширеніших типів ладканок із тирадними 6-складниками (Нотний приклад № 1).

Генетично споріднений із ним тип із трирядковими шістками того ж принципу ритмоорганізації (Пр. № 2). Однак тут у першій фразі четверта складнота стабільно подовжується, що справляє враження спорідненості цієї ритмогрупи із формами ямбічної ритмоорганізації.

Власне ямбічні трирядкові шістки формують наступний тип ладкань (Пр. № 3). Прикметно, що тирадний відповідник цієї композиції на Старосинявщині відсутній, що можна розцінювати як пізніше занесення цього типу творів у досліджуваний регіон.

У зазначеній місцевості виявлено два відповідники ще одного ладканкового ритмотипу із 8-складниками в основі (Пр. №№ 4, 5). Вони відповідають класичному вигляду цих форм, тому не потребують особливого коментування.

Натомість наступна контамінована композиція (Пр. № 6), попри її широке розповсюдження на західноукраїнських теренах, на

---

<sup>3</sup> Луканюк Богдан, Добрянська Ліна. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся / Упоряд. В. П. Ковальчук. – Рівне: Перспектива, 2004. – Вип. V. – С. 95-109.



Старосинявщині виявлена із двічі повтореними середніми 5-складовими групами. Це уподібнює ладканкову композицію із великою колісцевою формою, де розширеним крайнім побудовам контрастує серединна пришвидшена частина.

Нарешті, дві останні ладканкові композиції також побутують у зазначеній місцевості в класичному вигляді (Пр. №№ 7, 8), попри те, що друга з них вважається пов'язаною з теренами історичної Володимирії.

Під час старосинявських весіль виконуються також ліричні наспіви, які Анатолій Іваницький відносить до групи „журних”<sup>4</sup>. Такі пісні переважно звучать у найдраматичніші моменти весілля.

Також у процесі польових досліджень зафіксовано кілька творів приспівкового (танкового) і танцювального характеру, які зовсім не споріднені з частушками і скочними творами, а виявляють схожість із хорородами.

Весільна обрядова пісня живе в обряді й побутує разом із ним: вона додає йому життєвих сил і без нього, як правило, не існує. Лише в обряді вона квітне й розвивається, лише там вона може виявити свій глибокий зміст, ідейну наснаженість і естетичну чарівність. Старосинявські, як і загалом українські весільні пісні, відзначаються надзвичайною художньою майстерністю, відіграють величезну роль рушійних сил весільного дійства, роблячи його яскравим, неповторним, емоційно насиченим та самотутнім.

### ТИПИ ЛАДКАНОК СТАРОСИНЯВЩИНИ

№ з/п	Віршова структура	Ритмічна схема	Словесний інципіт
1	*6 <sub>n</sub>	111111: 111122	„Благослови, Боже”
2	*6 <sub>3</sub>	111111: 111122	„За городом та й говес расний”
3	*6 <sub>3</sub>	1111233  1111212  1111233	„Сванечко ж моя мила”
4	*53 <sub>n</sub>	11112 112:	„Й а учора із вечора, вечорком”
5	*53 <sub>2</sub>	11112 112:	„А матінка до стolonьку приступає”
6	53 <sub>2</sub> ;557	11112 123:  11112 11112 1111233	„Й а в суботоньку звечора”
7	557 <sub>2</sub>	11112 11112 1111233	„Ой ти казала, ти ж, моя нене”
8	57 <sub>2</sub>	11112 1111233:	„Ой тихо, тихо дунай воду хитає”

<sup>4</sup> Іваницький Анатолій. Український музичний фольклор: Підручник для вищих учбових закладів. – Вінниця: Нова книга, 2004. – С. 98.

## НОТНІ ПРИКЛАДИ

### 1. Благослови, Боже

♩ = 84

Бла\_гос\_ло\_ви, Бо\_же, Бла\_гос\_ло\_ви, Бо\_же,  
і о\_тець, і ма\_ти сво\_є муї дн\_тя\_ті  
ко\_ро\_вайроз\_чи\_ня\_т... А в дру\_гий раз й у Бо\_жий час

Detailed description: This is a musical score for the song 'Благослови, Боже'. It consists of three staves of music. The first staff is in 8/8 time, with a tempo marking of ♩ = 84. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The second and third staves continue the melody and lyrics. The second staff has a 6/8 time signature, and the third staff has an 8/8 time signature.

### 2. За городом та й гавес расний

♩ = 72

бѣ 3. Про\_шу те\_бе та й по\_радь ме\_не,  
про\_шу те\_бе та й по\_радь ме\_не,  
мо\_ло\_до\_ї та й не зра\_дь ме\_не.

Detailed description: This is a musical score for the song 'За городом та й гавес расний'. It consists of three staves of music. The first staff is in 7/8 time, with a tempo marking of ♩ = 72. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The second and third staves continue the melody and lyrics. The second staff has a 6/8 time signature, and the third staff has a 7/8 time signature.

### 3. Сваничко ж моя мила

♩ = 120

1. Сва\_неч\_ко ж мо\_я\_ /а/ ми\_ла, сва\_неч\_ко ж мо\_я ми\_ла,  
/е/ ти ж ме\_не о\_бі\_ди\_л...

Detailed description: This is a musical score for the song 'Сваничко ж моя мила'. It consists of two staves of music. The first staff is in 12/8 time, with a tempo marking of ♩ = 120. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics. The second staff has a 12/8 time signature.

## 4. Й а учора із вчора

$\text{♩} = 120$

Й а у\_ чо\_ ча із ве\_ чо\_ ра ве\_ чер\_ ком  
 по ле\_ ті\_ ла на\_ ша гус\_ ка з ва\_ шим гу\_ са ком,  
 Дай\_ те і\_ і пше\_ ни\_ ці щоб і\_ ла,  
 дай\_ те і\_ і во\_ ли\_ ці щоб пи\_ ла,  
 щоб ва\_ шо\_ го гу\_ са\_ ка лю\_ би\_ л...

## 5. А матінка до стоньку приступає

$\text{♩} = 78$

А ма\_ тін\_ ка до сто\_ ло\_ /го/ нь\_ ку прис\_ ту\_ па\_ /га/ є\_ /ге/,  
 Сві\_ та\_ на го\_ ло\_ вонь\_ ку схи\_ /ли/ ля\_ й...

## 6. Й а в суботоньку звечора

*♩ = 144*

1. Й а в су\_бо\_ тош\_ку зве\_чо\_ ра за\_жу\_ри\_ла\_ся

Ва\_лю\_ня, що ве\_ли\_кий двір, а ма\_лень\_кий збір,

не вся\_я ро\_ди\_нонь\_к...

## 7. Ой ти казала,ти ж,моя нене

*♩ = 96*

1. Ой ти ка\_за\_ла, ти ж мо\_я не\_не,

ш о й н с збу\_ди\_ся\_ /а/ ме\_/гс/\_нс, ой ти ка\_/га/\_за\_/га/\_ла,

ти\_/ги/\_ж, мо\_я не\_не, шо\_/го/\_й не збу\_/гу/\_ди\_ся ме\_н...

## 8. Ой тихо-тихо дунай воду хитає

*♩ = 144*

1. Ой ти\_хо, ти\_хо\_/го/ ду\_най во\_ду хи\_та\_є,

ой ти\_хо ти\_хо ду\_най во\_ду хи\_/ги/\_та\_й...

*Олена Серко (Львів)*

## ЗИМОВІ МЕЛОТИПИ СЕРЕДНЬОЇ ВОЛИНИ

У сучасній українській етномузикології достатньо багато уваги приділяється дослідженню обрядових мелотипів. Однак досі на етнографічній мапі України залишається багато малодосліджених регіонів. До одного з таких належить територія Середньої Волині.

Насамперед важливо окреслити географічні кордони цього етнографічного району. У даній роботі вирішено послуговуватися розробкою Богдана Луканюка<sup>1</sup>. Згідно з нею, територія етнографічної Волині поділяється на Червенщину, Західну та Середню Волинь. У свою чергу Середня Волинь охоплює землі Рівненського, Здолбунівського, Гоцанського, Острозького, східну частину Дубенського районів Рівненської області, а також Славутський район Хмельницької області. Власне, ця територія і розглядатиметься у пропонованій статті.

Основний репертуар зимового календаря Середньої Волині складають церковні коляди, колядки та щедрівки. Коляди – це пісні на біблійну (церковну) тематику, найчастіше про народження Дівою Марією Ісуса Христа. Приурочені вони до головного зимового християнського свята – Різдва Христового, виконувалися і виконуються досі в усіх досліджуваних населених пунктах без особливих варіантних різновидів на рівні мелодики та ритміки. Найчастіше ж співали коляди „Нова радість стала”, „По всьому світу стала новина”, „Що то за предиво”, „Дивная новина”.

Значно більший науковий інтерес становлять питомі колядки та щедрівки. Вони належать до ранньої обрядової творчості та є значно давнішими, ніж коляди. Проте у християнську добу ці твори зазнали певного впливу церкви, адже колядки, як і коляди, супроводжують свята зимового календаря, а тому часто співають-

---

<sup>1</sup> Луканюк Богдан. Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне районування західноукраїнських земель // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. – Львів, 1990. – С. 5-8.

ся впереміш. Мабуть тому сьогодні досить часто в одному творі зустрічаються поєднання текстів релігійного та язичницького змістів. Найчастіше це відбувається в колядках. Як от, наприклад<sup>2</sup>:

*1. Ой рано, рано кури запіли. Славен Єсі!*

*Славен Єсі ще й Христу-Цару на небесі!*

Такі зміни в тексті говорять про те, що християнські мотиви міцно проникли в традиційну сферу і стали невіддільним елементом фольклорної пісні нашого часу.

Варто зауважити, що на Рівненщині є твори, які знають і співають мало не в кожному селі. Зафіксовано по 6 зразків колядки „Ой рано, рано кури запіли” та щедрівки „В нових сінцях вогонь горить”, 4 – „Чи є вдома пан-господар”, по 3 – „Гайком, гайком, гайком зелененьким”, „Через небо доріженька”, „На Йордані тиха вода стояла”, а також багато творів по 2 пісенних зразки. Така ситуація дає можливість порівняти виконання одних і тих самих творів у різних населених пунктах в межах одного етнографічного регіону.

При визначенні основних мелотипів зимових наспівів Середньої Волині методологічною базою послужила праця В. Гошовського „Типи українських колядок і їх структурно-ритмічні різновиди у слов'ян”<sup>3</sup>.

Згідно з цією типологією, на досліджуваній території побутують типи А та Б.

**Тип А.** Колядки цього типу можна поділити на три різновиди:

1. Тип А-1, як і у В. Гошовського, – однорядковий чотирнадцятискладник з рефреном (°V554). Наспиви цього типу зафіксовані в Дубенському, Гошанському та Рівненському районах. Вимагає додаткової перевірки побутування цього наспіву в с. Грабів, що знаходиться на півночі Рівненського району, оскільки у 30-х роках ХХ століття дослідник народної музики Ю. Цехмістрок зафіксував лише текст колядки („Над синім морем”). Музично-рит-

---

<sup>2</sup> Цехмістрок Юрій. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936-1937 років / Джерельні матеріали та видання Богдана Столярчука; відчитання та загальна редакція Богдана Луканюка. – Львів – Рівне, 2006. – С.108.

<sup>3</sup> Гошовский Владимир. Типы украинских колядок и их структурно-ритмические разновидности у славян // Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – Москва: Советский композитор, 1971. – С. 81-138.

мічна формула цього типу – ||11112|11112|1122||<sup>4</sup>:

*Приклад 1*

*Транскрипція П.Боярської*



1. Ой ве чор доб рий пап гос по да ру Свя тий ве ч...

У с. Садове колядки цього типу мають свої особливості. Твір „Ой у кого-то, ой у кого-то” цікавий тим, що перша силабична група повторюється двічі, тобто фактично ритмічна структура цього наспіву є 5554 (||11112|11112|11112|1122||), семантична ж – аабр. Інша пісня – „Ой гулицями да широкими” має структуру вірша 554<sub>2</sub>. Якщо розглядати словесний текст з відривом від мелодичної лінії, то його можна трактувати як однорядковий. Проте мелодія диктує свої правила – однорядковий вірш, сполучаючись із мелодією, перетворюється у дворядкову структуру<sup>5</sup>:

*Приклад 2*

*Транскрипція К.Верещук*



1. Ой гу ли ца ми дай ши ро ки ми свя тий ве/ге/ чор.  
Там ко ти ло ся три роз бай нонь ки свя тий ве/ге/ чор.

2. Тип А-2, згідно з В. Гошовським, – дворядковий тип з ритмічною будовою вірша 55;45. На Середній Волині зафіксовано 3 зразки цього типу, два з яких – лише текстові (зап. Ю. Цехміструком у селах Буща та Тараканів). Семантична будова колядки „Ой шумить, гуде” (Новомалин) – аб;рс: „Ой шумить, гуде, дібровою йде. Щадрий вечор, Святий Василю” (за Гошовським мало би бути аб;рб). Музично-ритмічна форма – ||11112|11112||2112|11112||.

<sup>4</sup> Боярська Наталія. Народно-вокальна творчість с. Обарів: Курсова робота / Наук. керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2005.

<sup>5</sup> Верещук Катерина. Музична культура с. Садове: Дипломна робота / Наук. кер. Б. С. Луканюк. – Рівне, 2004.

3. Тип А-3 (відсутній у Гошовського). На Острожчині зафіксовані два зразки колядки, яка має певні відмінності від двох попередніх різновидів, тому їх варто виділити в окрему групу. Це колядка „Ой рано, рано кури запіли”, з ритмічною структурою вірша 554;454. Семантична будова – абр;рст, тобто, дворядкова форма з рефреном і приспівом. Музично-ритмічна формула – ||11112|11112|2112||2112|11112|2112||<sup>6</sup>:

*Приклад 3*

*Транскрипція А.Добруцького*

1. Ой ра\_ но ра\_ но ку\_ ри за\_ пі\_ ли Сла\_ вен Є\_ сі  
 Сла\_ вен Є\_ сі ще й Хрис\_ ту Ца\_ рю на не\_ бе\_ сі.

**Тип Б.** Згідно з типологією В. Гошовського, це дворядкові колядки з ритмічною структурою вірша 553<sub>2</sub>. Чотири зразки наспіву відповідають описаному Гошовським типу Б-1. Це дворядковий тринадцятискладник зі структурою (55+P3) + (П553)<sup>7</sup>. Семантична форма виглядає так – абр;сту. Характерною особливістю музично-ритмічної формули є заміна ямбу на хорей у першій та другій силабічних групах приспіву – ||11112|11112|123||11121|11121|123||<sup>8</sup>:

*Приклад 4*

*Транскрипція К.Верещук*

1. Ой ве\_ чор доб\_ рий пан-гос\_ по\_ да\_ ру до те\_ бе.

<sup>6</sup> Добруцький Анатолій. Колядування на Острожчині: Дипломна робота. – Рівне, 1999.

На жаль, автор цієї дипломної роботи не вказав точно, в якому населеному пункті зафіксовано даний зразок колядки, зазначивши однак, що записи проводилися в селах Хорів, Межиріч та Новомалин Острозького району. Можна допустити, що саме цю колядку співали в Хорові, оскільки в цьому селі 1936 р. Ю. Цехмістрок зафіксував пісенний зразок з таким же текстом та мелодією.

<sup>7</sup> Згідно із системою позначень В. Гошовського.

<sup>8</sup> Верещук К. Указ. роб.





На території Середньої Волині немає типу В, описаного В. Гошовським, натомість побутують інші, не згадані вченим мелотипи.

Досить поширений тип зі структурою вірша 55<sub>2</sub> (без рефрену та приспіву). Мелоритмічна формула має два варіанти – ||:11112|11112:||, або ж ||:11121|11121||<sup>9</sup>:

### Приклад 5

*Транскрипція А.Добруцького*

1. Шу\_ ми не шу\_ ми зе\_ ле\_ на дуб\_ ро\_ ва  
Ой як же ж ми\_ ні да й не шу\_ мі /гі/\_ ти.

Інший мелотип з приспівом – <sup>1</sup>V55;44, семантична форма – аб;рр (як варіант аб;рс), музично-ритмічна будова першого рядка – ||21122|21122|| (як варіант ||11112|11112||), приспіву – ||4224|4224|| (||2222||).

Зафіксовано також мелотип із <sup>1</sup>V665, у якому вкорочується приспів, (очевидно друга силабогрупа приспіву із 4-складової усічнена до одного складу; повна структура мала би виглядати <sup>1</sup>V66;44 із семантичною формою <sup>s</sup>Vаб;пр)<sup>10</sup>. Музично-ритмічна форма вкороченого „різновиду” виглядає так – ||111122|111122|21212||. Текст приспіву – „Святий вечір. Свят!”. Єдиний наспів цього типу записано у с. Тайкури, що на Рівненщині.

Інші зразки мають повний восьмискладовий приспів (44), отож мелоритмічна формула цих творів є <sup>1</sup>V||111122|111122||2114|2114||, а текст приспіву – „Щодрий вечор, святий вечор”.

<sup>9</sup> Добруцький А. Указ. роб.

<sup>10</sup> Ю. Рибак зафіксував зразки із такою ж трансформацією на Верхньоприп'ятській низовині та визначає структуру вірша цього мелотипу як <sup>1</sup>V66;14. Детальніше про це див.: Рибак Юрій. Календарно- та сезонно-обрядові наспіви Верхньоприп'ятської низовини. Дипломна робота / Наук. кер. Б. С. Луканюк. – Львів, 1998.

У с. Велика Омеляна, що знаходиться неподалік від Рівного, побутує „обрамлений” мелотип зі структурами:  $\text{rV5;555; }^m\text{R}||22224||21122|21122|22224||$ . Семантична форма – р;абр<sup>11</sup>:

Приклад 7

*Транскрипція Н.Боярської*

♩ = 84

1. В по\_лі по\_лі плу\_жок о\_ре Щод\_рий ве\_чор  
 доб\_рий ве\_чор Доб\_рим лю\_дям на здо\_ро\_в...

Серед щедрівкових найпоширенішою є форма  $\text{rV44}_2$  з різновидами. Зразків цього наспіву зафіксовано найбільше – понад 25. Вони побутують на всій досліджуваній території. Музично-ритмічна структура у своєму класичному втіленні виглядає так –  $||:1122|1122:||$ , семантична форма – аб;рс. Текст приспіву – „Щедрий вечор, святий вечор”. У деяких щедрівках приспів має 2 рядки, тобто форма всієї композиції перетворюється на трирядкову –  $44_3$ . У таких випадках текст приспіву є таким: „Щодрий вечор, добрий (святий) вечор, добрим людям, на здоров’я”<sup>12</sup>:

Приклад 8

*с. Обарів  
Транскрипція Н.Боярської*

♩ = 84

1. В по\_лі по\_лі плу\_жок о\_ре Щод\_рий ве\_чор  
 доб\_рий ве\_чор Доб\_рим лю\_дям на здо\_ро\_в...

На досліджуваних теренах зафіксовано твори, що мають тонічне або ж силабо-тонічне віршування. До таких належать дитячі колядки – „Ясна зірка всьому світу світила”, „Ой коляда-колядниця”, а також приспівки „Ой підемо, сестри-браття”, „Гиля, гиля на Василя”, „Дай нам, Боже, всі святки пересвяткувати”.

<sup>11</sup> Мороз Анна. Народно-вокальна творчість села Омеляна: курсова робота / Наук. керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2005.

<sup>12</sup> Боярська Н. Указ. роб.

У с. Велика Омеляна записано єдиний зразок жартівливої щедрівки – „На печі скубуни скубуця”. Ритмічна структура вірша – 36<sub>2</sub>;43<sub>2</sub>;3. Форма твору – велика колісцева (ВКФ), з двічі повтореним зачином, ходом і кінцівкою. Музично-ритмічна будова виглядає так – ||:224|111124:||:1111|112:||224||.

Отже, підсумовуючи вищевикладене, можна констатувати, що на території Середньої Волині розповсюджені колядкові типи із ритмічною структурою вірша 554, 55;45, 553<sub>2</sub>, які відповідають описаним у В. Гошовського типам А1, А-2, Б-1, не описані науковцем мелотипи 554;454, 55<sub>2</sub>, 55;44, 665, обрамлений колядковий тип 5;555 та щедрівковий 44<sub>2</sub>. Побутовують також тонічні приспівки, які найчастіше виконували діти, а також зафіксовано єдиний зразок жартівливої щедрівки зі структурою вірша 36<sub>2</sub>;43<sub>2</sub>;3.

*Анастасія Дружок (Київ)*

## КУПАЛЬСЬКА ОБРЯДОВІСТЬ СЕРЕДНЬОГО МЕЖИРІЧЧЯ ГОРИНІ ТА СЛУЧІ

У пропонованих тезах оглядово розглядатимуться основні купальські наспіви та обрядодії, що донедавна побутовали в середньому межиріччі Горині та Случі: Корецький, Гошанський райони Рівненської області, Славуцький район Хмельницької області та західні села Новоград-Волинського району Житомирської області. Окреслена місцевість належить до східної Волині і до кінця ХХ ст. лишалася практично не обстеженою.

Експедиційне дослідження терену розпочали С. Грица й А. Іваницький 1970 року (с. Невірків Корецького району). Пізніше в окремих селах працювали І. Клименко, М. Скаженик, студенти Рівненського державного гуманітарного університету<sup>1</sup> та Київського національного університету культури і мистецтв<sup>2</sup>, а

<sup>1</sup> Р. Цапун, Р. Каленська, О. Смірнова, І. Звіркowska, О. Кірик, В. Коробчук, А. Тарасюк, І. Тарасюк, О. Боярчук, Т. Біла, В. Терпелюк, В. Васильчук, О. Марчук, Ю. Кухарук, Л. Лазерна, К. Верещук, Т. Сторожук, Н. Кідзерська, Л. Костюк та ін.

<sup>2</sup> І. Перевертнюк.

також фольклористи Т. Пархоменко, М. Сайпель, Ж. Яновська. З 2006 р. фронтальне обстеження терену здійснюється авторкою. У результаті цієї роботи зібрано матеріали з 50-ти сіл. Інформація про купальські обряди і пісні (близько 200 одиниць записів) зафіксована у 30-ти селах.

Спогади про місцеві купальські обряди збереглися досить повно, щоправда, інформанти (жінки 1929 – 1940-х рр. н.) переважно згадували про святкування Купала в юності. Обряд відбувався 6 липня ввечері. Основні дії були зосереджені навколо ритуального деревця. Вербу або березу прикрашали квітами, качанами з вишень, свічками, кропивою і будяками (щоб захистити від хлопців). Часто робили два деревця: одне дівчата прикрашали квітами, інше – будяками і кропивою: „*Ну, квітками все облутується, вишні в'яжеш, конхфети, всяку всячину. Але першу, то це таку берем, гарна така, геть і свічки засвітяться. І носим увечері. Но, як берем носить, то ми пропоследку сюю носим – саму кращу. А першу – кропива, будяк, все. Хлопці ззаду подбегають, і як ухватять – все в руках (сміються. – А. Д.). Да й це таке було*” (с. Світанок Корецького р-ну). Уквітчане „купало” носили селом, супроводжуючи ходу піснями. Наприкінці обряду його ритуально знищували: на півночі топили (Корецький і Гошанський райони), на південному сході – ламали (Славутський, Новоград-Волинський райони).

У північних селах ритуальне деревце, як і саме свято, називалося „*купайло*”, „*купало*” в середньому роді: „*Його ведем до рички, будем вже його топить*” (с. Дивень Корецького району). Натомість, на півдні побутує назва жіночого роду – „*купайла*”: „*Це в цю купайлу, шо в руках несли дівчата*” (с. Улашанівка Славутського району).

Пісні, що супроводжували купальський обряд і звучали впродовж усього Петрівського посту, у місцевій традиції називаються як „*купальська*”, „*купайлиця*” так і „*петрівка*”, „*петровка*”. Ці два терміни співачки ототожнюють. Більшість пісень зафіксована в сольному виконанні, гуртові записи вдалося зробити лише у 6-ти селах<sup>3</sup>. Як і весь пласт календарно-обрядових пісень, купальські в минулому виконувалися голосним відкритим звуком.

---

<sup>3</sup> Села: Великий Скнит Славутського району, Симонів Гошанського району, Мала Сова, Невірків, Новий Корець, Сапожин Корецького району.

Проте наші записи здійснювалися здебільшого в хатніх умовах від літніх жінок, тому виконані спокійно і впівголосу.

У досліджуваному локусі зафіксовано 4 мелотипи (за класифікацією А. Завальнюка<sup>4</sup>, яка пізніше була доповнена І. Клименко<sup>5</sup> – це типи Б, В, Г і Д). Визначальними для пісенних традицій середнього межиріччя Горині та Случі є мелодії двох пісенних типів – В і Г, які ми розглянемо детальніше.

У 21-му селі за купальським обрядом та Петрівським постом закріплено лише один ритмічний тип – з будовою вірша (5+4)2 (тип В):



**Ой під бі-ло-ю бе-ре-зо-ю, ой там чис-тьє-ко об-ме-те-но.**

У традиції кожного села ця форма обслуговується великою кількістю різних поетичних текстів, у яких коментуються основні обрядодії, згадується відьма (див. прикл. №№ 2, 4), висміюються хлопці; ряд текстів має любовну і шлюбну тематику (див. прикл. №№ 1, 3). Усі мелодії розспівані в терцево-квартовому діапазоні з субквартою (як правило, на початку мелодій) і субсекундою (при оспівуванні першого щабля звукоряду). Перший рядок завжди закінчується на терцевому тоні, другий – на першому. Ладові опори більшості зразків<sup>6</sup>: 2, 3 || 2, 1 (див. прикл. №№ 1-4). За винятком версій з сс. Світанок Корецького району (прикл. №2) і Садове Гошанського району, мелодії мають „мінорний” нахил.

Переважна більшість пісень виконана досить швидко ( $\text{♩}=140\text{--}210$ ). У трьох селах (Симонів Гошанського району і Мала Совпа, Невірків Корецького району), щоправда від різних співачок, записані наспіви як у швидкому ( $\text{♩}=140$ ), так і в повільному ( $\text{♩}=77\text{--}110$ )

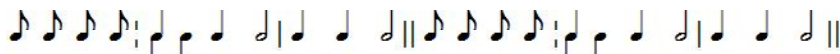
<sup>4</sup> Завальнюк Анатолій. Основні типи українських літніх обрядових пісень та їх діалектні різновиди // П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Ред.-упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 1994. – С. 46-51.

<sup>5</sup> Клименко Ірина. Купальсько-петрівські мелотипи Прип'ятського Полісся: Матеріали до атласу музичних діалектів // Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр. – Київ, 1998. – Вип. 1. – С. 107-131.

<sup>6</sup> Ладові опори позначено за системою формалізації звуковисотного устрою, розпрацьованою І. Клименко: цифри означають опорні щаблі в межах силабогруп, знак „||” показує поділ на мелорядки, коми – поділ мелорядка на силабічні групи.

темпах. Зауважено, що в таких випадках ліричні, любовні тексти співаються повільно, а обрядові – швидко (порівн. прикл. №№ 3, 4). Повільні гуртові варіанти виконані у стрічковому терцевому двоголоссі<sup>7</sup>, швидкі – в унісонно-гетерофонній фактурі. Виконавською особливістю мелодій є вкорочення останньої силабохрони.

У 9-ти обстежених селах поруч із типом В побутує також і тип Г. Це дворядкова строфа з модельною будовою вірша (5+3)2. Проте, за умов активного дроблення (дві перші долі діляться завжди, третя – періодично) форма виглядає як триелементна  $([4+3^4]+3^4)2$ :



А в не-ді-лю ра-не-сень-ко шлюб бра-ла, на бі-ло-му руш-ни-чень-ку сто-я-ла.

Усі виявлені зразки мелотипу Г – „мінорні”. Діапазон одноголосих пісень – квартовий (в с. Глибочок – терцевий) з субквартою і субсекундою (в заключному кадансі вона часто підвищена). У двоголосих версіях верхня межа загального діапазону розширена до секстового тону. На відміну від більшості пісень попереднього типу, всі гуртові версії типу Г виконані у стрічковій двоголосній фактурі, у значно повільніших темпах ( $\text{♩} = 78$ ) і виключно з любовними сюжетами (див. прикл. № 5). Опорні позиції в гуртовій частині наспіву виражені терцевими співзвуччями<sup>8</sup>: 2,3=5||2=4,1=3.

У середньому межиріччі Горині та Случі переважають моно-мелодичні традиції (побутують наспіви типу В). Тип В займає домінуючу позицію і в селах з полімелодичним оформленням купальсько-петрівського періоду. У репертуарі тих самих співачок цей пісенний тип може мати до шести різних сюжетів, у той час як тип Г фіксується лише з одним поетичним текстом.

Отже, купальська обрядовість досліджуваної локальної традиції на даному етапі побутує в пасивному стані (детальний опис з регіональними особливостями пам’ятають лише найстарші інформанти). На відміну від традиційних обрядодій, наспіви збереглися краще, що дає можливість досить повно охарактеризувати місцеву купальсько-петрівську пісенну традицію, окреслити функціональне навантаження різних вокальних творів.

<sup>7</sup> У наведеному зразку з с. Симонів (прикл. № 3) повільний темп сприяє розспівуванню більшості складів.

<sup>8</sup> Знак „=” позначає дво-триголосне співзвуччя.

НОТНІ ПРИКЛАДИ<sup>9</sup>

## 1

$\text{♩} = 120$   
Одна

Щей бар-ві-ноч-ком об-пле - те-но.

Житомир: Новоград-Волинськ: Дулилки

Ой під білою березою,  
Ой там чистенько обметено.

А з яким торгом? З бендочками,  
Він торгується з дівочками.

Ой там чистенько обметено  
Ще й барвіночком обшлетено.

Чужим дівчатам він продає,  
Своїй дівчині дарма дає:

Ой там парубок з торгом стоїть.  
А з яким торгом? З бендочками.

– Ой на, дівчино, убирися  
Та й на Кунайло подивися.

Ой хто не вийде дивитися,  
То шоб не ждав він женитися.

Зап. А. Друзюк, І. Перезвертнюк в 2013 р. від Нестерук М. Д. 1938 р.н.

<sup>9</sup> Всі записи і транскрипції здійснені авторкою.

2

Рівне: Корець: Світанок

♩ = 210

*Дві*

І. Ой на І-ва - на Ку-па-лно - го. Си-ді-ла ві - дьма на - ва-лно-го.

Ой на Івана Купального  
 Сиділа відьма навалного.

Нехай чарують, нехай знають,  
 Нехай Купали не чипають.

Як на дуб лі<sup>с</sup>зла - кору гризла,  
 А з дуба впала - зіллє рвала.

Наша Купала - з гіллєм, з гіллєм,  
 В хлопців короста - з біллєм, з біллєм.

А з дуба впала - зіллє рвала,  
 Блудовських хлопців чарувала.

Наша Купала - з квіточками,  
 В хлопців короста - купочками.

Зап. в 2012 р. від Котолоз М. І. 1937 р.н., Ярмолюк Н. С. 1940 р.н.

3

Рівне: Гоца: Сімоніє

♩ = 77

*Одна*

І. Ой ма-ла ні - чка Пе-трі - во-чка, Не ви-спя-лась на - ша ді - во-чка.



ро - су гна - ла, то - дрі - ма - ла. На пе - нькі па - льці по - зби - ва - ла.

Ой мала нічка Петрівочка,  
Не виспалась наша дівочка.

На росу гнала, то дрімала,  
На пенькі пальці позбивали.

На пеньки пальці позбивала,  
На терен очі повиймала.

Прийди до мене вночі, вночі,  
Будуть калачі напечані.

На терен очі виймаючи,  
Собі хлопчину сподобаючи.

– Ой ти, дівчино, ой ти, ой ти,  
Коли до тебе в свати прийти?

– Прийди до мене й у вечері,  
Щоб воріженьки не бачили.

*Зап. в 2010 р. від Ковалець Г. С. 1938 р.н., Коваль Н. І. 1926 р.н.*

4

*Рівне: Гоца: Симонів*

♩ = 162  
Одна

І. Сьо - го - дні. Ку па - ла взав - тра Йва - на, Бо - дай ти відь - мо не ді - жда - ла.

Сьогодні Купала, ввввтра Йвана,  
Бодай ти, відьмо, не діждала.

На дуба лізла – кору гризла,  
А з дуба впала да й пропала.

А з дуба впала да й пропала,  
Бодай ти, відьмо, не діждала.

*Зап. в 2011 р. від Яроуцук Я. А., 1926 р. н.*

5

*Осіна*  
♩ = 78

1. Ой у-го-ру со-со-но- ньку, у - го - ру. Там бу-ду-є мій ми-ле - нький ко мо - ру.

*Цетверго*

*Хмельницький: Славуца: Великий Скит*

Ой угору, сосононька, й угору,  
Там будеє мій миленький комору.

– Будуй, будуй, мій миленький, високо,  
Проріжемо оконечко широко.

Вона мене ранесенько розбудить,  
А як вийде на вулицю – обудить.

*Зап. в 2013 від Оверчук К. Ю. 1944 р.н., Бачманюк К. А. 1975 р.н.,  
Ходаківська Л. А. 1951 р.н., Галюс Л. Ф. 1948 р.н.*

## ПЕРСОНАЛІ ВИДАТНИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ВИКОНАВЦІВ

*Богдан Яремко (Кременець)*

### ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА ГУЦУЛЬСЬКОГО МУЛЬТИІНСТРУМЕНТАЛІСТА ПЕТРА ГРИМАЛЮКА

В одній із зимових фольклористичних експедицій далекого 1985 року в селі Річка Косівського району Івано-Франківської області нам вдалося познайомитися з 37-річним мультиінструменталістом Петром Миколайовичем Грималюком („Іванищуків”), виконавцем на цимбалах, скрипці, фуярці та кларнеті. Наслідком триденного спілкування з талановитим гуцульським музикою стали численні записи зафіксованого від нього обрядового й необрядового репертуару, виконуваного на трьох інструментах – фуярці, скрипці, цимбалах. Переважна більшість награвань прозвучала на фуярках a<sup>1</sup>, b<sup>1</sup> та gis<sup>1</sup>. Також від П. Грималюка була зібрана інформація про нього самого, батьків та родичів, що є представниками спадкоємних народних музик. Отримані музично-етнографічні матеріали лягли в основу створення творчого портрета весільного музиканта гірського села Річка Петра Грималюка, який, на жаль, вже відійшов від музикування, адже упродовж останніх кількох років прикутий до інвалідного крісла.

Петро Миколайович Грималюк („Іванищуків”) народився 12 вересня 1948 р. у с. Річка Косівського р-ну Івано-Франківської області в сім’ї музикантів як по батьківській, так і по материнській родинних лініях. Його батько, Микола Петрович Грималюк (1909-?), був знаним і шанованим у селі весільним музикантом – скрипалем і цимбалістом (у капелі музикував переважно на цимбалах). Мати, Катерина Петрівна Грималюк (1925-?), з дитинства тягнулася до інструментального музикування, „граючи” на листку („піяла в листок”), а також на бубні, і час від часу запрошувалася до чоловічої весільної капели саме як бубністка.

Інтерес до інструментальної музики з давніх часів проявлявся чи не у всіх представників родини Грималюків, а закріплював його родич по материнській лінії талановитий скрипаль Василь Миколайович Білак (1925-1960). Своєю майстерною грою, шляхетною вдачею й артистичною поставою В. Білак залишився в пам'яті й серцях мешканців верховинських сіл як один із найулюбленіших музик Галицької Гуцульщини. Односельці з великим пієтетом називали Василя „справжнім музикантом”, якого „тепер вже нигде немає”. Очевидно, високий професіоналізм скрипаля, популярність серед гуцулів зблизили його зі знаним мультиінструменталістом з Верховини („Ж'єб'їго”) Василем Могуром (1923-1995). Обидва славетні скрипалі неодноразово очолювали капели, обслуговуючи гуцульські весілля або зустрічаючись на них. Справжньою трагедією для родини, місцевих музикантів та мешканців Річки й сусідніх сіл стала несподівана смерть у розквіті творчих сил улюбленого 35-річного музики Косівщини Василя Білака під час „обслуговування” одного із весіль 1960 р. Дві яскраві народні співачки із с. Річка, Ганна Дмитрівна Абрамович (1924-?) і Калина Василівна Абрамович (1926-?), увічнили пам'ять про славетного скрипаля, склавши „Співанку про двох музик”. У ній вони також відтворили образ талановитого земляка Василя Могура як чудового музиканта і друга. Пов'язана співанка з сумною подією на весіллі. Прочитуємо деякі фрагменти із цієї хроніки, яка складається із 70 дворядкових куплетів:

Послухайте(и), люде(и) добрі, шо хочу казати:

Про славного музиканта хочу заспівати.

А ну прошу, послухайте, йка співанка буде,  
Бо то того музиканта любили всі люди...

Куда пишов, відки прийшов – слава го велика,

Ше до того на Пидгірю головний музика.

В него були срібні струни, косічки з бервіну,

Та ек зайграв Василочок на всю Україну...

Пі(и)шов, пі(и)шов Василочок, там зачев играти,

Кішки болі їго найшли – ві(и)н зачев думати:

Єк привезли Василочка до того шпиталю,  
Та вни його бай занесли в перещийну салю...

Найшли в него всередині, зачели казати,  
Шо не годен перебути, будси умирати.

Помер, помер Василочок у восьмій годині,

Поклонив сив всьому світу та й свої родині.

Поклонив сив всьому світу, вже більше ни буди,

Як на всеї люд се вчули, загули всі люди.

У Штефана у Концюка за столами були,

Єк учули за Василька, то всі си здригнули.

„Та й ци се веселічко играти лішею,  
Бо я слабый, вже не годен, вже й гране  
кінчею”.

Поклав, поклав Василочок скрипку на  
клиночок.

Ніхто ні знав, що він поклав послідний  
разочок...

Єк принесли его т хаті, на лущку ложе(и)ли,  
Василочок та си мучив, що всі голосили.

„Болит мене всередині, болит мене в  
трунку,

Ой везітї, та й ви, сестри, давайте  
ратунку”...

Играв Могур там весіле, та й він  
веселивси,

А єк учув за Василька, тешко засмутивси.  
Засмутивси, зажуривси, та й за дивувавси.

Та – вверх скрипку і заплакав, аж  
зачудувавси.

Тогди Могур хвилиничку перестав играти,  
Став на ноги та й, плачучи, так зачєв

казати:

„Ни дивуйти, що я плачу, та й плакати  
буду.

Свого друга-музиканта повік ни забуду”

Отже, маленький Петрусь зростав у музикантській родині Гри-  
малюків, яка славилася талановитим вуйком-скрипалем, що сприя-  
ло виявленню у хлопця раннього й активного інтересу до музики. У  
семирічному віці Петро почав вчитися грати водночас і на сопілці  
(фуярці), і на скрипці. Обома інструментами він швидко оволодівав  
під безпосереднім наглядом вуйка Василя Білака. Не раз досвідчений  
музикант награвав на сопілці нескладні мелодії співанок, а малий  
Петро почуте зразу підхоплював і відтворював на слух. Гру на сопілці  
він удосконалював переважно влітку, пасучи з хлопцями маржину  
(овець, корів, телиць). Траплялося й таке, що вуйко Василь разом із  
Петром виганяли власну худобу на пасовисько, і тоді знаний музи-  
кант, перш ніж залишити хлопця самого з маржиною на толоці, на-  
гравав на сопілці декілька мелодій, які Петро наприкінці пастушого  
дня зобов’язаний був справно навчитися грати. У процесі відтворен-  
ня почутих від вуйка мелодій Петрові найважче було знайти на інстру-  
менті всі їхні звуки в необхідній послідовності. Запам’ятати ж мелодії  
хлопцеві було завжди легко („махом”). З 11 років Петро почав грати  
на фуярці (сопілці) у весільній капелі батька, а через п’ять років –  
ансамблювати на кларнеті in B („великому”).

Капели, в яких музикував Петро, були різними („вськими”), а  
співпрацював він у них з музиками із сіл Соколівка, Явір, Бабино,  
Шепіт. З-поміж них були такі досвідчені „капельмейстери”-скри-  
палі, як Петро Миколайович Пітеляк (1935 р. н.; с. Яворів), Ва-  
силь Іванович Хім’як (1930 р. н.; с. Яворів), Михайло Іванович  
Хім’як (1941 р. н.; с. Річка). Кандидатури нових сопілкарів до гри  
в цих капелах підбирали через так зване „стажування”. Суть  
підбору полягала в тому, що „старший музикант” („капельмей-

стер”) збирав у своїй хаті претендентів і пропонував запрошеному сопілкареві включатися до гри в капелі. Якщо він вміло і злагоджено ансамблював з капелянами, то це свідчило про його здатність стати членом колективу.

Петрові Миколайовичу однаково легко було грати музику „до співу”, „до танцю”, „Бервінкову”, обрядові марші та привнесені мелодії. Часто траплялося так, що під час весілля йому доводилось включатися у виконання вперше почутих мелодій, засвоюючи їх у процесі на слух. При цьому найважче на слух було виконувати „гуцулки”, адже їх швидкі мелодії (яких могло бути до 32-х), орнаментально насичені, потребують високої техніко-аплікатурної майстерності. З цього приводу Петро Миколайович висловився так: „Треба музикантові борзе кивати, кров в собі зрушувати”, тобто точно вигравати всі звуки моторної мелодії, упорядковуючи їх ритмічні одиниці в чітко організовані динамічні угруповання, підкреслені метричною акцентуацією.

У 16 років П. Грималюк захопився цимбалами, навички гри на яких прищепив йому батько. Музикуючи в батьківській капелі на сопілці, кларнеті і скрипці, Петро уважно спостерігав за грою цимбалістів, що спонукало його самостійно оволодівати цимбалами в домашніх умовах, поступово пізнавати технологію гри та репертуар. У скорому часі юний музикант стає цимбалістом у капелі „капельмейстера”-скрипаля М. І. Хім’яка (с. Річка), а пізніше упродовж понад п’яти років ансамблює як цимбаліст у кількох капелах. Кар’єру цимбаліста Петро завершив, створивши свою власну капелу, котру очолив як „капельмейстер”-скрипаль.

Постійними членами Грималюкової капели були такі музиканти:

- 1) Грималюк Петро Миколайович (скрипка);
- 2) Тинкалюк Василь Федорович (1950 р. н.; цимбали; учень П. Грималюка, підготовлений ним спеціально для капели);
- 3) Абрамович Михайло Васильович (1964 р. н.; акордеон);
- 4) Хім’як Василь Іванович (1962 р. н.; труба);
- 5) Грималюк Василь Іванович (1961 р. н.; саксофон-тенор);
- 6) Грималюк Василь Михайлович (19?? р. н.; бубен);
- 7) Абрамович Василь Васильович (1962 р. н.; бас-гітара).

Географія обслуговування весіль капелою Петра Грималюка охоплювала численні села Косовського і Верховинського районів,

міста Калуш і Городенка Івано-Франківської області, місто Сокаль Львівської області.

Весільна капела Грималюка у 1980-1990 роках на Косівсько-Верховинських теренах мала таку велику популярність серед гуцулів, що газди намагалися заздалегідь замовити колектив для обслуговування весілля, приміром, складаючи взимку графік його роботи наприкінці весни.

З 1980-х років Петро Миколайович почав співпрацювати з румунськими музикантами із села Берегомет Путивльського району Чернівецької області. Серед них були виконавець на тарагоді Бандура Василь Володимирович (1944 р. н.) і трубач Данко Василь Іванович (1949 р. н.), випускники культурно-освітнього училища. Характерним для спільної гри капелян П. Грималюка з цими виконавцями було те, що місцеві музиканти зберігали традиційний склад ансамблю і манеру гри, тоді як запрошені додавали до складу оркестрову трубу і румунський духовий народний інструмент тарагод, чим вносили в гру елемент іншого національного колориту.

Протягом усієї виконавської практики Петрові Миколайовичу пощастило музикувати з двома талановитими скрипалями Гуцульщини – Василем Могуром і Петром Пітеляком, з якими йому було найлегше і найприємніше ансамблювати. П. Грималюк відзначав високий професіоналізм В. Могура, конкретизуючи у виконанні ним скрипкової п'єси ідеальну логічну послідовність кожного її фрагмента, віртуозну аплікатурну („пальцівкову”) техніку, вміння створювати під час гри поле особливої енергетичної сили.

У нарисі про мультиінструменталіста Петра Грималюка нами була зроблена спроба виокреслити універсального музику, який у процесі своєї творчої діяльності розширив гуцульську капелу музичним інструментарієм (трубою, тарагодом, саксофоном-тенором, бас-гітарою), збагатив репертуаром, техніко-виконавським рівнем ансамблювання. Можна стверджувати, що в період 1970-1980 років, коли в Косівській частині Галицької Гуцульщини формувалася нова генерація інструменталістів-універсалів, Петро Грималюк, поряд з такими талановитими музикантами, як Дмитро Левицький (1939-2011), Микола Думитрак (1942-2014), Іван Ісайчук (1947-2013), Юрій Самокішук (1947 р. н.), був одним із найяскравіших її репрезентантів.

*Ярема Павлів (Львів)*

БЕРВІНКОВІ НАГРАВАННЯ КОСМАЦЬКОГО  
ТРАДИЦІЙНОГО СКРИПАЛЯ КИРИЛА ЛИНДЮКА  
(„ВІТИШИНА”): МУЗИЧНО-ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Матеріалом для нашого дослідження послуговували аудіозаписи (CD) гри видатного традиційного гуцульського скрипаля Кирила Линдюка (шпiцнамен „Вiтишин”, 1929-2003), здiйсненi професором Богданом Ивановичем Яремком у селах Люча та Космач Косiвського району Ивано-Франкiвської облaсти 2000 та 2002 рр., та його стаття до цього аудіозапису<sup>1</sup>. Продовженням знайомства зі скрипалем стала інформація, отримана зі статті Б. Яремка про К. Вітишина, вміщена в розширеному варіанті в одному зі збірників „Етномузика”<sup>2</sup>, а також наше транскрибування скрипових награвань музиканта і спроба їх дослідити. Отже, звернемося до постаті народного музиканта з погляду на його творчий шлях та підсумки текстологічного аналізу виконуваних ним на скрипці двох версій бервінкової мелодії (ладканки).

Кирило Васильович Линдюк („Вітишин”) – загальнознавчий лiдер з-помiж скрипалiв середньої генерацiї космацько-шепiтської традицiї. Народився вiн 1929 р. у Космацькому присiлку „Мел”. Ще малим хлопцем К. Линдюк прагнув перейняти прийоми гри вiд свого далекого родича Василя Васильовича Пожоджука („Генца”), котрий був одним з найславiтнiших гуцульських скрипалiв<sup>3</sup>. Виконавська дiяльнiсть Кирила розпочалася у вiцi 11 рокiв, коли вiн створив разом зi своїм братом-цимбалiстом дует, а також став лауреатом Коломийського огляду художньої самодiяльностi

---

<sup>1</sup> Аудіоальбом „Скрипаль Кирило Линдюк” із серії „Славетні музиканти Гуцульщини” / Зап., вст. ст. Б. І. Яремка; звукооператор А. Вавринчук. – Рівне, 2006.

<sup>2</sup> Яремко Богдан. Скрипаль Кирило Линдюк („Вітишин”) – лiдер космацько-шепiтської традицiї // Етномузика: зб. статей та матерiалiв, присвячена 100-й рiчницi експедицiї для фонографування дум / Упоряд. І. Довгалюк, Ю. Рибак. – Львiв: ЛНМА iм. М. Лисенка, 2008. – Ч. 5. – С. 91-99.

<sup>3</sup> Котюк Богдан. Музиканти весiльних капел космацької традицiї // Друга конференцiя дослідникiв народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Теоретичнi студiї / Упоряд. Б. Луканюк. – Львiв: ЛДК iм. М. Лисенка, 1992. – С. 34.



за виконання автентичної гуцульської музики із сопілкарем (фуярністом)-однолітком. Невдовзі, опинившись на засланні в сибірському селі Омської області (за участь одного з членів родини в лавах УПА) і взявши участь у розбудові гуцульського традиційного середовища на чужині, К. Линдюк організував інструментальну капелу, з якою обслуговував усі релігійні та інші свята. Повернувшись через дев'ять років на Батьківщину, Кирило розпочав співпрацю як лідер-скрипаль із найяскравішими музикантами свого регіону, а його капели в період від 1957 до 2003 року обслуговували весілля та святково-урочисті події не лише в Космачі або сусідніх з ним селах, а й у багатьох інших поселеннях Гуцульщини та Покуття.

Наші прагнення, ще зі студентських і післястудентських часів (2011-2013 рр.) практично засвоїти гуцульську музику безпосередньо в традиційному середовищі, а згодом, у 2012 р., знайомство зі скрипковою музикою К. Вітишина через слухання її в запису на аудіодиску Б. Яремка, стали поштовхом для здійснення у 2013 та 2014 роках двох фольклористичних експедицій у с. Космач. На жаль, на той час К. Линдюка вже не було в живих, але нам вдалося почути багато інформації про нього від музикантів-колег, деякі з яких і дотепер активно музикують на теренах Косівського, Яремчанського та Коломийського районів Івано-Франківської області, а також у 2013 р. пройти „школу” традиційної скрипкової гри у космацького скрипаля і баяніста Петра Семчука („Семенишина”, 1945 р. н.).

Першими зразками здійсненого нами транскрибування традиційної гуцульської музики є кілька нотацій сольної скрипкової гри К. Линдюка з вищезгаданого аудіоальбому Б. Яремка. Серед них – транскрипції двох виконаних скрипалем версій „Бервінкової”. Як відомо, „Бервінкова” – це весільна ладканка, локалізована переважно на теренах покутсько-гуцульського регіону, яка є невід’ємною обрядодією гуцульського весілля. Її виконують жінки, котрі плетуть віночок молодій під супровід інструментальної капели. Зробимо текстологічний аналіз здійснених нами транскрипцій обох скрипкових версій „Бервінкової” у виконанні Кирила Линдюка.

Перша скрипкова версія бервінкової К. Линдюка спирається на віршовий варіант, який має два дворядкові різновиди віршової структури (далі – ВС): I ВС: (443)2; II ВС: (557)(556), що уможливило зробити припущення відносно свідомого поєднання скри-

палем цих різновидів у межах однієї п'єси. Друга скрипкова версія бервінкової базується на шестирядковій віршовій структурі (443)4 (557)(556). Наводимо віршові тексти обох версій виконавчих Ліндюком бервінкових:

I версія:

Ой куда ж ти, молоденька, ходила,  
Що так твоя головонька зацвила?  
Ні калинонька, ні малинонька,  
ні твоя дитинонька,  
Лиш того пана, лиш того пана,  
що в'на з ним шлюб брала.

II версія:

– Ой куда ж ти, молоденька, ходила,  
Що так твоя головонька зацвила?  
– Я ходила, рідна мамко, в садочок,  
Припав мене й калиновий цвіточок.  
Ні калинонька, ні малинонька,  
ні твоя дитинонька,  
Лиш того пана, лиш того пана,  
що в'на з ним шлюб бра.

Обидві версії „Бервінкової” скрипаль виконав у досить швидкому темпі з цифровими позначками, відповідно 84 і 76, тоді як вокальні виконання ладканки з інструментальним супроводом звучать приблизно в темпах, позначених цифрою 60. Можна стверджувати, що „Бервінкові” у виконанні Кирила Ліндюка – це не формальне відтворення традиційної обрядової музики, а його власна натхненна інтерпретація давнього кантиленного ліричного твору, що є одним із головних на гуцульському весіллі. Той факт, що Кирило Ліндюк виконав „Бервінкову” двічі, причому у другій версії – з варіаційними і формотворчими змінами, свідчить про велику увагу музиканта до цього вельми зручного для тембру скрипки твору.

Перша скрипкова „Бервінкова” має просту тричастинну репризну форму, що складається з трьох періодів:  $8/4(a + a_1)6/4(b + b_1)(a_2 + a_3)$ . Музичний ритм – змінний часокількісний, більшість ритмічно визначених звуків мелодії забарвлені всіма видами мелізматики, які не лише орнаментально збагачують переважно монодичну фактуру, а й мають змістове значення. Наприклад, якщо мелодію п'єси позбавити мелізмів і виконати її згідно зі складами віршованого тексту, то друга четввертна тривалість першого такту буде групуватися двома восьмими тривалостями. У скрипковій же версії замість двох восьмих виконується четввертна, ритмічно ускладнена мордентом, якому передує форшлаг.

Ладова структура першої п'єси охоплює звукоряд мінорного гептахорду з основним тоном „d”, варіативними IV, VI і VII ступеннями, субквартою та високою субсекундою. Кадансування відбуваються в VI т. (заклучна тоніко-субквартова каденція), у X т.

(серединна автентична на квінтовому тоні домінанти), у XII т. (перервана тонічна, акцентована сфорцандо) та XVI т. (фінальна тонічна).

Фактурний аналіз нотного тексту дав можливість виявити такі особливості фактурного викладу:

1. Фрагментальне застосування подвійних нот, інколи з елементами педальної домінантової та тонічної основ.

2. Чергування монодичної лінеарності зі стрічково-октавним, рідше – з септимовим та квартовим, а також бурдонним двоголоссям, викладеним гармонічною інтервалікою.

3. Артикуляція як спосіб „вимовляння” послідовної низки звуків (легато, нон легато) та акцентуація з різною динамікою звучання (легкий акцент, акцент, акцент зі сфорцандо).

4. Розмаїття ритмічних малюнків у мелізмах, винахідливість виконання яких зафіксовано в їхньому транскрибуванні і конкретизується використанням таких ритмічно згрупованих тривалостей і фігур, як шістнадцяті, тридцятьдругі, шістдесятчетверті, восьма або шістнадцята з однією чи двома крапками, тріолі та квінтолі.

Принцип розвитку мелодичних послівок будується на інтонаційно- ритмічному варіативному повторенні мелопослівки „а” в першій і третій частинах і спорідненої з нею мелопослівки „b” похідного контрасту у другій частині. Комбінаторна послідовність мелопослівок утворює тричастинну форму, кожна частина (мелострофа) якої формується з двох мелопослівок. При цьому всі мелопослівки являють собою складне ритмо-інтонаційне утворення: перше з них виконує роль „зачину” (імпульсу) і „ходу”, а друге – недосконалого або (наприкінці мелострофи) досконалого кадансування.

Характерним є використання виконавцем інтенсивної інтонаційно ритмічної варіативності мелізматичного типу, що охоплює перші ритмо-інтонаційні утворення першої і третьої мелостроф, і її відсутність на каденційних ділянках. Ритмічні малюнки мелізматичних звуків, що оздоблюють чи не кожному восьму частку мелодії, досить різноманітні: від ритмічно ускладнених мордентів з форшлагами до угруповань, в яких можуть сполучатися форшлаг, дрібна трель (зокрема із шістдесятчетвертих тривалостей), мордент та прохідні звуки. Так, „зачини” і „ходи” мелопослівок а,

$a_1$ ,  $a_2$  і  $a_3$  характеризуються інтенсивною мелізматичною насиченістю, утворюючи варіативність вищого рівня. Завершуються вони кадансуванням – рухомим ( $a$ ), цезурованим традиційним тоніко-субквартовим ( $a_1$  і  $a_3$ ) і тонічним перерваним ( $a_2$ ). Мелопоспівки  $b$  і  $b_1$  характеризуються меншою насиченістю мелізмами та дрібними тривалостями, внаслідок чого виявляється їх кантиленна сутність, посилена довгим цезуруванням. У мелопоспівці  $b_1$ , яка завершується автентичним кадансуванням, вперше з'являється підвищений IV ступень.

Друге виконання К. Линдюком „Бервінкової” має певні зміни, зокрема в побудові музичної форми, яка, залишаючись простою тричастинною, має першу частину у вигляді складного періоду із чотирьох речень:  $(a + a_1 + a_2 + a_3)(b + b_1)(a_4 + a_5)$ . Мелопоспівка „а” в обох „Бервінкових” повторюється у вільній комбінаторній послідовності.

Різниця між двома виконаннями виявляється в наступному:

1. У мелодичних деталях бервінкового типу.
2. У регістрово-тембрових змінах (на октаву вниз у викладі перших двох мелопоспівок другого виконання).
3. У ритмічних варіативних змінах як у самій мелодичній лінії, так і в мелізматичі.
4. Частково в музичній формі, яка залишається простою тричастинною репрізною, але з розширенням I ч. до складного періоду з чотирьох речень у другому виконанні.
5. У ладовій структурі бервінкової другого виконання, яка залишається такою самою: мінорний гептахорд з основним тоном „d”, варіативними IV, VI, VII ступенями, субквартою (переважно на каденційних ділянках).

6. У більшій наявності подвійних нот (октав, квінт, малих і великих септим) у бервінковій першого виконання.

Спільні чинники в обох виконаннях є такими:

1. Фактура кожного з виконань не є індивідуалізованою стосовно одна до одної, залишаючись монодичною з елементами двоголосся, зумовленого використанням подвійних нот, а саме:

- а) стрічкового паралельного октавного і квінтового двоголосся;
- б) бурдонного двоголосся, в якому трелеподібні оспівування верхнього тону в септимах відбуваються на тлі нижнього тону (такти 2, 4 в першій бервінковій).

2. Артикуляційні прийоми у двох награваннях є подібними. Розділимо їх на два види: легато і деташе. Легато музикант застосує для об'єднання дрібних ритмічних тривалостей. Завдяки цьому прийому вони звучать легато. Прийомом деташе виконуються всі звуки, не пов'язані між собою. Через дію винахідливої комбінаторики на артикуляційному рівні прийомами легато і деташе чітко прослуховуються і мелодичний „каркас”, і додані до нього орнаментальні угруповання, і агогічні зміни, а втім посилюється змістовність усього звучання. Кирило Линдюк досягнув блискучої артикуляційної чіткості, що сприяє донесенню звучання кожного тону, навіть найдрібнішої тривалості, у віртуозному потоці скрипкового мелоінтонування. Вміле, відпрацьоване до найдрібніших деталей артикулювання звуків цим музикантом підносить виконання ним скрипкових бервінкових до бездоганного, концертно-сценічного рівня.

3. Акцентуація як прийом штрихової техніки правої руки, яким послуговується музикант, підкреслює майже всі відокремлені звуки (четвертні, половинні), а також початкові тони певним чином організованих ритмічних угруповань. Завдяки цьому досягається виконавський ефект декламаційності. Вирізняються три види акцентів:

а) легкі акценти (легкий „укол” смичка), що застосовуються найчастіше;

б) сильні акценти (сильний „укол” смичка), які з посиленою динамічною градацією підкреслюють взятий звук; використовується рідше, підкреслюючи опорні тони в мелопоспівках;

в) акценти-сфорцандо (досягаються сильним притиском і прискореним веденням смичка), яких у першому награванні три (шоста частка мелопоспівки „а”, кінцеві звуки мелопоспівок  $a_1$  і  $a_2$ ), у другому – чотири (ті самі випадки, а також кінцевий звук мелопоспівки  $a_3$ ); підкреслюючи опорні тони мелопоспівок і „падіння” в субквартовий звук, акценти-сфорцандо посилюють динамічну шкалу відносно сталого звучання обох награвань.

4. У техніці лівої руки для обох виконань спільними є такі прийоми, як вібрато (на звуках четвертних і половинних тривалостей, які виконуються без мелізмів) і глісандо (в межах малої терції), що вживається на пролонгованому звуці автентичного кандансування в мелопоспівці  $b_1$ .

*Висновки.*

Внаслідок здійсненого музично-текстологічного і виконавського аналізу двох награвань „Бервінкової”, виконаних гуцульським скрипалем Кирилом Линдюком, ми дійшли таких висновків:

1. „Бервінкові” у виконанні Кирилом Линдюком набувають рис сольних скрипкових п'єс.

2. У виконанні обох награвань присутні моменти імпровізаційності, які виявляються:

а) у регістрових змінах проведення мелодії;

б) у вільній комбінаторній послідовності вживаних мелізмів;

в) у побудові музичної форми кожного з награвань;

г) у варіативності викладу музичного матеріалу, коли музикант вдається до незначних змін у мелодії, зберігаючи її основний каркас незмінним.

3. Обидва награвання „Бервінкових” Кирила Линдюка, на нашу думку, є одними з кращих зразків гуцульського традиційного скрипкового виконавства. Адже подібної виконавської майстерності, що імпровізаційно народжується під час їх творення, може досягти лише винятково талановита і досвідчена особистість, здатна вільно й майстерно використовувати всі чинники поспівково-формульного комплексу, сформованого в процесі багатолітньої виконавської практики в межах гуцульського середовища.

4. Діяльність Кирила Линдюка („Вітишина”) як народного скрипаля, і зокрема його гра „Бервінкових”, не можуть не викликати інтерес у представників професійного скрипкового виконавства та інших академічних музикантів, адже усним шляхом цей скрипаль досягнув справжніх вершин з властивою йому самотутньою манерою гуцульського традиційного виконавства.

5. Музично-текстологічний аналіз бервінкових награвань Кирила Линдюка передбачає подальше дослідження індивідуального виконавського стилю гуцульського музиканта, включаючи дослідження питань аплікатури та постановки рук, зокрема на рівні порівняння його бервінкових награвань з награваннями інших видатних скрипалів Гуцульщини.

*Вікторія Ярмола (Рівне)***ГРИГОРІЙ ФІЛОЗОФ – ЛІДЕР  
ВЕЛИМЧАНСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ТРАДИЦІЇ**

Велимчанська скрипкова традиція (від назви с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл.) була і до сьогодні певною мірою залишається найпотужнішим пластом музично-інструментальної традиції в системі інструментального виконавства на Західному Поліссі. Перший запис інструментального музикування у с. Велимче був здійснений відомим луцьким фольклористом Олексою Ошуркевичем 1971 року. На бобінну плівку ним було зафіксовано 4 ансамблевих та 8 сольних скрипкових творів у виконанні музикантів родини Шудруків (родинне прізвисько „Ковалі”). До складу капели входили: скрипалі – Андрій Якович Шудрук з сином Кирилом Андрійовичем Шудруком та внуком-кларнетистом Василем Кириловичем Шудруком, баяніст – Іван Пилипович Будник та скрипаль, який не був постійним учасником ансамблю, – Олександр Васильович Борисюк. 1981 року О. Ошуркевич записав 3 сольних твори від досить відомого на той час скрипаля – Григорія Івановича Філозофа із с. Велимче.

Упродовж останніх 17 років з періодичністю у 2-3 роки співробітниками Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при ЛНМА ім. М. Лисенка та поодинокими фольклористами репертуар Григорія Філозофа неодноразово фіксувався як у сольному, так і ансамблевому виконанні. Останній запис був проведений авторкою 6 жовтня 2014 року. Отже, загальна картина фонозаписів велимчанської інструментальної музики виглядає таким чином (див. Таблицю на наступній стор.).

За свідченнями односельців і музикантів з навколишніх сіл, лідером велимчанського скрипкового виконавства вважається Григорій Іванович Філозоф, який належить до середньої генерації музикантів. Методологічною базою при польових дослідженнях творчої особистості Г. Філозофа послуговували питальник К. Квітки з програми „Професійні народні співці й музиканти на Україні”, а також розроблений питальник із дослідницької програми І. Федун „Народноінструментальна музика Західного Полісся”.

Таблиця

РІК ЗАПИСУ	ЗБИРАЧІ	ІНФОРМАНТИ	КІЛЬКІСТЬ ТВОРІВ		
			сольні	ансам- блеві	до спів у
1971	Ошуркевич О.	Шудрук Кирило Андрійович (1931-2000) – скрипка Буднік Олександр Васильович (1934) – скрипка Шудрук Андрій Якович (1909- ?) – скрипка Буднік Іван Пилипович (1948-2008) – баян Шудрук Василь Кирилович (1958) – кларнет Борисюк Олександр Васильович (1934) – барабан	8	4	–
1981	Ошуркевич О.	Філозоф Григорій Іванович (1940) – скрипка	3	–	–
1997	Федун І.	Філозоф Григорій Іванович (1940) – скрипка	1 9	–	–
2002	Добрянська Л., Лукашенко Л., Рибак Ю., Поточняк А.	Філозоф Григорій Іванович (1940) – скрипка Дарчик Василь Петрович (1957) – кларнет Філозоф Микола Васильович (1965) – баян Летич Іван Гнатович (1966) – сопілка Літвінець Микола Матвійович (1952) – барабан	–	24	–
		Філозоф Григорій Іванович (1940) – скрипка Літвінець Микола Матвійович (1952) – барабан	–	13	–
2003	Ярмола В.	Філозоф Григорій Іванович (1940) – скрипка	3 3	–	–
2005	Ярмола В.	Філозоф Григорій Іванович (1940) – скрипка Філозоф Марія Григорівна (1945) – спів	2 7		3
2008	Олексюк О.	Філозоф Григорій Іванович (1940) – скрипка	3 7	–	–
2014	Ярмола В.	Філозоф Григорій Іванович (1940) – скрипка Філозоф Марія Григорівна (1945) – спів	1 6	–	8



Безпосереднім джерельним матеріалом слугувала інформація, отримана під час усних бесід зі скрипалем, його дружиною та дружиною одного з музикантів його капели – Летич Галиною Василівною, яка на сьогоднішній день є завідувачкою сільського клубу.

Григорій Філозоф народився у с. Велимче 25 жовтня 1940 року в багатодітній родині і був наймолодшою дев'ятою дитиною. Тяг до музики у малого Григорія з'явився у п'ятирічному віці, і першим його вчителем був старший брат – Василь Філозоф, який також був музикантом та відмінним майстром музичних інструментів. Саме він і змайстрував для Григорія першу скрипку. Навчальний процес відбувався таким чином: брат наспівував мелодії різноманітних танців, а Григорій на слух їх відтворював. Початковими мелодіями, які музикант легко запам'ятовував і відтворював, були твори „до співу”, а також відомі танці. Удосконалював свою майстерність гри на скрипці на вечорницях, що влаштовувалися його старшими сестрами та братами. Хтось із останніх вибивав у решітку, а інші танцювали. Гра на вечорницях оплачувалася цукерками або копійками. Початкове становлення музиканта тривало до 1959 року, коли його забрали до армії.

Після повернення 1965 року, коли йому виповнилося 25 років, розпочинається наступний період музичної діяльності Григорія Івановича – весільний. На той час у селі набула популярності вищезгадана весільна капела родини „Ковалів”, де скрипалем був Кирило Шудрук, який серед односельців вважався слабким музикантом. Тому, почувши про повернення Григорія, Шудруки запросили його у свій ансамбль, у складі якого Григорій Філозоф музикував до 1975 р.

На той час велимчанська скрипкова традиція мала таких яскравих представників, як Олександр Васильович Борисюк (1931 р. н.), Андрій Олександрович Нікончук (1942-2005), Василь Григорович Гайдучик („Киселик”, 1938 р. н.) і Гнат Михайлович Летич (1933-2010). За словами мешканців, найяскравішим все ж був Григорій Іванович, хоч сам скрипаль віддавав першість Олександрові Борисюку та Василеві Гайдучику, говорячи: „*в Олександра сама різка техніка була. Віртуоз. А Василь сильно грав. Але, як стане – не поворушиться, нігде, нікуди, ні в бок. А той Олександр жвавий був. Отакіх три самих сильних було – Олександр, Гайдучик і я*”.

Уважаючись незаперечним лідером для музикантів і мешканців села, Г. Філозоф мав своїх улюблених музикантів. Окрім вже зазначених, виділяв скрипаля з с. Датин на прізвисько „Синовчик”, цигана із с. Піщане Камінь-Каширського р-ну і Павла Триндюка із с. Адамівка. Філозоф не лише вважав їх лідерами, а й виконував чимало їхніх мелодій, кожного разу зазначаючи, від кого і що перейняв.

1975 року капела Шудруків розпалася, і Григорій Філозоф організовує свій ансамбль, який складався з досвідчених музикантів високого професійного рівня, частина з яких мала середню музичну освіту. Серед цих музикантів були: скрипаль, його племінник Микола Філозоф – баяніст, Іван Летич – сопілкар і кларнетист, Микола Літвинець – барабанщик, Василь Дарчик – кларнетист, Іван Буднік – баяніст (періодично грав у капелі). Капела Філозофа й досі славиться на весь західнополіський регіон завдяки своїм яскравим виконавцям. Географія музикування ансамблю досить масштабна: усі без винятку села Ратнівського і Камінь-Каширського районів, окремі села Любешівського р-ну, міста Ковель, Брест та участь у звітних концертних програмах від області в Києві.

Григорій Філозоф є дуже харизматичною особистістю. Особливо ця харизма проявляється в його грі. Як зазначає сам скрипаль, *„мене усі на весілля брали, бо я граю і співаю. І зараз так само. Вже, як стане скрипач грати, то він тико грає, як мертвий. А я граю, співаю, ворушуся”*. Під час виконання творів скрипаль може підспівувати, притупувати ногами, викрикувати. Твори запам’ятовував, послухавши один-два рази, що свідчить про хорошу музичну пам’ять скрипаля. Говорить: *„Поїхали ми на якийсь концерт у Луцьку, там з Овадне хлопці були. Оваднівську польку грали на три коліна, то в них була скрипка, баян. Вони заграли ту польку, то ми почули, а на другий концерт вже ми її грали. Просто почули і перейняли”*.

Характеризуючи в загальних рисах музикування народного скрипаля, можна сказати наступне. Грав переважно верхньою та середньою частинами смичка, тому всі танцювальні твори були дуже технічними, мелодії звучали дуже легко, чітко і виразно. При виконанні творів у швидких темпах зазвичай використовував штрих legato, який викликав плавне і рівномірне розподілення звуку, але дещо втрачалася чіткість метроритміки.

Щодо ритміки, то у виконавстві музиканта особливе місце відведено синкопованим фігурам. Найчастіше синкопи зустрічаються при поєднанні окремих побудов (доланні цезури) періодів та на протягуванні кінцевого звуку фрази на початок наступної.

У мелодіях танцювального характеру найбільше використовував тональності G-dur і D-dur, які давали можливість посилювати звучання зачіпанням відкритих струн, що створює ефект бурдонування. Співані твори здатний був виконувати в інших тональностях, підлаштовуючись під спів.

На завершення можна підсумувати, що індивідуальний музично-виконавський стиль Григорія Філософа визначається, передусім, розвинутою мелодикою в його виконавстві, збагаченою ритмічною різноманітністю з використанням багатой орнаментики (форшлагги, морденти, рідше трелі), глісандо, мікроальтерація звуків.

*Ольга Олексюк (Ковель)*

## ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ НАРОДНОГО СКРИПАЛЯ СТЕПАНА СЛИВКИ

Яскравими і впливовими носіями музичної культури на селі донедавна були, а подекуди й донині залишаються, виконавці весільних капел, у яких провідну роль тривалий час відігравали скрипалі. На сьогодні пасивними продовжувачами народної інструментальної традиції на теренах Волинської області є хіба що музиканти старшого покоління, середній вік яких становить сімдесят років. Тому дедалі очевиднішою постає проблема збереження і передання багатотисячолітніх традицій наступним поколінням. Та, незважаючи на це, і в наш час є скрипалі, які належним чином можуть репрезентувати музичну традицію свого осередку, дати цінну етнографічно-культурологічну інформацію.

Під час експедиційної роботи в Старовижівському районі Волинської області при опитуванні інформантів авторка цих тез послуговувалася спеціально розробленим питальником, укладе-

ним на основі програми Климента Квітки „Професіональні співці і музиканти на Україні” та питальник із дослідницької програми Ірини Федун „Народноінструментальна музика Західного Полісся”.

Яскравим представником народноінструментальної скрипкової традиції Західного Полісся є Степан Сливка. Народився скрипаль 1951-го року в селі Рокита Старовижівського району Волинської області в родині музикантів: батько – Сливка Мирон Григорович (1923-2014) – грав на скрипці та бубні; дядько – Сливка Петро Григорович (1921-1943, загинув на війні) – грав на скрипці; сини – Сливка Степан Миронович (1951 р. н.) – на губній гармошці, скрипці, баяні, кларнеті та Сливка Петро Миронович (1955 р. н.) – на сопілці та барабані. У селі та в районі їх знають як „Перців”.

Степан з 7-ми років запам’ятовував мелодії весільних пісень і танців з голосу своєї бабці та відтворював їх на губній гармошці. Грав він так декілька років, поки батько не помітив його здібності і хист до музики та купив йому справжню „повну” скрипку. Інструмент був великим, тому хлопчику було не дуже зручно займатися – „трошки рука коротка”. Перші навички гри на інструменті отримав від свого батька – Сливки Мирона Григоровича: „Батько показав, як тримати скрипку і як смичок тримати, показав там „Яблучко”, там мелодію”. Подальше навчання продовжувалося шляхом підбору скрипкових мелодій на слух та переймання від досвідченіших майстрів-виконавців. Сам скрипаль педагогічною діяльністю не займався. Перші навички гуртової гри засвоїв у школі, де відвідував музичний гурток, грав на скрипці в струнному оркестрі (склад оркестру: балалайки, гітари, мандоліни, скрипка, решітка).

С. Сливка має добрі музичні дані, про що свідчить чистота інтонування, настроювання інструмента без допоміжних засобів, починаючи зі струни „мі”, (окрім тих випадків, коли грає гуртом, „...коли є комплект...” , настроює під баян). Має хорошу пам’ять – може відтворити мелодію без змін і доповнень, почувши її декілька разів. Окрім скрипки, вміє грати на губній гармошці, баяні (навчився під час служби в армії) та кларнеті (на заробітках). За характером – спокійний, урівноважений, чутливий, стриманий.

Вже в ранньому віці скрипаль засвоїв значну частину свого репертуару і в 15 років разом із молодшим братом Петром Мироновичем Сливкою, 1955 р. н., та зі своїм однокласником Петром Костючиком, 1951 р. н., створив капелу та відіграв своє перше весілля в селі Дубечне, на якому виконував чимало танцювальних творів.

Після вимушеної перерви (навчання в училищі та служба в армії) Степан Миронович відновив діяльність капели. Гурт почали запрошувати і запрошують зараз на весілля та різні заботи не тільки в села свого району, але й за його межами, а також на концерти, фестивалі та конкурси у м. Луцьк („Берегиня”), м. Ковель („Калинова сопілка”), брали участь у звітах Волинської області в Києві (2004, 2009).

Склад інструментальної капели с. Рокита:

бубніст – Сливка Мирон Григорович (батько, 1923-2014);

скрипаль – Сливка Степан Миронович (син, 1951 р. н.);

сопілкар – Сливка Петро Миронович (син, 1955 р. н.);

баяніст – Латайчук Іван Іванович (племінник, 1965 р. н.).

На Поліссі виконавця називали в залежності від того, на якому інструменті він грає: *скрипка* – „скрипаль”, „музикант”, *бубон* – „бубніст”, „барабанщик”, *баян* – „баяніст”, інколи „музика”, „музикант”, *сопілка* – „сопілкар”.

Степан Сливка при визначенні частин скрипки використовував таку термінологію: верхня і нижня деки – „*перша дека*” і „*нижня дека*”; обичайки, що скріплюють між собою верхню та нижню деки – „*боковини*”; кілки, що натягують струни – „*колишкі*”; підгрифник – „*голосник*”; підставка під струни – „*кобилка*”; струни: „мі” – „*перша*”, „ля” – „*друга*”, „ре” і „соль” – „*баски*”.

Щодо вміння виготовляти інструменти, то від скрипаля зафіксовано методу вироблення ним же смичка та бубна. З його слів відомо, що саму скрипку виготовляли з таких матеріалів: верхню деку – з сосни, явора або клена, нижню деку – з сосни або ялини. Для смичка дерев’яну тростину робив з ясена („... *одного зробив з берези. З берези не получається, гібкій. Його натянеш, і він такий здається горбатий, кручани...*”), волос – з кінського хвоста („... *обрізає хвоста, обезжирив, підв’язав з грузом, щоб він витянувся, тоді волосінь стає праміша, підбирав кожен волосину,*

шоб довжина була ривна, шоб вони рівенько ложилися, заправляли в таке гніздо і заливали клеєм”). Волос змащував каніфоллю, яку робив зі смоли сосни („...шоб там не було таких примісів, смолу очищав, нагрівав і пропускав через вовну...”).

Для виготовлення бубна брав висушену та очищену від шерсті шкіру з теляти, собаки або кози. Робив два металевих обручі з петлями, натягував суху шкіру і потім заправляв її шпильками.

Постановка гри на інструменті в С. Сливки схожа до академічної, тобто скрипку скрипаль кладе на ліве плече. Шийка скрипки лежить на долоні, а не на великому пальці; смичок тримає випрямленими пальцями, великий палець знаходиться на дерев'яній трості. Усі твори музикант виконує на чотирьох струнах та в першій позиції, для чого використовує чотири пальці. Для переходу в позицію (тільки на струні „мі”) скрипаль застосовує розтяжку четвертого пальця, при грі переважно використовує штрихи *legato* та *detaché*, інколи застосовує вібрацію (пальцеву).

Від скрипаля авторкою зафіксовано 27 музичних творів. Репертуар музиканта складався переважно зі зразків танцювально-розважального характеру, творів „до танцю”, а саме: загальнонаціональні та регіональні – гопак, крутак (крутан); напливові – полька, оберек, краков'як, карапет, подіспан, частушки, „Циганочка”, „Яблучко”, „На реченьку”, „Ойра”, „Шима”, „Лявоніха”, „Коробочка”; бальні – вальс, фокстрот, танго. Окрім танцювальної музики, репертуар С. Сливки складала весільні пісні та твори „до слухання” – весільні марші. Твори з репертуару скрипаля мають дво- або тричастинну форму та виконуються переважно в С-dur або a-moll.

Попри певні локальні своєрідності та впливи сучасної музичної культури, скрипкові твори Степана Сливки можуть послужити цінним ресурсом для часткової реконструкції скрипкової традиції всієї досліджуваної зони.

*Раїса Цапун (Рівне)*

## ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ АГАФІЇ СИВОБОРОДЬКО

У 50-ти кілометрах на захід від міста Житомир, у басейні річки Тетерів, на лівому березі однієї з її лівих приток – річки Будичина, – знаходиться село Будичани (до 1946 – Сербинівка). Село розташовується в 5-ти кілометрах від райцентру та в 7-ми кілометрах від залізничної станції Чуднів-Волинський і належить до Чуднівського району. Ця місцевість є окраїною Житомирської області. Перша згадка про село датується 1720 роком.

У селі завжди любили співати, тому тут добре збереглася народно-вокальна культура. Одвічна селянська праця в полі, на сінокосі завжди перепліталася піснею. „В жнива, як ішли жінці та косарі, то дуже гарно співали:

*Жніте женчики живо, буде горілка й пиво.*

*Наша господиня домує, варенички готує”<sup>1</sup>.*

Весною в селі завжди „плели Шума”:

*А в нашого Шуму зелена шуба,*

*А Шум ходить по діброві.*

Літом співали купайла:

*Ой молода ти молодице,*

*Ой вийди, вийди на вулицю.*

Вечорами часто над селом неслися пісні, які співали жінки, повертаючись із поля та ферми. „Колись коляда, то по всьому селі чути. Там колядують, там колядують. Веселість була”<sup>2</sup>. А як весілля, на якому молоду називають „павою, зозулькою”, молодого – „лебедоньком, селезнем, соловейком”, під час запрошення по всьому селі чути пісні дружок:

*„Над морем, над водою, сіяла щастя й долю”.*

Як пекли коровай, то коровайниці приспівували до короваю та печі, щоб спекла гарний коровай:

<sup>1</sup> Експедиційні записи Р. В. Цапун 29. 08. 2014 р. від Каранюк Марії Петрівни, 1921 р. н., жительки с. Будичани Чуднівського р-ну Житомирської обл.

<sup>2</sup> Експедиційні записи Р. В. Цапун 6. 08. 2014р. від Юзік Ніни Григорівни, 1930 р. н., жительки с. Будичани Чуднівського р-ну Житомирської обл.

*„А в нашої печі та золотії плечі,  
А срібнії крила, щоб коровай гнітила”.*

А за весільним столом як почнуть співати свахи з дружками, то не переслухати.

Пісенна слава далеко линула за межі села, а примножували її прості сільські трударі. Погодьтеся, але як часто, співаючи народні пісні, ми забуваємо про тих людей, які донесли до нас цей дивний скарб минулого. Адже саме жінки, виливаючи в піснях усі свої жалі і радощі, несли їх через віки. Саме сільські жінки найбільше наспівали пісень, які нам відомі сьогодні, тому безперечно жінка виступає як носій, як берегиня народної культури. На жаль, не завжди їх імена відомі широкому загалу, тому хочу розповісти про просту сільську жінку, мою бабусю, яка у важкій щоденній праці не розгубила пісенного надбання, яке отримала у спадок від минулих поколінь і передала його своїм нащадкам.

Сивобородько Агафія (дівоче прізвище Юзік) народилася 11 січня 1915 року в селянській родині села Сербинівка Чуднівської волості Житомирського повіту Волинської губернії. Оскільки в січні відзначають іменини Агафії, тому дівчинку назвали саме цим ім'ям, яке означає „хороша”, „добра”. Її батьки, Яків та Палажка, уродженці цього ж села, походили з багатодітних родин. Були вони хазяйновиті. На Юзіковому хуторі в них були садки, і там вони вирощували грушки, яблука. Сушили їх і возили продавати в Бердичів. Мали багато землі, яку самі обробляли. Були плуг, коні. Сіяли жито, пшеницю, овес, просо та коноплі. У господарстві були коні, корови, свині. У їхній сім'ї зростало шестеро дітей: Василь, Федір, Ганна, Агафія, Марія і Андрій. Всі діти працювали разом з батьками. Гапці не раз доводилось водити на нічліг коні.

Її батько був дуже хазяйновитим, але мав суворий характер і тому не завжди добре ставився до дружини та дітей. Якщо щось було не по ньому, то всім перепадало, *„розганяв усіх. А діти ж такі не були”*<sup>3</sup>. *„На Різдво розчинили хліб, то він як „розлихвіся”, то все поскидав у цебер. Палажка дуже мучилась із Яковом і розходилась, але батько її казав: „Кістку викинув раз. Чого ти прийшла? Іди. Як там не мучишся, а іди”*<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Зап. від Каранюк М. П.

<sup>4</sup> Зап. від Юзік Н. Г.



У 1929 році сім'ю спіткала велика біда. Згідно з законом „Про колективізацію” (1928-1932) усіх найметкіших, по-господарському ініціативних селян, які не погоджувалися йти в колгоспи, без суду та слідства позбавляли засобів виробництва, землі та всіх громадянських прав. „Яків дуже сопроотивлявся, не хотів давати коней і воза, йому шкода було”<sup>5</sup>. Таких селян офіційна ідеологія називала куркулями, вважаючи їх лютими ворогами радянської влади та жорстокими експлуататорами. Лише невелика частина таких господарів використовувала працю найманих селян. Насправді основою їхнього добробуту була праця всіх членів родини, ощадливість та хазяйновитість. Долю таких людей вирішував не суд, а так звані „трійки НКВД”. „Які люди самовільно пішли у колгосп, то тих не так карали, а до їх прийшла компанією ця сільрада, все позабирали і вигнали з хати”<sup>6</sup>. Забрали тоді Якова і Палажку та двох їхніх старших синів Василя і Федора і відправили до Сибіру. Таку безправну категорію населення називали спецпереселенцями і використовували на найважчих роботах, де вони зазнавали нелюдських страждань. Багато з них, особливо літніх людей та дітей, загинуло. Ніхто не знав, де поділися Яків та Палажка – „пропали без звістия”. Одні люди говорили, що їх повбивали, а інші, що Палажка, ідучи із „висилки” в село, дорогою померла. І Василь невідомо де подівся, а Федір прожив усе життя в Шушенському (місто в Сибіру). 1947 року він приїжджав у село, але скрізь було дуже бідно, і він поїхав назад. У Сибіру він одружився і прожив усе своє життя.

Менші діти – Гапка, Марічка і Андрій – тоді повтікали, а Ганна була вже заміжною і жила в сусідньому селі Стівпів. Гапці на той час було 14 років, її сестрі Марічці дев'ять, а братові Андрію – сім років. Гапка серед них була старшою. Ну що ж, де ж подітися? Хату відібрали, тож пішли вони по сусідах. Вона з цими дітьми скрізь водилася.

Згодом їм дали кімнатку в будинку, який називали „патринат”. Він був довгий-довгий. Жили там люди, котрі з якоїсь причини втратили житло. У цьому будинку було розміщено медпункт

<sup>5</sup> Експедиційні записи Р. В. Цапун 2011, 2014 рр. від Цапун Ольги Іванівни 1941 р. н., жительки с. Будичани, Чуднівського р-ну Житомирської обл.

<sup>6</sup> Зап. від Цапун О. І.

і дитячі ясла. Гапка не цуралась ніякої роботи, скрізь ходила на заробітки. У тому будинку вона комусь і їсти варила. Казала, що *„хочу ж і додому взяти, бо Маріка прийшла до мене жити. А Андрей на той час жив у Стовпові, у Ганни”*<sup>7</sup>. У Юзоховку (назва села) ходила сапати буряки. За роботу давали оселедці. Вона годувала і Марічку, і Андрія.

Сестра Марійка ще малою пішла працювати на свинарник. Вона й „зарання” заміж пішла. Були такі люди, які побачили, що вона така роботяща і забрали її в сусіднє село Новосілку. Згодом Гапка трохи розжилася. Жила вона разом із братом. У 26 років вона вийшла заміж за Івана Сивобородька, який забрав її жити у свою хату. Там оселився й брат Андрій. Чоловік не дуже хотів, щоб він з ними жив, але, як вона розповідала, *„мені все їдно його шкода, де ж я його подіну”*<sup>8</sup>.

1941 року, перед війною, 5 травня її чоловіка мобілізували, а 30 серпня цього року в Гапки народилася донька Ольга. У війну прийшло повідомлення, що Іван пропав безвісти. *„Який мій батько був, я навіть ніде і карточки з його не бачила”*, – пригадує дочка Ольга. У Івана було ще два брати – Василь та Андрій. Всі вони пішли на війну і жоден не повернувся. І залишилася Гапка вдовою хазяйнувати в чоловічій хаті. Жила вона разом із дружиною чоловікового брата Марійкою Дуцихою, теж овдоволю, в одній хаті на двох – одна з одного боку, а друга – з іншого. Не помирилась вона з нею, і тоді Гапка з Андрієм „вибрались” на Переселенці (назва вулиці). Як згадує Ольга Цапун, *„Вже матері краще стало, піджилась. Ну, мати була така, що вона пристаралась грошей і десь на Гуті (назва села) купила на знос хатину. Її перевезли в село і почали будуватися на Переселенцях. Андрій „пішов за їздового”, він і допомагав їй будуватись. 1948-го року хату було збудовано. У цьому ж році донька Оля пішла в перший клас, а восени Андрій оженився на гарній, роботящій дівці Ніні. Гапка для Андрія була „поці як мати. Всігда Ніна Юзічка на Різдво з вечерєю до їх ходила. Ну вони там часом щось не мирилися, і мирилися – всякого було”*<sup>9</sup>. 1959 року віддала вона свою доч-

---

<sup>7</sup> Зап. там само.

<sup>8</sup> Зап. там само.

<sup>9</sup> Зап. там само.

ку Ольгу заміж за сільського парубка Володимира Цапуна. Згодом вирішили вони разом будувати нову хату. „Як звели хату, то всі завидують – школу ставлять, а не хату”<sup>10</sup>. За природою Гапка мала твердий та норовистий характер, тому й не мирилась із зятем та дочкою. Під час будівництва хати „поставили не ту гарцабу (гарцаби складали основу хати, каркас), посварилися і розійшлися. Закидала хату Гапка сама, з сином Андрушою. На буряках через обід сапає, а з обіда закидали. І вспільчива була, і добра, і хазяйка”<sup>11</sup>.

Працювала Гапка в ланці. Тоді платили мало, „в кінці року трудодні<sup>12</sup> ці були”. До роботи вона була дуже завзята. Чи сапала, чи в полі жала, то любила, щоб все було зроблено до ладу. Скрізь все робила до діла і від інших того жадала. І до себе, і до інших була дуже вимогливою. Жінкам у ланці завжди підказувала, як правильно зробити. Хоч і була гострою на язик, але до людей була справедливою. Коли бачила неправду, ніколи не мовчала. Якщо хтось хоче приписати, то вона ще й розкаже. Собі вона ніколи не приписувала, все робила чесно і гарно. Хто працював не по совісті, то ті її й не дуже любили. Як косарі сіно косили, то ланки його гребли і в копиці складали. Багато було таких, що не робили так як потрібно, як-небудь копиці складуть, а вони від дощу позатікають. А Гапка як викладе, копиця висока і кругом так гарно зроблена, що й ніде не затече, то люди казали: „Це Яковиськової копиці”. Гапка любила, щоб її хвалили. Як ішли колгоспні збори, то вона завжди у президії між начальством сиділа.

Була вона дуже працювитою і відповідальною, і дочку Олю навчала гарно жати і в’язати, хоча це було не просто. „Мати вчить мене, як снопи в’язати, а я не можу навчитися. У руках юрок<sup>13</sup> такий, зроблю рукою перевесло<sup>14</sup>, підсуну його, а потім юрком дуже кручу і кручу. І получалось тоді те накручане, як квітка, і тоді сніп був дуже крепкий. Якщо не так зроблю снопа, то мати

<sup>10</sup> Зап. від Каранюк М. П.

<sup>11</sup> Зап. від Юзік Н. Г.

<sup>12</sup> Трудодень – форма обліку праці в колгоспах СРСР, введена у 1930-1931 роках під час примусової колективізації сільського господарства.

<sup>13</sup> Юрок – трубочка, зроблена зі стовбура бузини або іншого дерева, що використовується при змотуванні ниток у клубок (Академічний тлумачний словник (1970-1980)).

<sup>14</sup> Перевесло – джгут із скрученої соломи або осоки для перев’язування снопів (там само)).

*по руках юрком біла. Хтось погано зв'яже снопа, то їздові геть лають. Їм треба ж подати його цілого в той кіш, а вони схоплять – а він розсипався”<sup>15</sup>.*

Перед Великоднем завжди потрібно було вимастити хату, бо за зиму в ній „позакурувалося” через те, що палили в печі і в грубці соломою. Весною ще розкидали загату<sup>16</sup>, яку також спалювали в хаті. *„Колись все варилося в печі, і як сім’ї великі, то варили баняками. На баняках ще й драчі пекли і млинці. Ці баняки весь час совали у печі. За зиму піч вилущувалася, і тоді треба було в ній повимащувати та всі щилини позатиньковувати. Я залазила в піч, і мені мати подавала глину, а я зверху і знизу загладжувала і мастила чирінь. Як уже піч вимащена і в хаті вже вимащено і прибрано, тоді ладнуємось до Великодня.*

Ще перед Великоднем треба було вимити ночовки для тіста. Були вони здорові – відер три чи, може, й більш муки влізе. В діжці хліб вимішували, а в ночовках – пироги і таке всяке. Десь ночовки обліпилися трошки тістечком, мати вже наказує, що треба їх вимити і вишкратити. Я вже їх намочую і вишкрябую, щоб нічого не було, і вони вже жовтенькі.

На Великдень вже попечемо такі ці гарні паски і калачі. Калачі пекли, бо з калачами ішли в гості. Як ішли вже в гості, то тра́ було брати під руку калача. На калачі якась хусточка вже буде і якийсь подарочок. На кладбище тоже брали тільки калача. Оддавали вже цього калача священику, бо правиться. А не, то дехто сідав там пообідати, то розламували і там з’їдали. Ну, то це так святкували.

Колись е селі була гарна церква, потім її розкидали. А ще раніше, як церква була, то на перший день Великодня – всеношна, і все святити, а на другий день вся молодьож до церкви сходилася і дуже співали. Це тоно рано служба кінчиться – і вся молодьож вже на дворі. Мати казала, що вже й і товкаються, і вже цілий день під церквою. Кожне вибирає собі два крепких яйця, кладе в кишеню, бо таменьки будуть товкатися. Те з тим, те з тим товкається. В одного яйце не розбилося, а в другого – битка, то битку повинен віддати. Один остається без нічого, а в одного в кишенях вже ці

---

<sup>15</sup> Зап. від Цапун О. І.

<sup>16</sup> Загата – зовнішнє утеплення стін хати із соломи та картоплиння.

битки. Тоді так весело розважались. Ці дівчата кругом церкви табунами ходять, і це ігри – і в того Кривого танця, і Шума співали. Тоді мода вийшла на червоний, а пізніше вже і на зелений штапель. В селі швачка була, і вже дівчата пошили ці плаття, і вже кожна в цих вишньових платтях. Дехто комірчики сіточкою обклав, ще й сорочка була біленька і виглядала сіточка з під цього плаття. А вже далі на свято, то ішли одна до другої – ти й вулиця, ти й співаємо тоже ці пісні без кінця. І вже якась і балалайка є. Хлопець якийсь там грає, і ми ще самі приспівуємо і пританцювуємо. Тоді дуже до цієї балалайки танцювали, бо гармошки були вже пізніше.

*На Великдень перший раз на пашу виганяли корову. Є паша, нима – но на Великдень все їдно вигонили. Мати вже казала, що будем вигонити корову на бруньки, бо вже нема що давати. Ввечері вже мати ішла пастуха зустрічати. Треба йому було там пару яєць дати і калачика. Це вже пастухів так вгощали. Пастухи були малолітні. Він ціле літо пасе, і ніхто йому нічого не платив. Оце на Великдень поздоровили його цим калачом, і ніхто йому нічого не платив аж до Михайла – це як закон. До Михайла однасли, ти й топір вже якісь там ці гроші платили йому за цей сезон. Заплатили гроші, ти й ще й і могорич несуть. Всі на кутку збираються і ідуть до пастуха з вечерею, щоб вже його вгостити. Вже ті пастухи, чи п'ють чи не п'ють, а в гурті, що таменьки зібрався зі всіма гуляють, видумують і співають. То це таке було воно тоді”<sup>17</sup>.*

Як будували в селі хату, як була толока, то Гапка всім „коміни”<sup>18</sup> мастила. Потрібно було середину комина вимастити глиною. Ця робота була не з легких, адже всередині комина не можна було повернутись, тому ця робота завжди її дуже втомлювала. Ту, що мастила „коміни”, дуже шанували. Під час вечері вона сиділа на найпочеснішому місці в хаті – на покуті. „Така натура була, любила, щоб її уважали. Багацько такого робила, щоб собі тяжко, аби людям, аби її вважали”<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Зап. від Цапун О. І.

<sup>18</sup> Комин – горішня частина димоходу над дахом якої-небудь будівлі; димар (Академічний тлумачний словник (1970-1980)).

<sup>19</sup> Зап. від Юзік Н. Г.

Гапка любила приймати гостей і сама ходила в гості. Вона з Ніною Юзічкою скрізь ходила. Із спогадів Ніни довідуємось, що „*Колись були такі заздросні на це гуляння. Тоді не було розвитку, не було нічого, то й до купи сходились і песні, песні і приспівують, і пританцьовують до язика. Візьми зараз один день весілля, повно всього на столі, і ніхто не хоче йти. А це вже нема на шо, і тра йти гуляти. Це субота – коровай, неділя – весілля, понеділок – перезва, щитай це весілля вже таке циганське. Знову всі сходилися. І у вівторок баба Горпина (Гапчина тітка) каже, що приходьте. Вже й нема там на цьому весіллі чим закусити, але ми по куску якогось сала з бодні візьмем, по пляшці, і ідем з Гапкою і у вівторок, і в середу. Ще й у четвер каже, що приходьте. Це тоді так було, щоб зійтись, повеселитися, погуляти. Після війни у селі було шість бригад – городня, садова, лісова. У бригаді по шість ланок. Молоді в селі було багато. На вулицях тоді співали. То сидят на Переселенцях (назва вулиці), то на Саківщині (назва кутка). У кленах (скверик в центрі селі, біля клубу, засаджений кленами) були танці. Гармошка грає, всі танцюють, а пил стовпом. Тоді така веселість була, а зараз всім Господь наситив, а веселості нема*”<sup>20</sup>.

В компанії Гапка була весела, безпосередня, завжди охоча до танцю. Все співала, пританцьовуючи: „*Хоч я погана на виду, но зробляна до ладу*”<sup>21</sup>. Була вона середнього зросту, із широкою щирою усмішкою. Волосся в неї було чорне, а очі темнокарі. „*Гарна, складна така, але лице було у вісні. Як вона мучилась. Вона так мучилась, але злізла ця вісна*”<sup>22</sup>.

У Гапки в хаті часто збиралися вдови, у неї завжди справляли „обкопки” (завершення осінньо-польових робіт). Працювали, гуляли і співали всі гуртом. Сама вона не любила співати, „*я не чула, щоб мати за роботою співала, а в гурті – то ще й виводила таким голосним звуком. Всі видумасили: „Ото-то, ото-то, а мій милий – золото, я казала: „Купи сито, а він купив решето...”, а мати була не дуже з видумками*”<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Зап. там само.

<sup>21</sup> Зап. від Юзік Н. Г.

<sup>22</sup> Зап. там само.

<sup>23</sup> Зап. від Цапун О. І.

Знала вона і співала багато давніх пісень. „Співала про батьків, яких вислали „...лишня в мене ложечка, а де ж моя дочечка?”. Це така пісня була, про тих що вислали, то вже щитати, як то співала її мати”<sup>24</sup>.

Жила Гапка не бідно, але дуже трудилася. Як вона пригадувала, „У тридцяті роки в Чуднові, десь біля бані, була артіль. Оце скатерки найбільш вишивали і сорочки. Я шукала заробітку, щоб було чим прохарчуватися. Цілу ніч шию. Не змилиш ні на одну ниточку, бо найде і не прийме. Я то ні разу не змилила. Десь переступила на їдну нитку, те й тра' виплутати і наново ший. Це ж хрестиком шилось, це ж не гладдю шилось. Я то ні разу не плутала, ні разу. Скатерки найбільш вишивали, діркували їх. Також ходили і клочча брали прости”<sup>25</sup>. За вишиття їй платили гроші, або давали хліб. І брата Андрія навчила вишивати.

Вона любила десь піти, але більше була вдома. У неї завжди потрібно було щось робити, хазяювати, щоб все було зроблено. Двоюрідня сестра Гапки Каранюк Марія Петрівна („Маріка Біленька”, 1921 р. н.) пригадує: „Ця Гапка була така завзята, дай їй всього. До роботи вона була така рвачиха, що куди там... Робила, трудилася”<sup>26</sup>. Сидіти, співати – вона цього не „понімала”. Сама раненько встане і вночі доробить, але потрібно, щоб їй допомагали, вона сама робити не буде. „Оце мати встала, вставай і ти, – не дасть спати. То попіл несу на город. А пішла мати на роботу, то щоб в хаті підмастила, теляті нарвала, щоб в жорнах змолола і попрала, повішала. Вода вдома тверда, то прати сходились на луг. Від хати через поля стежечкою треба йти десь з кілометр. То це я зібрала, зібрала все це, що до прання у вузель, і вже іду туди прати. І ще й маленькі ночовочки несу з собою на плечах. Ці ночовочки видовбані з липи. Десь мати їх виміняла, тоді з лісів носили. Ці ночовочки ще й зараз там є. І там, в тих ночовочках, все мию, мию. Вода там не тверда, дуже м'яка. Там чуть-чуть намилила, і все так пінить. Попране розстелю на траву, і все воно гарно сохне. Поскладаю його на купку,

<sup>24</sup> Зап. від Юзік Н. Г.

<sup>25</sup> Будичани. Традиційна спадщина: Наукове видання / Записи, транскрипції та впорядк. Р. В. Цапун. – Рівне: Перспектива, 2007. – С. 56.

<sup>26</sup> Зап. від Каранюк М. П.

*топір все складу у вузлик – і понесла. Це треба було, щоб я весь час шпорталася, а я ж десь хочу ще й і до дітей побігти. Накричить, щоб ніде не йшла, а робила вдома. Гапка любила керувати. Потрібно було, щоб біля неї завжди був гурт, і щоб все було добре зроблено. Всім домашнім завжди наказувала, щоб був порядок у хаті і в городі. Вона всіх привчала до праці. Як працювати, то всім працювати, а як відпочивати, то всім відпочивати. Як була робота в городі, то всі на городі. Як орють город, то не давала пригорнути бур'ян, потрібно було все коріння повикопувати та повитягувати. У господарстві вона до всього прикладала руки. Вже як ослабла, то до своїх казала, що не зроблять, то все не так. Така була мати”<sup>27</sup>.*

Була вона чистьохою. В хаті в неї завжди було охайно, як у віночку. Любила, щоб все було прибрано, й сама завжди була чистенько одягнена. В одязі любила простоту. Чистоти домагалася і в стосунках між людьми. „Вона дружила зі всіма і завжди ділила все. Любила вгостити і додому щось дати. Вона маладець була”<sup>28</sup>. Тоді ж після війни „були труднощі, бідно, але як приходили до Гандрєя колядувати дівчата, то Гапка давала колядникам порізаний холодець і сало. Така була хазяйка. А як приїзжало начальство з району, то куди вели пообідати? До Гапки. Вона завжди давала добре пообідати. У неї завжди було сало, ну й цю самогонку для себе вона робила”<sup>29</sup>.

У Гапки була дуже добра корова, яка її „виручала”, тому вона її і гляділа. Однієї зими, у великі морози ця корова отелилась, то вона привела її до хати. Все було дуже акуратно. На долівці вона викопала ямку, щоб гноївка збігала, а кругом корови обстелила соломою.

Із сметани вона „била” масло і навчала цього дочку Олю. „Я вже у Чуднів ходила продавати і сир, і масло. Тоді салафанів (целофан) не було, то масло у гичку замотувала. Вона це масло гарненько виробить і в гичечку його замотає. Здорові гичини помис і тудя масло покладе, і там десь на холоді чуть потримає. Ну зимою, може, в якісь шматки замотувала. Все було дуже чист-

---

<sup>27</sup> Зап. від Цапун О. І.

<sup>28</sup> Зап. від Каранюк М. П.

<sup>29</sup> Зап. від Цапун О. І.



*то. Послі і колотушу (ряжанку) робила. Вона все до ладу зробить і випровадить мене на базар. До сьомого класу я їздила у Чуднів і продавала молочне. Як я замож пішла, то я вже не продавала, вже ми більш стали заробляти”<sup>30</sup>.*

Гапка любила базарувати. Возила вона на базар продавати і пироги: з горохом, квасолею і з буряками. „Бораків білих як стушить, то вони почті аж вишньові. Бораків не тра’ було солодити, вони самі по собі солодкі. Ці бораци так всмажаться і ще туди сливок укине. Я так любила ті пироги, вони дуже з молоком добрі. Пекла їх мати кажну неділю. Напече цих пирогів повну корзину і везе на базар і мене малу з собою бере. На базар ішли пішки. Зберется компанія і з балачками ідуть. Обернешся – ззаді іде компанія, і далі знов ідуть. А в Чуднові базар цілий день, і все продавали. Мати покине мене коло цих пирогів, може, хтось щось у мене купить, а сама пішла по базару”<sup>31</sup>.

Кожного тижня вона пекла хліб. У неї він завжди був гарний і добрий. „Я ходила десь у клас сьомий і вже цю діжку вимішувала. Вранці мене мати будила: „Вставай місити діжку”. Я спати хочу, але мішу. Вимішу так, щоб з рук тісто само одскакало, щоб пальці були голі. Руки зірвеш поки його вимісиш. Вимісила, вимісила і прикрила діжку кришкою. Як тісто підійшло аж до кришки, ти й топір вона його вже не місить, а хапає з діжки руками і виробляє. Вже вона приблизно знає, скільки треба тіста на цей бухінчик. Бухінці в неї були гарні. Сажала його в піч лопатою і пекла на чирині<sup>32</sup>. Я держу лопату і підсипаю мукою або грисом (висівки), а вона вже кладе на цю лопату. Є дрова, нима дров, но на хліб мати піч напалить добре. То цей хліб спечеться, геть аж черепком підніметься. Витягне його з печі, а він такий чорнобровий, і складає шість бухонців. В кого сім’ї були більші, то пекли до десятка хлібів. На хліб треба було змолоти поці відеречко жита. У млин мало возили, більш мололи вдома, в жорнах. А на хліб так важко молоти. Спочатку на печі на черинь<sup>33</sup> посиплю

<sup>30</sup> Зап. від Цапун О. І.

<sup>31</sup> Зап. там само.

<sup>32</sup> Чиринь – нижня площина, дно печі, де горять дрова – місце для випікання хліба і варіння страв (Академічний тлумачний словник (1970-1980)).

<sup>33</sup> Черинь – площина над зводом печі (між комином і стіною), на якій сплять, сушать зерно і т. ін. (Академічний тлумачний словник (1970-1980)).

*зерно, як просушене, то так легше мелеться. У жорна сип зерна по чуть-чуть. Не сип по багато, бо тяжко, не мона крутити, по чуть сип і мели. Ти й топір треба його просіяти на сито. На решето – не, на сито сіяли. Потім зерно мололи у млині. В селі не було, то їхали у сусіднє село. Це казали, що їдем муку петлювати. Поїхали, ти й там ждем, бо гочирідь велика. Ждем, риготимо. Там сміємося і співаємо, поки вже дождем очириді. Засипали нашу пшеницю і вже ми там ждем муку. Грис оддільно, а мука біла оддільно”<sup>34</sup>.*

Серед односельців Гапка прославилась як гарна куховарка, тому її часто брали куховарити і на весілля, і на похорони. *„Мати гарно готовила по людях і ще й економно. Є гинша поварка, що її треба давати он скільки всього, а в неї все піде в пользу. Все вона робила чисто. Друга буде, то сяде з людьми співати, а вона посуду перемис, і вже чистота. Но любила, щоб ніхто не підліз і не сказав її нічого поганого, бо могла б і покинути”<sup>35</sup>.*

Гапка любила, щоб у неї завжди було наварено і щоб разом, всією сім’єю сідали за стіл снідати, обідати чи вечеряти. *„Щоб наварити картоплі, гарно все його приправити. Колись так гобідали, а зара’ – коли хто. В неї всігда насушана ця сушина, і така вона добра. Вона чайв – не дуже, це ці кампоти в неї були. Тоді ще ніхто не пік пончиків, а вона їх напече із сиром, маслом обтрусить – і в піч.*

Як вже мати постарішала, то ходила у ліс по гриби. Так вона не ходила, бо їй не було коли, а при невістці ходила. Цих грибів понасушує, понапарує, і все таке гарне. А зимою вже як зварить цей холодець та у великенькі мисочки поналиває, там риба із цими білими грибами, та все таке було добре.

*При старості її скрізь запрошували на поминальний гобід. Зараз вже всі йдуть, а тоді старіших брали помолитись Богу”<sup>36</sup>.*

Усе своє життя Агафія Яківна прожила неграмотною. Хоч була вона неписьменною, але *„могла розписатись, і в грошах все понімала”<sup>37</sup>.* Мала чудову пам’ять. *„О, вона все дуже знала, не було*

---

<sup>34</sup> Зап. там само.

<sup>35</sup> Зап. там само.

<sup>36</sup> Зап. там само.

<sup>37</sup> Зап. там само.

в неї того склерозу. Память у неї була – дай, Боже, кожному. Дуже гарно молилася всяких. Молітву як стане читати, то всю ту, що знала, як ще була малою, все перечитає. Ще й Андрей казав: „Ну вже баба, то вже голова у неї”<sup>38</sup>.

Доля її була не з легких. З дитячих років і до глибокої старості у тяжкій праці несла вона тягар родинних турбот. Народила і виростила двоє дітей – дочку Ольгу та сина Андрія. „У мене був брат Андруша. Народився він в 1951 році. До матері тоді залицявся Тіхоша (Тихін), він був старшим фуражиром. Корові ж десь треба було щось скубнути, то й мати просила його допомогти. Всі знали, що це його дитина, але мати записала його Івановичем. В 1973 році Андрій оженився і привів матері в хату невістку Раїсу. Так мати з ними і жила. Народилось у них п'ятеро дітей. Мати всіх Андрієвих дітей виняньчила”<sup>39</sup>. Від дочки та сина діждалась восьмеро онуків та шестеро правнуків.

Гапці судилось пройти непростий життєвий шлях. Пізнала вона багато біди та горя. Улітку 1985 р. улюблена онучка Таня (5 років) рвала на подвір'ї вишні, впала з дерева і на другий день померла. А вже через рік вона поховала сина Андрія, який трагічно загинув під час виконання осінніх сільсько-господарських робіт. Проводжаючи в останню дорогу малолітню онуку Тетяну та сина Андрія, вона у своїх плачах вихлюпнула весь згусток материнської трагедії й душевного смутку. „Мати дуже вмiла оплакувати. Все розказувала на похороні, так все вмiла розказати у плачі”.

У селі Будичани так і звікувала вона все своє життя, і до останніх років провела його у праці. „Ніколи її ця спина не боліла і ці ноги. У неї була задишка, це її мучила ця задишка”<sup>40</sup>. Пережила вона усіх своїх сестер і братів. Вісімдесят чотири роки Господь відпустив їй прожити на цьому світі. Земне життя Агафії Сивобородько завершилось 1 квітня 1999 року. На світанку її душа тихо і назавжди відлетіла в інші краї.

Незважаючи на нелегке сирітське, а згодом і вдовине життя, пережиту війну, голод, втрату онуки та сина, Агафія Сивобородько не розгубила своєї любові до життя.

<sup>38</sup> Зап. від Юзік Н. Г.

<sup>39</sup> Зап. від Цапун О. І.

<sup>40</sup> Зап. там само.

У пам'яті воскресають незабутні студентські роки, коли на третьому курсі (1984) авторка цих рядків отримала завдання записати народні пісні, які побутують у рідному селі. Це була перша спроба запису пісень, зокрема весільних. Наспівала їх тоді моя бабуся Гапка разом із невісткою. Пишаюся тим, що її ім'я було відоме й моєму вчителю Павлюку Василю Михайловичу – вже відомому в той час фольклористу Рівненського державного інституту культури, де я навчалась. Саме під його керівництвом ці пісні були транскрибовані та на їх основі зроблені цікаві аранжування. Згодом ця студентська робота брала участь у конкурсі, оголошеному обласним центром народної творчості (1984) і була відзначена, як одна із кращих. На початку 90-х, перебуваючи у відпустці по догляду за дитиною, збирацько-пошукову роботу у рідному селі було відновлено. На той час мала велике бажання записати давній весільний обряд. Природно, що однією з головних респондентів стала моя бабуся Гапка.

Бог наділив її великим талантом. Окрім того, що вона могла виконувати будь-яку жіночу і чоловічу роботу, вона ще й знала велику кількість фольклорних творів, які могла гарно заспівати. За все своє життя вона ніколи не виступала з піснею на сцені. Її сценічними підмостками були вулиця та сільська хата. Як ніхто знала вона весь хід весільного дійства та вміла заспівати будь-яку пісню з обряду. Саме з її допомогою цей обряд було реконструйовано. Як пригадає якусь пісню, і щоб її не забути, відклавши всю роботу, зразу іде, щоб її записати. Спочатку це записувалось у зошит, а згодом вона все переспівувала на магнітофон. На всі запитання вона завжди знаходила відповідь і слідкувала, щоб все було правильно записано. Інколи тексти пісень, записані від інших респондентів села, автор цих рядків звіряла або дописувала в Агафії Яківни.

Тоді з її голосу було записано 100 призабутих весільних пісень, які лягли в основу наукового видання авторки „Сербинівське весілля”. Зауважу, що в описі обряду вміщено 225 пісень. Після впорядкування всіх записів 2001 р. видавництвом „Перспектива” цей збірник, обсягом 110 сторінок, було підготовлено до друку. Лише 2004 р., завдячуючи небайдужим землякам, у місті Житомир в ПП „Рута” накладом одна тисяча примірників це видання було надруковано.

Багато весільних пісень, записаних з голосу Сивобородько Агафії Яківни, були відтворені фольклорним гуртом „Джерело” (РДГУ) та будичанським „Берегиня”. Тепер вони лунають на оглядах, конкурсах, фестивалях і дають можливість слухачам відчутти внутрішню людську красу, мудрість та велич моїх земляків. Окрім весільних пісень, від Агафії Сивобородько були записані веснянки, колядки, щедрівки, пісні про родинне життя, жартівливі. Любила вона співати веснянки-постові „Й у кривого танця”, „Ой через пень, через колоду”, колядки „Днесь настала нам новина”, „Й у неділю рано”, „Чи є вдома, вдома, чи є пане господар”, „Христос Спаситель”, „Дивне народження Божого Сина”, звичайну „Ой ти мати, мати” та інші.

Усі пісні, записані від Агафії Сивобородько, *становлять значну наукову, історичну та виховну цінність*. У пісенній спадщині, записаній від цієї жінки, простежується загальноукраїнська основа, в якій все ж помітні прояви локальних музичних інтонацій. Мала вона свій, індивідуальний стиль виконання. Співала повільно, голосно і виразно. Всі звуки бралися народним, різкуватим голосом із притаманним їй грудним забарвленням. При виконанні жартівливих пісень її голос набирив декламаційного характеру. Легким звуком вона користувалася лише тоді, коли була не зовсім здоровою. У неї був тонкий музичний слух, тому її спів вирізнявся чистотою інтонацією. Мала вона гарну пам’ять та хорошу дикцію. Діапазон її голосу був від ля-сі малої октави до сі першої.

Маючи талант оповідачки, розповідала вона й про різні народні звичаї й обряди, які побутували в її рідному селі. У її хаті завжди святкували Андрія (13 грудня), бо ж брат, син та онук мали це ім’я. Завжди на це свято нею була спечена калата (*обрядовий хліб*), яку під вечір підвішували до сволока<sup>41</sup>. Коли ввечері всі сходились до її хати, то завжди розігрувалась така дія. „Коцюбинський” „запрягав” коцюбу і їхав до „Калатинського” кусати калату із обов’язковим діалогом:

- *Добрий вечір, Калатинський!*
- *Добрий вечір, Коцюбинський!*
- *Звідки ти?*

<sup>41</sup> Сволок або бальок – головна балка, яка підтримує стелю в будівлях (Академічний тлумачний словник (1970-1980)).

- *З верха хати.*
- *Чого приїхав?*
- *Калату кусати.*
- *А я буду писати.*
- *А я вкушу – не засміюся.*
- *А я впишу – не помилюся.*

Усі старалися розсмішити того, хто кусав. Хто засміявся, той був обмазаний писаком, зробленим із гусячого пір'я, який попередньо вмочали у водяний розчин сажі. Роль „Коцюбинського” виконували дівчата та хлопці, а „Калатинського” – хтось один. Весело і гарно було.

Зараз розумію, що скільки всього нерозказаного вона назавжди понесла в інші світи. Адже від цієї жінки-трудівниці була записана лише невелика частина пісенного скарбу. Шкодную, що в щоденній метушні не завжди вистачало часу на спілкування з нею. Тоді здавалося, що бабуся ще буде жити довго-довго.

На жаль, у сімейних альбомах фотознімків Агафії Яківни збереглося не так уже й багато. Із її вишиття авторка статті має два стареньких, вицвілих від часу рушнички та фартушок. Щоб вижити, майже всі вишиті речі вона продавала. Особливою моєю гордістю є подарована бабусяю квітчаста хустка-„циганка”, яка нині так пасує до сучасного вбрання.

З любов'ю і шанобою зберігаю пам'ять про добру, співучу бабуся, яка вміла не тільки добре виконувати скільки робіт, а й зберігати духовне надбання свого народу. Можна переконливо сказати, що Агафія Сивобородько внесла і своє слово у збереження української народної пісні села та України в цілому.

*Наталія Нижник (Рівне)*

## КІЛЬКА ШТРИХІВ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА ПОЛІСЬКОЇ СПІВАЧКИ НАДІЇ ЯНИЦЬКОЇ

На сьогодні зафіксовано та опубліковано величезну кількість музично-етнографічних матеріалів із Полісся. Саме цей регіон упродовж останніх 200 років перебуває під пильною увагою науковців та збирачів фольклору. При цьому основна увага дослідників звернена до етнографічної спадщини поліщуків, яка досить успішно вивчається як на рівні матеріальної культури, так і в духовний проявах, зокрема у сфері усно-поетичної словесності та народномузичної творчості.

Проте окремим носіям фольклорної традиції, її кращих успадковувачам та популяризаторам досі не приділялося достатньої уваги. Постаті видатних співачок та „берегинь” правічної культури – тих, завдяки кому фольклорна творчість зберігається і донині – залишаються зовсім не розкритими для загалу. Читаючи не тільки скупі біографічні дані, а докладні розповіді про співаків, бачиш перед собою людину з її чеснотами і вадами, радощами і турботами, і після цього сказане та проспіване нею сприймається набагато краще.

Однією з таких талановитих фольклорних інформанток є мешканка села Поліське – Надія Несторівна Яницька. Народилася вона 14 серпня 1943 року на хуторі Берви біля села Погоріловка, у сім’ї заможного селянина. Дитинство її проходило серед розкішної природи: луги з різнотрав’ям, таємниче водяне плесо з вербами і ліліями, яке породила місцева річка Сергіївка, дрімучий сосновий ліс – все це, мабуть, послужило благодатним ґрунтом для засвоєння народних пісень, приказок, переказів, легенд. Перші пісні пані Надія почула від своїх батьків, насамперед від матері, яка все життя співала, знала сотні різних творів.

Любов до рідного краю, до пісні привела Надію Несторівну на філологічний факультет Київського державного університету. Ще будучи студенткою, пані Надія намагалася передати та зберегти

якомога більше пісень рідного села. І до цього її спонукали співробітники Інституту фольклору та етнографії.

Після закінчення університету повернулася додому, де продовжила свою діяльність знавця і популяризатора місцевих традицій, працюючи вчителем української мови та літератури в місцевій загальноосвітній школі. З натхненням, терпінням і наполегливістю організовувала десятки дитячих ранків, вечорів, свят, концертів. А коли в перші роки незалежності України освітянська газета оголосила Всеукраїнський конкурс на кращого знавця народної творчості, не вагаючись взяла в ньому участь. Разом з учнями читали на сторінках тодішньої „Освіти” опубліковані пісні рідного краю. При Поліському культурно-дозвіллевому комплексі діє фольклорний ансамбль „Берегиня”, репертуар якого складають чимало колядок, щедрівок, веснянок, весільних пісень, наспіваних Н. Яницькою.

Бажання зберегти і передати в майбутнє безцінний скарб свого краю, його традиції, пісні, віра в свою справу принесли свої плоди. 2003 року на кафедрі музичного фольклору РДГУ під редакцією Юрія Рибачка видрукувано збірник „Пісні села Погоріловка”, куди зокрема ввійшли музичні твори, записані від Надії Несторівни її ученицею, випускницею нашої кафедри Тетяною Гнатюк. Крім того, чимало пісенних матеріалів Н. Яницька зберігає вдома в рукописному вигляді. Вона повністю реконструювала місцеве весілля та підготувала до друку цілий збірник із поетапним висвітленням основних обрядових ритуалів та поетичними текстами пісенних творів.

У розмові пані Надія з гордістю, повагою та вдячністю відгукується про тих, хто допомагає їй увіковічити народні перлини: *„Щаслива, що знайшла багато однодумців. Дякую Богу за те, що ношу в собі це неоціненне багатство і щиро ділюся з учнями, колегами, односельцями, передаю своїм дітям, онукам”*.



## РЕЦЕНЗІЯ

*Надія Супрун-Яремко (Львів)*

МОНОГРАФІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ  
СОПІЛКОВОЇ ТРАДИЦІЇ ГУЦУЛІВ  
(*Яремко Богдан*. Сопілкова музика гуцулів.  
– Львів : Сполом, 2014. – 180 с. : іл., ноти)

У львівському видавництві „Сполом” побачила світ наукова праця етноорганолога професора Богдана Яремка, яка своєю назвою може збудити інтерес не лише у працівників академічних наукових установ, але й у тих, хто знає, шанує й досліджує Гуцульщину, оволодіває грою на сопілці, флейті або гобою чи кларнеті. І ті з них, хто старанно перечитають зміст, який охоплює різні аспекти побутування традиційних гуцульських сопілок, зокрема методики оволодіння грою на них, а також презентує реконструйовані творчі портрети чотирьох видатних народних сопілкарів і нотний матеріал 29 записаних від 11 гуцульських музикантів і транскрибованих сопілкових п'єс, гадається, відчують наукову і практичну нетривіальність монографії, що є наслідком багаторічної дослідницької, творчої і педагогічної роботи її автора в галузі музичного карпатознавства. Додамо, що на сьогоднішній день Б. Яремко є поки що єдиним музикантом, котрий одноосібно систематично (від 1977 р.) і комплексно займається народними карпатськими (гуцульськими і бойківськими) сопілками, зокрема, роблячи, як педагог вищої школи, успішні спроби впровадження їх вивчення в навчальний процес на базі власних науково-практичних і творчих досягнень.

Музично-етнографічні матеріали для написання монографії Б. Яремко нагромаджував у численних зимово-літніх фольклористичних експедиціях на теренах Східних Карпат, зокрема в селах Уторопи, Річка, Шепіт, Брустури, Космач Косівського району Івано-Франківської області, у яких функціонує потужна гуцульсь-

ка інструментальна культура так званої космацько-шепітсько-уторопської традиції Галицької Гуцульщини. На базі записаних на аудіо і транскрибованих сопілкових п'єс (за загальноприйнятою в сучасному етноінструментознавстві методикою аналітично-синтезуючої письмової фіксації зразків інструментальної музики усного функціонування) та зібраної інформації (у польових умовах і з наукових джерел), вчений комплексно й докладно дослідив сопілкову культуру цієї традиції, яку презентував у двох книгах (фонографічна збірка „Уторопські сопілкові імпровізації”. – Рівне, 1997. – 103 с.; навчальний посібник „Етноінструментознавство”. – Рівне, 2003. – 188 с.) і в багатьох наукових статтях.

Монографія „Сопілкова музика гуцулів” є підсумковою працею Б. Яремка в галузі музичного карпатознавства. Вона складається зі вступного авторського слова (с. 8-9); трьох розділів (с. 10-152); післямови (с. 153-156); бібліографії (с. 157-162; 82 позиції); резюме (укр. і англ. мовами) (с. 163-165); списку гуцульських традиційних сопілкарів – професіоналів та аматорів (с. 166-174; 37 позицій); Показчика вокальних, сопілкових, скрипкових транскрипцій, вміщених у книгах Ф. Колесси, Ст. Мерчинського та Р. Герасимчука та сопілкових транскрипцій Б. Яремка (с. 175-177); додатку (світлина 1985 р. з ідентифікацією учасників зображених на ній музикантів) (с. 178). Музичний матеріал у вигляді 29 транскрипцій розміщений у другій частині (с. 44-125) другого, найбільшого за обсягом розділу.

У вступному слові („Від автора”) надається інформація щодо пропонованої монографії і матеріалів, на базі яких вона написана; перераховуються сопілкові інструменти, на котрих інформанти виконували свої награвання (керамічна зозуля, окарина, фуярка, середня флосера, денцівка); детально пояснюється транскрипційна методика з відображенням у нотних текстах дворядкових партитур (в яких у другому рядку виписано мелодичний каркас, у першому – докладне розшифрування мелізматичних знаків) структури музичних творів (диференційованих на музику „до співу”, „до танцю”, „до слухання”, „до коляди” та маршову весільно-обрядову), також знакових позначень засобів виконавської виразності та „робочої” аплікатури. Наприкінці автор складає щиру подяку „... гуцульським народним музикантам – й нині су-

щим, і незабутнім, – звуковий матеріал яких, зафіксований у нотному письмі та комплексно досліджений, залишиться пам'яткою традиційної музичної культури їх рідних сіл, Прикарпаття і всієї України, а також слугуватиме дидактичним і репертуарним матеріалом для всіх бажаючих оволодіти грою на гуцульських сопілко-вих традиційних народних інструментах” (с. 9).

Перший невеликий розділ (с. 11-14) присвячений розгляду т. зв. глобулярних керамічних сопілок: дитячої іграшкової зозулі з чотирма грифними отворами і десятиотворної окарини. Текстові розділу передують записана зі слів шепітського сопілкаря Миколи Данищука напівфантастична „приповідка” про закопану на перехресті дороги сопілку з налитим у неї молоком, здоєним від чорної корови і через дев'ять днів випитим, після чого „у людини вже появляє си той розум до музики, який вона не мала” (с. 10). У цьому ж розділі надається стисла інформація щодо історії поширення цих інструментів серед гуцулів, їх будови, морфології, також аплікатури тонів робочого звукоряду двох окаринових п'єс. Нотний матеріал представлений трьома мелодіями, записаними від Григорія Матійчука (зозуля; „Перші мелодії гуцульського музиканта”), Григорія Гавки (окарина; „Буковинська полька”) і Дмитра Левицького (окарина; „Гуцульські мелодії на Буковині”) (с. 44-49). Додамо, що підрозділи 1.1. і 1.2. ілюстровані двома світлинами із зображенням Олександра Рибалка (колишнього студента Б. І. Яремка), який грає, відповідно, на зозулі та окарині. До речі, навчаючись у класі свого вчителя у 2006-2011 роках, О. Рибалко настільки успішно оволодів грою на шестигрифній гуцульській фоярці, виконуючи на ній транскрибовані Б. Яремком п'єси, що за їх виконання отримав звання лауреата на Всеукраїнському конкурсі виконавців на сопілці і цимбалах (м. Луцьк), а на Міжнародному фестивалі традиційного народного мистецтва „Покуть” (м. Харків) виступив з науковою доповіддю про гуцульського сопілкаря П. Реведжука, ілюструючи її грою на фоярці.

У другому розділі (с. 14-125), „Сопілки з шістьма грифними отворами”, розглядаються три різновиди відкритої (безсвисткової) короткої фоярки: a<sup>1</sup> („камертонка”), b<sup>1</sup> („півтонка”), h<sup>1</sup> („сопілка тоном вище”), також відкрита (безсвисткова) середня флор-ра h та свисткова денцівка a<sup>1</sup>. У підрозділі 2.1. визначено

конструктивні особливості кожного з трьох різновидів фоярки, звуковисотні та аплікатурні позиції гри на них у так званих „основному”, „нижньому”, „середньому” та двох „високих” строях („голосах”), функції головних і субквартових опорних звуків, аплікатура кожного тону мелодичного мажорного семиступеневого звукоряду. Важливим, на рівні відкриття, є такий висновок автора: завдяки тому, що опорні тони на трьох різновидах фоярки видобуваються в п’яти строях, утворюється можливість виконувати награвання аж у 22-х тональностях: D-dur, d-moll; A-dur, a-moll; E-dur, e-moll; F-dur, f-moll, G-dur, g-moll (фоярка a<sup>1</sup>); Es-dur, es-moll; B-dur, b-moll; F-dur, f-moll; Ces-dur, ges-moll; As-dur, as-moll (фоярка b<sup>1</sup>); E-dur, e-moll; H-dur, h-moll; Fis-dur, fis-moll; G-dur, g-moll (фоярка h<sup>1</sup>), а також розширювати робочий звукоряд фоярки a<sup>1</sup> через виникнення варіантів побічних тонів з мікроальтераційною висотою. Приміром, у розширеному звукоряді з амбітусом від „а” малої октави до „соль” третьої варіативними є третій, четвертий, шостий і сьомий ступені, які музикант видобуває через послаблення або посилення подачі струмочка повітря, повернення сопілки ліворуч чи праворуч тощо. Отже, виявлені Б. Яремком під час проведення збирацьких сеансів технологічні прийоми, якими користувалися сопілкарі, включають октавне, квінтове, квартове й терцієве передудання, комбінаторику затулених і відкритих грифних отворів двох (по три) груп, кореляцію висоти звука в межах півтону, регуляцію сили подачі струмочка повітря в інструмент. Усе це, разом зі з’ясованими п’ятьма звуковисотними і аплікатурними позиціями гри, утвердженими в сопілковому музичуванні з виконавсько-практичного досвіду, дозволило авторові монографії переконатися в тому, що фоярка, незважаючи на наявність лише шести грифних отворів, має значні конструкційно-акустичні, ладо-тональні і художньо-виконавські можливості. Показовими з цього погляду є 29 вміщених у монографії сопілкових награвань, записаних у виконанні видатних музикантів і письмово зафіксованих автором.

Описавши запропоновану систему аплікатурних знаків, якими слід користуватися для утворення звуків у робочих звукорядах і награваннях, Б. Яремко докладно зупиняється на виявлених ним і виписаних у межах прикладу № 10 робочих діатонічних звукоря-

дах (загальна кількість – 21), якими користуються гуцульські сопілкарі під час творення сольної або капельної музики на загальноновживаній фоярці  $a^1$  (с. 22-29). Корисним для початківців-виконавців є підрозділ, присвячений опису шляхів практичного опанування технологією гри на відкритій фоярці  $a^1$ , що включає способи тримання інструмента в руках, видобування звуків, постановку губного апарату тощо (с. 30-43). Увесь описаний процес початкового оволодіння грою на інструменті включає засвоєння спочатку сьомого ступеня  $g^2$  (різними тривалостями) прямого семиступеневого діатонічного звукоряду, який утворюється шляхом відкриття всіх грифних отворів, потім – октавного звука  $a^2$ , далі – низхідної послідовності тонів мінорного і висхідної мажорного тетраходів (відповідно:  $g^2-f^2-e^2$ ;  $a^2-h^2-cis^2$ ) і, нарешті, виконання вправ у вигляді простих мелодій дитячих ігор. Вивчення висхідних і низхідних пентаходових та октаходових звукорядів мажорного і мінорного нахилів (певною зафіксованою аплікатурою) уможливує здійснення спроби вивчення фрагментів окремих фояркових п'єс, нотні зразки яких зафіксовано у прикладах 32, 34-36.

Нотні фояркові композиції (23) розміщено у відповідності до диференціації їх на музику „до співу” (4; виконавець Микола Думитрак), „до танцю” (11, зокрема „Аркан”, „Голубка”, „Коромисло”, „Цв'єчок”, „Чабан”, „Полька”; виконавці Петро Грималюк, М. Думитрак, Петро Мохначук, Петро Реведжук, Микола Павлюк), „до слухання” („Наспіви з полонини”, „Довбушева пісня”; виконавці Михайло Мотрук і Михайло Гаджук), „до коляди” („Нова радість стала”; П. Мохначук) та маршову весільно-обрядову (5; М. Думитрак, П. Реведжук). Транскрипційні тексти сопілкових п'єс мають вигляд дворядкових партитур, де в першому рядку докладно виписано розшифрування певного мелізматичного знака (трель, трель з форшлагом, мордент, мордент з форшлагом, зокрема подвійним), у другому рядку – основний мелодичний каркас. У танцювальних і маршових п'єсах ритмічна організація звуків у відповідні групи підкоряється не тільки метричній періодизації, а й закономірностям композиційної будови чотирнадцятискладової коломийкової структури, чим пояснюється використання у транскрипційних текстах цих творів неповної пунктованої тактової риски.

В окремому підрозділі йдеться про свисткову денцівку а<sup>1</sup> (с. 43), ареал поширення якої обмежений кількома гірськими селами, також надаються транскрипції трьох п'єс „до співу” у виконанні на денцівці Григорія Линдюка (с. 120-125).

У третьому розділі окреслюються творчі портрети чотирьох гуцульських сопілкарів-корифеїв, що залишили помітний слід в історії інструментальної культури космацько-шепiтсько-уторопської традиції як сопiлкарi-солiсти й учасники весiльних капел: Миколи Думитрака (с. 126-133), Петра Реведжука (с. 134-141), Григорія Линдюка (с. 141-148) та Миколи Павлюка (с. 148-152). У кожному „портретi”, створеному на матерiалах iнформацiї, отриманої Б. Яремком у процесi спiлкування з народним музикою та його колегами, i як результат дослiдження записаних вiд нього награвань, окреслюються бiографiчнi вiхи сопiлкаря, пов'язанi зi становленням його як продовжувача гуцульської iнструментальної традицiї i водночас носiя власного виконавського стилю. Також описано репертуар сопiлкаря, набутий ним упродовж багаторiчної спiвпрацi з талановитими музикантами свого i сусiднiх регiонiв, артикуляцiйнi, динамiчнi й акцентуацiйнi прийоми, технiка дихання, засоби використання рiзноманiтних виконавських штрихiв, орнаментики, ритмо-мелодичних формул i комбiнаторно-варiативного принципу iх розвитку. На прикладах етномузикознавчого (формотворчого, ладо-структурного, мелодико-iнтонацiйного, ритмiчного) i виконавського аналізу окремих творiв надається загальна характеристика музичної мови кожного сопiлкаря, його iндивiдуального виконавського стилю. Так, iндивiдуальний стиль Миколи Думитрака (1942-2014), талановитого спадкоємного сопiлкаря i скрипаля iз с. Брустури, визначається перш за все мелодикою, переважно орнаментованi звуки якої майстерно артикулюються i продовженим нон легато, i стакато, i легато. Фiлiгранностi звучання сопiлкаря досягає через бездоганне володiння артикуляцiйною технiкою, використанням рiзноманiтних видiв орнаментики, ритмiчних та мелодичних формул у iх варiативно-комбiнаторному чергуваннi, також такими характерними засобами динамiчного розвитку мелодiї, як „репрезентативна” хвилеподiбна динамiка експозицiйного типу, поступова динамiка, що вiдображає хвилеподiбний рух, та комбiнована, яка

поєднує цей рух з монолінійним. У регулярно-акцентній ритміці виконуваних М. Думитраком зразках танцювальної музики метричні наголоси чергуються із зовнішніми і внутрішніми акцентами, які досягаються засобами орнаментики і мелодичної вершини. На базі етномузикознавчого аналізу 9 (із 13) транскрибованих п'єс М. Думитрака (зокрема танців „Аркан”, „Голубка”, „Чабан”, „Коромисло”) розглядається їхня музична мова, формотворення, характер розгортання мелодичних поспівок. Індивідуальний стиль музиканта характеризується як світло-радісний, тремтливий, насичений безперервним рухом чітко організованої, нібито „пульсуючої” монодичної фактури.

В індивідуальному виконавському стилі талановитого професійного народного віртуоза-сопілкаря із с. Космач Реведжука Петра Васильовича (1949-2005), творча діяльність якого тривала майже 50 років, поєдналися космацький давній полонинсько-сольний і сучасний весільно-капельний стилі. Музикантові під силу було легко, яскраво й натхненно творити на фоярці не тільки гуцульську музику (у будь-якій із десяти однойменних тональностей), а й в інших „етнічних” стилях, зокрема в молдавському, румунському та угорському. У сольних награваннях процес формотворення П. Реведжук здійснював через варіативно-комбінаторне повторювання двох (танець „Аркан”) або однієї (танець „Голубка”, весільний марш „Ой дай, Боже, в добрий час”) мелодичних поспівок, посилюючи моторику виконання мелізматичним забарвленням переважної більшості тонів, вираженими четверними і восьмими тривалостями. Розпочавши грати у весільній капелі в семирічному віці (!), П. Реведжук залишився в пам'яті космацьких музикантів і мешканців регіону авторитетним майстром („першим сопілкарем”), знавцем величезного різножанрового репертуару, який набував упродовж багаторічної творчої роботи з обдарованими музикантами і „капельмейстерами” скрипачами.

Індивідуальність виконавського стилю космацького сопілкаря Линдюка Григорія Семеновича (1941 р. н.) виявляється в тому, що він через роботу вівчара (влітку) і робітника лісництва (взимку) змушений був рано відійти від участі в гуртовій грі весільних капел і залишитися музикантом одноосібного виконання на фоярці й денцівці – для власного естетичного задоволення („для

себе”) або, рідше, „до слухання” чи „до співу” за весільним столом. Особливостями одноосібних награвань Г. Линдюка на свистковій денцівці є те, що їх мелодика базується на коломийковому структуруванні, в якому задіяні три варіативні ритмо-формули (дві експозиційні та одна каденційна), що забезпечують формотворчий процес. Ці ритмо-формули мають гармонічну основу, тобто їх мелодика базується переважно на звуках орнаментально збагачених гармонічних фігурацій, що наповнює стабільні й мобільні ритмо-інтонаційні структури живим емоційним змістом.

Індивідуально-виконавський стиль одного із самобутніх сопілкарів с. Уторопи, музиканта найстаршої генерації Павлюка Миколи Дмитровича (1925-1996), творча робота якого тривала 60 років, визначається вмінням майстерно імпровізувати. Ознаками його стилю є яскраво виразна одноосібна гра великих, синтезовано формованих імпровізаційних композицій, мелодика яких, переважно танцювальна, перенасичена мелізматикою, винахідливим ритмічним і ладо-інтонаційним варіюванням, розмаїттям каденційних ритмо-мелодичних формул. Усе це разом із володінням повним, з легким вібрато темброво-експресивним звуком, гострим відчуттям ритму і темпу дає можливість вважати М. Павлюка найяскравішим гуцульським сопілкарем другої половини ХХ століття.

Монографія „Сопілкова музика гуцулів”, написана досвідченим етноорганологом і педагогом вищої школи Богданом Івановичем Яремком на базі індивідуальної збирацько-польової, транскрипційної, дослідницької, виконавської та етнопедagogічної роботи, є водночас і пам’яткою гуцульської інструментальної етномузики, і безпрецедентним етномузикознавчим дослідженням, і дидактично-навчальним та репертуарним збірником функціонального призначення. У першу чергу вона спрямована на те, щоби протиставити **загальнопоширеній** серед академічних музикантів **ортодоксальній думці** про нібито примітивність традиційного народного музичного інструментарію і його музики **іншу думку**, що базується на переконливому й доказовому твердженні: гуцульська народна шестиотворна сопілка, на якій можливе використання значної кількості робочих діатонічних звукорядів, має великі фонічні, художньо-виконавські та репертуарні переваги і гідна того, щоб увести її в навчальний процес музичних закладів України як сольний і ансамблевий інструмент, а також як об’єкт науково-теоретичного пізнання.



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Бреславець Галина Миколаївна** – ст. викладач кафедри українського народного співу, аспірант Харківської державної академії культури (ХДАК) (Харків)

**Данілович Настасся** – аспірант кафедри беларуской музики УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі» (Мінськ, Білорусь)

**Дзвінка Роман Іванович** – доцент, к. п. н., завідувач кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ) (Рівне)

**Друзюк Анастасія** – аспірант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського (ІМФЕ) (Київ)

**Карцова Юлія Іванівна** – викладач кафедри українського народного співу, аспірант ХДАК (Харків)

**Качор Галина** – пошукувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (НМАУ) (Київ)

**Ковальчук Віктор Павлович** – художній керівник Етнокультурного центру Рівненського Палацу дітей та молоді (Рівне)

**Кутырова-Чубаля Галіна Рыгораўна** – дацэнт, к. маст., к. філол. н., Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej (Бельска-Бяла, Республіка Польща)

**Кучерук Людмила** – студентка магістратури кафедри музичного фольклору РДГУ (Рівне)

**Луканюк Богдан Степанович** – професор, к. мист., п. н. с. Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка (ЛНМА) (Львів – Коломия)

**Лукашенко Лариса Валентинівна** – к. мист., м. н. с. ПНДЛІМЕ ЛНМА (Львів)

**Малахова Надія** – студентка магістратури факультету музичного мистецтва ХДАК (Харків)

**Миколайчук Юлія** – студентка магістратури кафедри музичного фольклору РДГУ (Рівне)

**Нижник Наталія** – студентка магістратури кафедри музичного фольклору РДГУ (Рівне)

**Олексюк Ольга** – аспірант ІМФЕ (Ковель)

**Осадча Віра Миколаївна** – професор, к. мист., завідувач кафедри українського народного співу ХДАК (Харків)

**Павлів Ярема** – артист оркестру Львівської обласної філармонії (Львів)

**Пеліна Ганна** – аспірант кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ (Київ)

**Поточняк Антоній Юрійович** – доктор філософії (м. Х'юстон, США)

**Рибак Юрій Петрович** – доцент, к. мист., кафедра музичного фольклору РДГУ (Рівне)

**Серко Олена** – студентка магістратури кафедри музичної фольклористики ЛНМА (Львів)

**Супрун-Яремко Надія Онисимівна** – професор, д. мист., кафедра музичної фольклористики ЛНМА (Львів)

**Цапун Раїса Володимирівна** – доцент, кафедра музичного фольклору РДГУ (Рівне)

**Царик Злата** – студентка магістратури кафедри музичного фольклору РДГУ (Хмельницький)

**Шеретюк Руслана Миколаївна** – професор, д. істор. н., кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва РДГУ (Рівне)

**Юзюк Олена Миколаївна** – ст. викладач, кафедра музичного фольклору РДГУ (Рівне)

**Яремко Богдан Іванович** – професор, к. мист., Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут ім. Т. Шевченка (Кременець)

**Ярмола Вікторія Степанівна** – к. мист., доцент кафедри музичного фольклору РДГУ (Рівне)

## CONTENTS

From the Compilers .....	3
<b>Folk Music in the Learning Process and Folklorism</b> .....	7
<i>Roman Dzvinka</i> . Laboratory and Museum of Musical Ethnography of the Institute of the Arts RSUH as a Center of Scientific and Creative Mentorship of Students .....	7
<i>Vira Osadcha</i> . The Professional Training of Vocal Performers of Folk Guidance Based on the Methodological Foundation of Ukrainian Ethnomusicology .....	13
<i>Victor Kovalchuk</i> . Ethnocultural Center within the System of Post-Primary Education. The Technology of Inheriting Ethnic and Cultural Heritage by Children and Teenagers .....	23
<i>Olena Juziuk</i> . Some Questions Regarding the Work with Childrens Folklore Ensemble .....	38
<i>Halyna Breslavac</i> . Performance Reconstruction of Folkloric Text in the Contemporary Cultural Dimension .....	42
<i>Julija Karchova</i> . Paradigm of the Performance Style of Rajisa Kyrychenko (Based on the Analysis of the Song Collection <i>Best Songs</i> ) .....	45
<b>Ukrainian Folklore in the Research of Oscar Kolberg</b> .....	48
<i>Ruslana Sheretiuk</i> . The Ukrainian Studies of Oscar Kolberg .....	48
<i>Yuriy Rybak</i> . Tracing the Footsteps of Oscar Kolberg's “ Polissian Wedding” .....	56
<i>Anthony Potoczniak</i> . The Evolution of the Wedding of the Voroniaky: Tracing the Footsteps of Oskar Kolberg and Osyp Rozdol'skyj .....	64
<i>Liudmyla Kucheruk</i> . The Folk Music of Khmel'nytskyj Region in Work of Polish Ethnographers .....	89
<b>The Theory and History of Ethnomusicology, Melogeography</b> ...	97
<i>Bohdan Lukaniuk</i> . Linearity in the Melogenetic Studies	
<i>Lukashenko Larysa</i> . The First Publication of Kholmshchyna and Pidlashia Folk Melodies: Explanations of its Appearance ...	97
<i>Hanna Pelina</i> . Features of the South Maramoroshchyna as a Peripheral Territory .....	118

<i>Halina Kutyrivova-Chubalia</i> . Features of the Belarusian-Ukrainian (Prypiat') Borderlands Song Culture: A View from Belarus .....	130
<i>Nastassia Danilovich</i> . Interregional Borderlands as a Problem of Ethnomusicology .....	133
<i>Julia Mykolajchuk</i> . Typical Chants in the Volodymyrec' District: The Non-Ritual Stratum .....	135
<i>Nadija Malakhova</i> . Towards the Study of the Folklore Traditions of Southeast of Kharkiv Region .....	140
<b>Ritual Genres of Vocal Tradition</b> .....	144
<i>Halyna Kachor</i> . Dnieper and Polissya (Woodland) Wedding Songs with the Refrain "Rano-Rano" in the Structural and Stylistic Comparison .....	144
<i>Zlata Tsaryk</i> . Characteristics of the Wedding Repertoire of Starosyniav Region .....	157
<i>Olena Serko</i> . Winter Melotypes of Central Volyn' .....	165
<i>Anastasija Druziuk</i> . Kupalo Rituals of Horyn' and Sluch .....	171
<b>Outstanding Folk Artists Personalities</b> .....	179
<i>Bohdan Jaremko</i> . Strokes to the Portrait of Hutsul Multi-Instrumentalist Peter Hrymalyuk .....	179
<i>Jarema Pavliv</i> . Bervinkovi Tunes of the Kosmach Fiddler Kyrylo Lyndiuk ("Vityshyn"): Musical and Textual Analysis .....	184
<i>Victorija Jarmola</i> . Hryhorij Filozof: Leader of the Fiddler Tradition of Velymche .....	191
<i>Ol'ha Oleksiuk</i> . The Career of Fiddler Stepan Slyvka .....	195
<i>Rajisa Tsapun</i> . The Life and Career of Ahafija Syvoborod'ko .....	199
<i>Natalija Nyzhnyk</i> . A Few Strokes to the Creative Portrait of Polissyan Singer Nadija Janyts'ka .....	215
<b>Review</b> .....	217
<i>Nadija Suprun-Jaremko</i> . Monographic Research on the Reed Pipe Traditions of the Hutsuls (Jaremko Bohdan. <i>Reed Pipe Music of the Hutsuls</i> . L'viv, 2014. 180 p.) .....	217
About the authors .....	225
Contents .....	227

## ЗМІСТ

Від упорядників .....	3
<b>Народна музика в навчальному процесі та фольклоризм .....</b>	<b>7</b>
<i>Роман Дзвінка.</i> Лабораторія-музей музичної етнографії Інституту мистецтв РДГУ як центр організації науково-творчої практики студентської молоді .....	7
<i>Віра Осадча.</i> Професійна підготовка співаків народного спрямування на методологічній основі української етномузикології .....	13
<i>Виктор Ковальчук.</i> Етнокультурний центр у системі позашкільного закладу. Технологія успадкування етнокультурної спадщини дітьми і молоддю .....	23
<i>Олена Юзюк.</i> Деякі питання щодо роботи з дитячим фольклорним ансамблем .....	38
<i>Галина Бреславець.</i> Виконавська реконструкція фольклорного тексту в сучасному культурному вимірі .....	42
<i>Юлія Карчова.</i> Парадигма виконавського стилю Раїси Кириченко (на основі аналізу збірки „кращі пісні”) .....	45
<b>Український фольклор в етнографічному доробку</b>	
<b>Оскара Кольберга .....</b>	<b>48</b>
<i>Руслана Шеретюк.</i> Українознавчі студії Оскара Кольберга .....	48
<i>Юрій Рибак.</i> Слідами „поліського весілля” Оскара Кольберга ....	56
<i>Антоній Поточняк.</i> Еволюція весілля на Вороняках: слідами Оскара Кольберга й Осипа Роздольського .....	64
<i>Людмила Кучерук.</i> Музичний фольклор Хмельниччини в доробку польських етнографів .....	89
<b>Теорія та історія етномузикології, мелогеографія .....</b>	<b>97</b>
<i>Богдан Луканюк.</i> Лінеарність у мелогенетичних студіях .....	97
<i>Лукашенко Лариса.</i> Перша публікація народних мелодій з Холмщини та Підляшшя: причинки до появи .....	118
<i>Ганна Пеліна.</i> Особливості південної Мараморощини як маргінальної території .....	126
<i>Галіна Кутырова-Чубаля.</i> Асаблівасці песеннай культуры беларуска-ўкраінскага (прыпяцкага) памежжа: погляд з Беларусі .....	130

<i>Настасся Даніловіч. Міжрєгіянальнае памежжа як праблема этнамузыкалогіі</i> .....	133
<i>Юлія Миколайчук. Типові розспіви в народних піснях Володимиреччини: необрядовий пласт</i> .....	135
<i>Надія Малахова. До вивчення фольклорної традиції південного сходу Харківщини</i> .....	140
<b>Обрядові жанри пісенного фольклору</b> .....	144
<i>Галина Качор. Весільні пісні з рефреном „рано-рано” на Наддніпрянщині та Поліссі у їх структурному і стилістичному порівнянні</i> .....	144
<i>Злата Царик. Характеристика весільного репертуару Старосинявщини</i> .....	157
<i>Олена Серко. Зимові мелотипи середньої Волині</i> .....	165
<i>Анастасія Друзюк. Купальська обрядовість середнього межиріччя Горині та Случі</i> .....	171
<b>Персоналії видатних фольклорних виконавців</b> .....	179
<i>Богдан Яремко. Штрихи до творчого портрета гуцульського мультиінструменталіста Петра Грималюка</i> .....	179
<i>Ярема Павлів. Бервінкові награвання космацького традиційного скрипаля Кирила Линдюка („Вітишина”): музично-текстологічний аналіз</i> .....	184
<i>Вікторія Ярмола. Григорій Філозоф – лідер велимчанської скрипкової традиції</i> .....	191
<i>Ольга Олексюк. Творчий портрет народного скрипаля Степана Сливки</i> .....	195
<i>Раїса Цапун. Життєвий і творчий шлях Агафії Сивобородько</i> ...	199
<i>Наталія Нижник. Кілька штрихів до творчого портрета поліської співачки Надії Яницької</i> .....	215
<b>Рецензія</b> .....	217
<i>Надія Супрун-Яремко. Монографічне дослідження сопілкової традиції гуцулів (Яремко Богдан. Сопілкова музика гуцулів. – Львів : Сполом, 2014. – 180 с. : іл., ноти)</i> .....	217
Відомості про авторів .....	225
Contents .....	227

**Наукове видання**

**НАРОДНА МУЗИКА ВОЛИНИ ТА ПОЛІССЯ**

Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції до 35-річчя кафедри музичного фольклору та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберга

(Рівне, 31 жовтня – 1 листопада 2014 р.)

Упорядники – Роман Іванович Дзвінка,  
Юрій Петрович Рибак

Комп'ютерна верстка – Юрія Рибака  
Мовна коректура – Наталії Гавриш

Підписано до друку 27.12.2014  
Гарнітура Arial Суг. Формат 60x84<sup>1/16</sup>.  
Друк на різнографі. Ум. друк. арк. 13,5.  
Наклад 100 примірників

Видавництво ТзОВ “Дока центр”  
33000, м. Рівне, вул. С. Бандери, 20  
тел.: (0362) 63-54-02, e-mail: info@doka.rv.ua  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру  
Серія РВ.№ 54 від 09.09.2011

**Для нотаток**