

РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Інститут мистецтв
Кафедра музичного фольклору

**ЗБЕРЕЖЕННЯ РЕЛІКТІВ
НАРОДНОМУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ
ПОЛІССЯ**

Рівне - 2023

УДК 398.8 (438.42)

Д 43

Збереження реліктів народномузичної спадщини Полісся /
упорядкування Роман Дзвінка. Рівне: РІД, 2023. 217 с.

“Збереження реліктів народномузичної спадщини Полісся” – перша науково-дослідна робота в Інституті мистецтв РДГУ, яка виконувалась за держбюджетною тематикою. Проект реалізовано колективом кафедри музичного фольклору в 2008-2010 роках при фінансовій підтримці Міністерства освіти і науки України.

Дане видання є макетованим відбитком наукового проекту, що стане в нагоді науковцям, фольклористам, музикознавцям, викладачам, здобувачам вищої освіти мистецьких навчальних закладів і широкому колу шанувальників традиційної народномузичної спадщини.

© Роман Дзвінка, 2023.

*Рекомендовано до друку
кафедрою музичного фольклору
Інституту мистецтв РДГУ
(протокол № 9 від 14 листопада 2023 р.)*

УДК 398.8 (438.42)

№ державної реєстрації 0108U000717

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет (РДГУ)

33028, Рівне, Степана Бандери, 12; тел. (0362)22-60-69

“Затверджую”
Ректор РДГУ

Канд. істор. наук, проф. _____ Р. Постолюкський

“31” грудня 2010 р.

ЗВІТ
з науково-дослідної роботи
**“ЗБЕРЕЖЕННЯ РЕЛІКТІВ
НАРОДНОМУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ ПОЛІССЯ”**
(заключний)

Керівник НДР
канд. пед. наук,
доцент

Р. І. Дзвінка

2010

Рукопис закінчено 31.12.2010 р.

СПИСОК ВИКОНАВЦІВ

Керівник НДР канд. пед. наук, доцент	31.12.2010	Дзвінка Р. І. (реферат, вступ, розділ 3)
Кандидат мистецтвознавства, доцент	31.12.2010	Рибак Ю. П. (реферат, вступ, розділ: 1; 2)
Доцент	31.12.2010	Гапон Л. Д. (розділ 3, висновки, додаток 1)
Старший викладач	31.12.2010	Юзюк О. М. (розділ 3, додаток 1)
Викладач	31.12.2010	Ярмола В. С. (розділ 1, додаток 1)
Викладач	31.12.2010	Нярба Р. В. (висновки, додаток 2)
Технік	31.12.2010	Вавринчук А. В. (додаток 1)

РЕФЕРАТ

Звіт з НДР: 212 с., 41 нотний приклад, 10 світлин, 46 джерел.

Об'єкт дослідження – польська народномузична традиція, виконавці народної музики, реліктові зразки фольклорного музичного мистецтва (вокальні та інструментальні, обрядові та необрядові).

Мета роботи – здійснення фронтальних експедиційно-польових досліджень на теренах середньо і західнополіського регіонів з метою фіксації від кращих сільських виконавців реліктів народномузичної спадщини та оприлюднення цих матеріалів для широкої громадськості.

Сформувати на чолі з фахівцями-фольклористами експедиційні групи та здійснити в межах півночі Рівненської, Волинської та Житомирської областей масштабну польову роботу з метою виявлення кращих знавців і виконавців народномузичних реліктів (пісенних й інструментальних), а також із одночасної фіксацією їх репертуару на сучасних аудіо та відеоносіях. Шляхом проведення галузевих фольклористичних експедицій поетапно – з району в район, від одного до іншого талановитого народного виконавця – якомога вичерпно записати пісенні твори та інструментальну музику, приурочені до важливіших свят обрядових циклів. Опрацювати згідно з сучасними вимогами етномузикознавства народномузичні матеріали у графічному та звуковому вигляді з метою публікації фольклорних матеріалів та видання наукових збірників. Створити умови для оприлюднення та популяризації реліктів народномузичної творчості Полісся. Провести щорічні конкурси молодих виконавців архаїчної фольклорної спадщини Полісся з метою виявлення талановитих виконавців української народної пісні та інструментальної музики, успадкування традиційної манери виконавства, підтримання різноманітних форм популяризації музичного фольклору, зміцнення творчих зв'язків між учнівською та студентською молоддю України. Провести всеукраїнські наукові конференції, присвячені фольклорній архаїці Полісся.

У рамках виконання зазначеного проекту планується згуртувати зусилля фахівців-суміжників та провести численні презентації, наукові конференції та семінари, а для творчо обдарованої молоді організувати фестиваль-конкурс виконавців народної музики.

З огляду на неминучість швидкої втрати автентичної спадщини та її найталановитіших носіїв, виконання наукового проекту служитиме

гуманній та культурно надзвичайно цінній цілі – увічнення архаїчного поліського народномузичного репертуару у виконанні кращих музикантів.

У результаті виконання проекту студенти отримають важливий професійний досвід фольклористичної роботи в експедиційно-польових умовах, зможуть найтісніше зблизитись із носіями народного мистецтва. Зібрані у польових умовах матеріали будуть заархівовані у звуковому та писемному вигляді на кафедрі музичного фольклору РДГУ, а також піддаватимуться транскрибуванню та застосуванню у концертно-виконавській популяризаторській діяльності. На рівні наукового опрацювання зафіксований репертуар ляже в основу дослідницьких статей викладачів і студентів кафедри, які апробуватимуть результати аналітичної роботи на щорічних спеціально організованих для цього тематичних конференціях “Проблеми фольклорного виконавства”. На основі кращих звукових матеріалів буде підготовлено компакт-диск, де будуть представлені видатні музиканти з різних місцевостей поліського регіону, а також видаватимуться матеріали наукових конференцій.

На рівні популяризації народно-музичного мистецтва, виконання наукового проекту значно посприє у проведенні заснованого при кафедрі Всеукраїнського фестивалю-конкурсу молодих виконавців української народної музики “З народного джерела”, який щорічно збирає талановиту молодь з усіх регіонів нашої держави.

Результати дослідницького проекту зможуть активно використовуватись в навчальному процесі як на кафедрі музичного фольклору, так і бути доступними для всіх викладачів і студентів ВНЗ. Поповнення аудіо, графо та фондів матеріальних цінностей лабораторії-музею при кафедрі створить міцну базу для якісного забезпечення методичною літературою та наочністю навчального процесу та мистецьких заходів і творчих вечорів Інституту мистецтв та університету.

Зафіксовані за науковою методикою реліктові народномузичні твори виконуватимуться під час концертів у вузівських стінах, а також у різноманітних фестивально-конкурсних програмах у межах України та поза її межами. Таким чином привертатиметься увага, насамперед, поліських мешканців до рідного мистецтва, а в широких межах популяризуватиметься наш край і, зокрема, кафедра та університет.

Наукові конференції активізуватимуть аналітичний потенціал студентів і викладачів кафедри, дадуть змогу налагодити тісні контакти з фахівцями інших вузів і регіонів. Також вони послужать основною для написання

наукових монографій при кафедрі та дисертаційних досліджень. Подібний теоретичний досвід значно сприятиме також справі об'єктивної популяризації реліктових народномузичних творів, без штучностей і стильової переорієнтації.

Випуск компакт-дисків дасть змогу увічнити голоси кращих автентичних виконавців Рівненського Полісся. Для студентів це послужить взірцем для наслідування, для науковців стане добрим матеріалом при аналітичному опрацюванні, а пересічним слухачам надасть змогу духовно збагатитися. Видання наукових збірників і матеріалів конференцій служитиме запорукою активного розвитку дослідницької роботи та наукового зросту викладачів і студентів.

Реалізація проектів такого рівня сприятиме утвєдженню кафедри музичного фольклору як науково-дослідницького центру нашого краю.

Ключові слова: релікти народномузичної традиції, народна музика Полісся, фольклорна творчість, усна традиція, народна пісня, інструментальна музика, народномузичні жанри, фольклорні експедиції, презентації, популяризація народномузичного мистецтва.

ЗМІСТ

СПИСОК ВИКОНАВЦІВ	4
РЕФЕРАТ	5
ЗМІСТ	8
РОЗДІЛ 1. ФОЛЬКЛОРНА НАРОДНОМУЗИЧНА ТРАДИЦІЯ ПОЛІСЬКОГО РЕГІОНУ (АНАЛІЗ НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЗБИРАЦЬКИХ ДОРОБКІВ, ВИЗНАЧЕННЯ НАПРЯМКІВ ДОСЛІДЖЕННЯ)	10
1.1. Фольклористичні дослідження на Поліссі: Аналіз процесу та методики проведення	10
1.1.1. Пісенна культура	10
1.1.2. Скрипкова культура	15
1.2. Визначення проблематики та напрямків дослідження: Потреба у записі реліктових зразків народномузичної творчості	21
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКА ПРОВЕДЕННЯ ФОЛЬКЛОРНО-ЗБИРАЦЬКОЇ РОБОТИ ТА ОПРАЦЮВАННЯ НАРОДНОМУЗИЧНИХ МАТЕРІАЛІВ	28
2.1. Специфіка запису народної музики у польових умовах	28
2.2. Методичні матеріали у процесі запису фольклору: Питальник	29
2.2.1. Пісенна творчість	29
2.2.2. Інструментальна творчість. Скрипкова музика	52
2.3. Документація та систематизація польових матеріалів. Листок збирача та карта записувача	70
2.4. Висновки до другого розділу	77
РОЗДІЛ 3. ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ РЕЛІКТОВИХ НАРОДНОМУЗИЧНИХ ЗРАЗКІВ ПОЛІСЬКОГО РЕГІОНУ	79
3.1. Підготовка фахівця-фольклориста та виконавця народної музики у навчальних закладах	79
3.1.1. Методика організації навчального процесу на основі фольклорних матеріалів	79
3.1.2. Формування репертуару навчальних колективів	86
3.2. Використання фольклорних матеріалів у науково-дослідній роботі	100
3.2.1. Організація наукової роботи у виші	100
3.2.2. Підготування фольклорних та репертуарних збірників .	116

3.3. Роль фольклорної творчості в процесі етнокультурного виховання молоді	123
3.3.1. Фестиваль-конкурс "З народного джерела"	123
3.3.2. Формування мистецької особистості на реліктових зразках музичного фольклору	136
3.4. Висновки до третього розділу	152
ВИСНОВКИ	155
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	157
ДОДАТКИ	161
Додаток 1. Звіти про експедиційну роботу	162
Додаток 2. Світлини	212

ФОЛЬКЛОРНА НАРОДНОМУЗИЧНА ТРАДИЦІЯ ПОЛІСЬКОГО РЕГІОНУ
(АНАЛІЗ НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЗБИРАЦЬКИХ ДОРОБКІВ,
ВИЗНАЧЕННЯ НАПРЯМКІВ ДОСЛІДЖЕННЯ)

1.1. Фольклористичні дослідження на Поліссі: Аналіз процесу та методики проведення.

1.1.1. Пісенна культура.

З часу зародження етнографічної науки поліський фольклор постійно привертає увагу дослідників насамперед завдяки таким якостям, як консервативність та виразна діалектна колоритність. Відірваність від цивілізації та важкодоступність цих теренів позитивно вплинули на відносну консервацію набутків традиційної культури, але негативно на те, що тут вона чи не найпізніше піддалась фронтальним етнографічним дослідженням.

Значна частина фольклористичних студій у поліському краї характеризується вкрай поверхневим, часто аматорським рівнем. Відсутність належної паспортизації, запис пісень у декламованій, а не співаній формі, естетичний підхід у відборі жанрів і творів – ось неповний перелік найголовніших упущень суб'єктивного характеру з боку етнографів минулих епох, що назагал доповнюється об'єктивним чинником технічної неукомплектованості збирачів (фото, аудіо, відеопродукція). Властива для початкового етапу фольклористики універсальність зацікавлень або ж відсутність будь-якого методологічного підґрунтя сьогодні обертається серйозною проблемою наукової непридатності більшості давніх матеріалів. Тому далеко не всі відомі з історії етнографічної галузі доробки становлять наукову цінність, і лише окремі з них можна використати в якості джерельного матеріалу для порівняльних досліджень.

Утім, варто бодай у загальних рисах окреслити розвиток фольклористичних досліджень на теренах Полісся та відзначити постаті, які найбільше прислужилися в етнографічній роботі. З усіх друкованих матеріалів для цього відібрано лише найвідоміші доробки, які в тій чи іншій мірі висвітлюють етномузичну спадщину краю. Саме цей аспект сьогодні залишається порівняно найменше розкритим. Джерельний матеріал поділено на три частини, що відповідає епохам розвитку музичної етнографії: ХІХ ст., перша пол. ХХ ст., друга пол. ХХ ст.

1.3.1. Початки (XIX ст.). Перші відомі з літератури записи західнополіського фольклору (поетичні твори) у 1814-1819 рр. зроблено З. Доленгою-Ходаковським (псевд. Адам Чарноцький). Серед численних поетичних текстів пісень у збірнику "Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського" (Київ, 1974) містяться також кілька творів із Рівненського та Волинського Полісся. Порівняно з іншими територіями цей масив ним обстежено найменше. До того ж, більшість творів зовсім не паспортизовано, а пісні, очевидно, записано дослідником не зі співу, а з перепо-відання.

Плідну музично-етнографічну спадщину лишив після себе ще один польський дослідник – О. Кольберг, який у набагато ширших географічних масштабах почав записувати фольклор із 1839 року. Два томи його праць ("Волинь", "Білорусь-Полісся") започатковують фонд музично-етнографічних матеріалів із території нашого краю. І хоча ці матеріали складають порівняно незначну частку його доробку, зібрані ним твори вже доповнюються нотними транскрипціями та частково паспортизуються.

З вітчизняних науковців чи не вперше науковий підхід у нагромадженні етнографічних матеріалів почав застосовувати П. Чубинський. Працюючи під егідою Російського географічного товариства (РГО), він провадив напрямок систематичної збирацької роботи в північно-західній частині України. Перед керованими ним експедиційними виїздами здійснювалася серйозна організаційно-підготовча робота: визначалися програми, розроблялися маршрути, залучалися фахівці за окремими напрямками, налашту-вувалися контакти на місцях. У результаті протягом 1869–1870 рр. було здійснено три експедиції, дві з яких – на полісько-волинські землі. Згодом ці матеріали лягли в основу семи томів "Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край" (1872–1879).

Дещо раніше від П. Чубинського на ниві фольклористики розпочав працювати М. Костомаров. Під час учителювання у Рівненській гімназії (1844–1845 рр.), останній також прилучався до збору поліських народних пісень. Записи М. Костомарова були вміщені у "Малорусском литературном сборнике" (Саратов, 1859) та, пізніше, у редактованих ним III і V томах згаданих вище "Трудов".

Таким чином, протягом XIX ст. інтерес до фольклору поступово еволюціонував від прикладного, аматорського – до наукового, професійно-го. Усе частіше збір і дослідження матеріалів велись за напрямками окремих галузей. Музично-етнографічний напрямок особливо плідно почав роз-

виватися із появою фонографа. Можливість документувати звукові матеріали та формувати на їхній основі фонди послужила міцною основою для подальших етнологічних розвідок.

1.3.2. Перша половина ХХ ст. Наприкінці ХІХ ст. у центрі Волинської губернії Житомирі на базі краєзнавчого музею створюється "Церковно-археологічне товариство", справу якого від 1900 року продовжило т.зв. "Товариство дослідників Волині". Головним ініціатором заснування цієї другої організації був М. Коробка¹, а найпліднішу етнографічну роботу здійснював В. Кравченко, який поміж іншим досліджував обрядову та позаобрядову пісенність. За двадцять років діяльності товариства було видано 20 томів "Праць дослідників Волині", з яких 5-й і 12-й вміщують пісенні зразки. Крім того, дослідники розробляли певні наукові програми, підтримували тісні зв'язки з Львівським НТШ, редакціями журналів "Киевская старина", "Етнографическое обозрение". Під егідою товариства в 1903 році з'явився у світ підготовлений Лесею Українкою збірник "Дитячі ігри, пісні й казки з Ковельщини, Лущини та Звягельщини на Волині".

У 30-х роках музичні матеріали Рівненської та Волинської областей записував Ю. Цехмістрок, постать якого у фольклористиці ще досі належно не поцінована. Цей рівненський дослідник деякий час працював кореспондентом Центрального фонограмархіву у Варшаві, контактував із Ф. Колесою, а в етнографічній роботі активно використовував фонограф. У 1995 році з'явилися два невеликих збірнички пісень у записі Ю. Цехміструка, у 2006 р. спільно силами кафедри музичного фольклору РДГУ та кафедри музичної фольклористики ЛНМА видано усі його матеріали у книзі Цехмістрок Ю. "Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936-1937 років". Судячи з великої, як на той час кількості зібраних і паспортизованих матеріалів, та з належної якості пісенних транскрипцій (словесних і мелодичних), можна зробити висновок, що в міжвоєнний період Ю. Цехмістрок здійснював найрезультативніші етнографічні дослідження на теренах Волині та Полісся.

Безумовно, складність міжвоєнного періоду значним чином відобразилася на розвиткові етнографічних досліджень першої половини ХХ ст. Поступово припинилось функціонування багатьох дослідницьких установ та

¹ Наскільки можна судити з писемних доробків цього дослідника, його інтерес поширювався, насамперед, на творчість зимового циклу. На основі поліських фольклорних матеріалів у 1902 р. він підготував збірник "Колядки та щедрівки, записані в Волинському Поліссі".

організацій, які гуртували провідних науковців і диктували високі наукові вимоги до фольклористичної роботи. Ще більше труднощів виникло з приходом радянської влади: полюси наукових інтересів різко помінялися, розвиток фольклористики було суттєво загальмовано, а самих науковців якщо не фізично, то, принаймні, інтелектуально знищено. Лише кілька постатей зуміли вистояти під складним ідеологічно-політичним пресингом та продовжували збирати і публікувати фольклорні надбання. Нерідко записи пісень здійснювались від біженців або навіть у тюремних застінках. На жаль, велика частина довоєнної етнографічної спадщини є цілковито втраченою.

1.3.3. Друга половина ХХ ст. У другій половині ХХ ст. фольклористичні дослідження в Україні поступово відроджувались. Основну роль при цьому продовжували виконувати ті ж інтелігенти на місцях та співробітники організованих при радянській владі обласних Будинків народної творчості. Інтерес до фольклору знову еволюціонував від прикладного рівня до наукового, а самі збирачі, за відсутності відповідної освіти та безпосередньої наукової спадкоємності, власними силами долали шлях від аматорів до професіоналів.

Найпліднішу етнографічну роботу на теренах Західного та Середнього Полісся з 50-х років ХХ ст. здійснював луцький етнограф О. Ошуркевич. Етнографічна спадщина О. Ошуркевича дуже багатогранна та досі лише частково оприлюднена. Зокрема, його музично-етнографічні напрацювання висвітлено в кількох збірниках та численних публікаціях у наукових і періодичних виданнях. Зібрані дослідником експедиційні матеріали поповнюють величезний приватний архів графо- та аудіоматеріалів², у якому лише музичних зразків налічується понад 3000 одиниць. Серед цієї кількості – більшість раритетних матеріалів, нерідко зафіксованих ще від уродженців кінця ХІХ ст. Особливу цінність представляють зразки інструментальної музики, награні на лірі, скрипці, пастуших духових інструментах.

Дещо раніше за луцьких етнофілологів етномузикологічні розвідки в західнополіському регіоні розпочали київські науковці, за найактивнішою участю І. Клименко. Від 1984 року вона здійснювала систематичне обстеження спочатку північних районів Рівненщини, а дещо згодом (1989, 1992,

² Значна частина цього архіву (записи 1968–1985 років) задепонована в Архіві ПНДЛМЕ під іменним фондом НІ-10.

1993 рр.) зафіксувала велику кількість музичних матеріалів у східній частині Волинської області: Ковельський, Маневицький, Ківерцівський і Любешівський райони. У результаті цієї роботи накопичено чисельні аудіоматеріали – 165 годин звучання.

1.3.4. Рівненські дослідження. Чималу аудіоколекцію етнічної музики Рівненського Полісся представлено в архіві Етнокультурного центру “Веснянка”, що функціонує під керівництвом Віктора Ковальчука при Рівненському міському Палаці дітей та молоді. За період 1995-2001 рр. рівненським фольклорно-етнографічним товариством, на чолі з тим же В. Ковальчуком та у складі науковців Алли Українець, Тетяни Пархоменко, Леоніда Кашперського, Раїси Цапун, Богдана Яремка та В’ячеслави Логвін було обстежено значну територію північної Рівненщини. Сьогодні архів Етнокультурного центру налічує кілька тисяч зразків пісенної та 112 одиниць скрипкової музики, записаної у селах Рівненського Полісся.

Численні записи народної музики були зроблені студентами кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ), зокрема з інструментальних зразків Юрієм Ковальчуком записано 5 творів у с. Рокитне Рокитнівського р-ну Рівненської обл. від Берташа Петра Кириловича, 1928 р.н; Оксаною Луцюк – 11 скрипкових мелодій у с. Столинські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл. від Музики Олександра Андрійовича, 1937 р.н.; Катериною Багній – 14 творів у с. Блажове Рокитнівського р-ну Рівненської обл. від Кулакевича Терентія Гавриловича. Вокальної музики студентами та викладачами записано лише в останні три роки близько 2 тис. зразків. Студентські записи зберігаються в архіві лабораторії музичної етнографії (ЛМЕ) кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ.

1.1.2. Скрипкова культура.

Не зрозуміло з яких причин, та на сьогоднішній день практично відсутні спеціальні роботи, які були б присвячені саме скрипці та скрипковій музиці в Україні, хоча цей інструмент, починаючи з XVI ст., займав головне місце в українському інструментарії.

Першою роботою, яка в достатній мірі висвітлила питання функціонування скрипки, була кандидатська дисертація І. Мацієвського "Гуцульські скрипкові імпровізації". Короткі відомості про українську скрипкову музику та її носіїв уміщені в статтях К. Квітки, Б. Водяного, Р. Гусак, І. Мацієвського, В. Мацієвської, М. Хая, Б. Яремка³.

Найновішими роботами, у яких детально описано прояви побутування скрипкової музики, є захищена нещодавно дисертація В. Мацієвської "Исполнительское искусство гуцульских скрипачей"⁴, де характеризується творчість провідних майстрів інструментальної музичної культури локальної етнічної традиції, та магістерська робота Р. Нярби "Традиційна скрипкова музика західноподільського Подністрів'я"⁵.

Але всі вищезазначені праці стосуються побутування скрипки в карпатському, буковинському, подільському регіонах, а згадки про функціонування скрипкової музики на Поліссі у фаховій науковій літературі практично відсутні. Загальні риси функціонування цієї ланки

³ Квітка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки /Избранные труды: В 2 т. – Москва: Советский композитор, 1978. –Т.2. – С.251-276; Водяний Б. Народні музичні інструменти в традиційній культурі Західного Поділля //Традиційна народна музична культура Західного Поділля: Збірник статей і матеріалів. – Тернопіль, 2001. – С.58; Гусак Р. Традиційна скрипкова музика Поділля //Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель: Програми і тези наукових повідомлень. – Львів, 1990.– С.43; М. Хай Музично-інструментальна культура українців (Фолкльорна традиція). – Київ – Дрогобич, 2007.. Яремко Б. Гуцульський скрипаль Василь Вардзарук ("Якобишин") і його послідовники // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 3: Збірка статей та матеріалів на честь 60-річчя Б. Луканюка / Упор. Ю. Рибак. – С. 57-66. Яремко Б. Творчий портрет скрипаля Василя Пожоджука // Студії мистецтвознавчі. – Київ: ІМФЕ, 2005. – № 8 (12). – С. 93-102; Яремко Б. Скрипаль Кирило Линдюк ("Вітишин") – лідер космацько-шепітської традиції // Етномузика. – Львів, 2008. – Число 5 / Упор. І. Довгалюк, Ю. Рибак. – С. 91-99.

⁴ Мацеевская В. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2003. – 24 с.

⁵ Нярба Р. Традиційна скрипкова музика західноподільського Подністрів'я: Магістерська робота / Наук. Кер Б. Луканюк. – Львів, 2005. – 182 с.

інструментальної культури на Рівненщині і Західному Поліссі описані у дипломній та магістерській роботах авторки⁶.

Традиційна інструментальна музика Рівненсько-Волинського Полісся, незважаючи на історичні процеси глобалізації, які, на жаль, активно позначилися на сільському побуті та культурі, все ж таки залишила свою природну своєрідність.

Музично-етнографічні дослідження поліської території, які здійснювали і продовжують здійснювати українські етномузикологи (З. Доленга-Ходаковський, П. Чубинський, К. Квітка, Ю. Цехмістрок, Ф. Колесса, С. Грица, Є. Єфремов, І. Клименко, Ю. Рибак, Л. Лукашенко) разом з польськими (О. Кольберг, К. Мошинський) російським (Є. Гіппіус), білоруськими (З. Евальд, З. Можейко, Г. Тавлай) дають досить повне уявлення про характерні ознаки поліських народно-пісенних діалектів. Що ж до вивчення інструментальної культури поліщуків, то воно знаходиться на початковому етапі.

1.1.2.1. Друга пол. XIX – перша пол. XX ст. Фонд музично-етнографічних матеріалів із території Рівненсько-Волинського Полісся започатковують два томи праць ("Волинь", "Білорусь-Полісся") польського дослідника Оскара Кольберга, який активно досліджував культуру цих теренів наприкінці XIX ст.. Ним же були здійснені перші записи поліської інструментальної народної музики, зокрема скрипкової⁷.

У книзі "Волинь" О. Кольберг подає нотні транскрипції 14 скрипкових мелодій, якими супроводжувалися різні фрагменти весільного обряду із сс. Туличів та Тагачин Турійського р-ну Волинської обл. Окрім того, подаються інструментальні транскрипції двох танців "чумак" і декілька вокальних творів з приграванням скрипки, записаних переважно на Ковельщині. Другий том "Білорусь-Полісся" вміщує 28 інструментальних мелодій, серед них: "чумак бердичівський", "жидівський марш", танець

⁶ Тринчук В. Скрипкова музика Рівненського Полісся: Дипломна робота. – Рівне, 2003. – 80 с.; Тринчук В. Скрипкова народна музика західнополіської традиції: Магістерська робота. – Львів, 2004. – 155 с. – Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка.

⁷ Kolberg O. Wołyń: Obrzędy, melodii, pieśni / Z brulionow pośmiertnych przy współudziale S.Fiszera i F.Szopskiego wydał F.Tretniak. – Wrocław, Poznań, 1964. – 451 S.

“метелиця” (“крутуха”), 12 весільних мелодій та ін., які переважно записані на території Білоруського Полісся⁸.

Виняткову працю, що присвячена дослідженню народної музики Полісся, зокрема інструментальної, після себе залишили двоє видатних учених – Філарет Колесса та Казимир Мошинський⁹. У вересні 1932 року фольклористи провели плідну експедицію на суміжній з Рівненсько-Волинським Поліссям території Пінщини (Лунінецький і Столінський р-ни), у результаті чого з’явився збірник, що становить практичний і науковий інтерес для дослідників поліського музичного фольклору. У ньому вміщені транскрипції народних пісень і 26 інструментальних творів, виконаних на пастушій трубі, сопілці та скрипці. Серед них – дев’ять скрипкових мелодій, які були записані від мандрівного скрипаля К. Міхалковича з с. Березняки Петриківський р-н Гомельської обл. Ці транскрипції представлені лише одно-, дво- періодними композиціями, що не дає навіть елементарного уявлення про форму, імпровізаційність та варіаційність мелодики.

У кінці 30-х років ХХ ст. окремі зразки народної музики Рівненської та Волинської областей, зокрема інструментальної, записував Юрій Цехміструк, постать якого у фольклористиці ще досі належно не поцінована. У реєстрі його фоноваликів зазначено твори скрипкової музики із Західного Полісся (с. Тур Ратнівського р-ну, с. Студині Рожищенського р-ну Волинської обл.) та Західної Волині (с. Охлопів Горохівського р-ну). Від поліських скрипалів було записано танцювальні твори та інструментальний супровід до пісень як у сольному, так і в ансамблевому виконанні¹⁰. На жаль, ці звукові зразки інструментальної музики не збереглися.

Кінець ХІХ ст. ХХ ст. характеризується досить обмеженою кількістю скрипкових записів, які і свідчать про функціонування скрипкової культури на Поліссі.

1.1.2.2. Друга пол. ХХ – поч. ХХІ ст. Процес вивчення інструментальної, зокрема скрипкової музики дещо пришвидшився у другій пол. ХХ ст.. Музично-етнографічний фонд цього періоду розпочинає праця Андрія

⁸ Kolberg O. Białoruś-Polesie / Redaktor Agata Skrukwa. Z rękopisów opracowali Stanisław Kasperczak, Aleksander Pawlak. – Wrocław-Poznań, 1968. – 571 S.

⁹ Музичний фольклор з Полісся у записах Ф.Колесси та К.Мошинського. – Київ, 1995. – 432 с.

¹⁰Цехміструк Ю. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936 – 1937 років / Джерельні матеріали та видання Богдана Столярчука; відчитання та загальна редакція Богдана Луканюка. – Львів; Рівне, 2006. – 480 с.

Гуменюка "Інструментальна музика"¹¹, до якої вміщені 23 фрагментарні транскрипції скрипкових мелодій, записаних на Рівненському Поліссі. Більшість із них є танцювальними творами (гопаки, козаки, польки, вальси), записаними у с. Кисоричі Рокитнівського р-ну від Сидора Крупича та с. Дроздинь того ж району від Василя Марцинкевича та П. Трохимчука. Фонозаписи цих мелодій зберігаються в архіві Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського АН України¹².

У цей же період значну кількість скрипкових народних творів у сольному та ансамблевому виконанні зафіксував відомий луцький етнограф і краєзнавець Олекса Ошуркевич, власний архів якого налічує близько 60 мелодій, записаних протягом 1967-1987 років від 9-ти музикантів у селах північних районів Волинської обл.¹³.

Певний внесок у дослідження інструментальної музики українсько-білоруського Полісся належить М. Лисенку-Дністровському, І. Назіній, С. Шевчуку¹⁴. У колективній статті "Народні музичні інструменти" автори розкривають деякі аспекти функціонування інструментів у музичній культурі поліщуків, вперше здійснюють короткий опис побутування поліської скрипки, способи її виготовлення і тримання. При порівняльному вивченні білорусько-українських інструментів виявлено багато спільних рис, що свідчить про спорідненість музичних культур цих поліських регіонів, пов'язаних спільною географією та історією.

Таку ж спробу порівняльного аналізу НІМ і НМІ Волинського Полісся та Литви здійснила І. Федун у статті "Деякі паралелі в традиційній інструментальній музиці Західного Полісся (Україна) і Литви". У результаті її дослідження виявлено багато спільних рис між музичними культурами цих регіонів, що спричинено тими ж історичними особливостями (перебування Західного Полісся у складі Великого Литовського Князівства (1452 р.) і

¹¹ Гуменюк А. Інструментальна музика. – Київ, 1972. – 485 с.

¹² Копил С. Фольклор Західної України у фондах ІМФЕ ім. М.Т. Рильського (м. Київ) // Третя конференція дослідників народної музики червоно руських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1992. – С. 84-100.

¹³ Добрянська Л. Збирацький доробок О. Ошуркевича // Третя конференція дослідників народної музики червоно руських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1992. – С. 74-83.

¹⁴ Лысенко-Днистровский М., Назина И., Шевчук С. Народные музыкальные инструменты // Общественный семейный быт и духовная культура населения Полесья. – Минск: Наука и техника, 1987. – С. 350-360.

польсько-литовської Речі Посполитої (від 1569 до 1795 р.), а також постійні торгові зв'язки між балтами і слов'янами).

Усвідомлюючи необхідність повноцінної фіксації та подальшого вивчення народної скрипкової музики Полісся, активну фольклористично-збирацьку роботу, у т.ч. з цією метою, на теренах Західного та Середнього Полісся провели фольклористи з київської та львівської науково-дослідницьких лабораторій¹⁵, а також окремі збирачі музичного фольклору з Рівного.

Найбільше фонозібрань поліської скрипкової музики міститься в архіві львівської ПНДЛМЕ. Найрезультативніший період записування волинсько-рівненських скрипалів припадає на 1996-2006 рр., відколи в цій установі розпочато роботу за цільовою програмою "Західне Полісся". Виконавцями цього наукового проекту виступили співробітники лабораторії Ліна Добрянська, Лариса Лукашенко, Юрій Рибак, Антоній Поточняк та Ірина Федун, остання з яких одночасно проводила спеціальні інструментознавчі дослідження за власною підпрограмою "Народна інструментальна музика Західного Полісся"¹⁶. На сьогоднішній день волинсько-рівненська колекція у Львові налічує записи 24-х скрипалів, від яких записано близько 550 творів. Найбільші заслуги в цьому належать І. Федун та Ю. Рибаку.

Не менш плідно в напрямку дослідження скрипкової народної музики працювала київська ПНДЛ¹⁷. Колекції записів у цій установі формувались також згідно з певними цільовими та індивідуальними програмами ("Прип'ятське Полісся", "Поділля", "Десна", "Поросся"). Записи народних

¹⁵ Добрянська Л. Волинсько-рівненські матеріали у фондах ПНДЛМЕ // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне: Перспектива, 2004. – Вип.V. – С. 125-152; Добрянська Л. Музично-етнографічний архів ПНДЛМЕ // Восьма конференція дослідників народної музики червоно руських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1997. – С. 35-48; Клименко І. Архів аудіо записів українського фольклору в лабораторії музичної етнографії // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 338-357; Копил С. Фольклор Західної України у фондах ІМФЕ ім. М.Т. Рильського (м. Київ) // Третя конференція дослідників народної музики червоно руських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1992. – С. 84-100.

¹⁶ Добрянська Л. Волинсько-рівненські матеріали у фондах ПНДЛМЕ // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне: Перспектива, 2004. – Вип.V. – С. 126.

¹⁷ Клименко І. Архів аудіо записів українського фольклору в лабораторії музичної етнографії // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 338-357; Клименко І., Мурзіна О. Київська лабораторія етномузикології

скрипалів досліджуваного осередку зберігаються в аудіоколекції київської лабораторії під назвою "Західне Полісся і Західна Волинь", а саме у географічно-тематичних підрозділах "Пінщина", "Погориння" та "Верхня Прип'ять". Протягом тринадцяти років (1984-1997) співробітниками лабораторії, а саме Іриною Клименко, Оленою Мурзіною, Михайлом Хаєм та Світланою Копил-Протасовою було записано 13 рівненсько-волинських скрипалів. Усього київський фоноархів налічує близько 470 одиниць скрипкових творів.

Чималу аудіоколекцію скрипкової музики Рівненського Полісся представлено в архіві Етнокультурного центру "Веснянка", що функціонує під керівництвом Віктора Ковальчука при Рівненському міському Палаці дітей та молоді. За період 1995-2001 рр. рівненським фольклорно-етнографічним товариством, на чолі з тим же В. Ковальчуком та у змінному складі науковців Алли Українець, Тетяни Пархоменко, Леоніда Кашперського, Раїси Цапун, Богдана Яремка та В'ячеслави Логвін було обстежено значну територію північної Рівненщини. Сьогодні архів Етнокультурного центру налічує 112 одиниць скрипкових мелодій, записаних у селах Зарічненського та Рокитнівського районів від 8-ми народних музикантів.

Поодинокі записи поліської скрипкової музики були зроблені студентами кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ): Юрієм Ковальчуком записано 5 творів у с. Рокитне Рокитнівського р-ну Рівненської обл. від Берташа Петра Кириловича, 1928 р.н; Оксаною Луцюк – 11 скрипкових мелодій у с. Столинські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл. від Музики Олександра Андрійовича, 1937 р.н.; Катериною Багній – 14 творів у с. Блажове Рокитнівського р-ну Рівненської обл. від Кулакевича Терентія Гавриловича. Студентські записи зберігаються в архіві ЛМЕ кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ.

Значна кількість аудіо- та відеозразків поліської скрипкової музики міститься в особистій колекції авторки. За період 2000-2008 рр. у селах північних районів Рівненської області від 6-ти скрипалів було записано 111 скрипкових мелодій, а на півночі Волинської області від 9-ти музикантів – 185 творів.

З усього вище зазначеного можна резюмувати, що, в міру зникнення самого явища, протягом останніх років у полі зору українських фольклористів все частіше опиняється поліська скрипкова (ансамблева та

сольна) музика. У загальному підсумку, за період 1967-2006 років, на теренах визначеного осередку було записано 55 традиційних скрипалів. Поступово, у процесі накопичення матеріалів, удосконалювалась і методика збирацької роботи: від випадкових поодиноких записів – до планомірних наукових експедицій.

Підводячи підсумок етномузикознавчій роботі на теренах Великого Полісся, слід відзначити постійну увагу дослідників до цього віддаленого регіону, що в підсумку дало досить плідні результати. Попри очевидну домінуючу роль у цьому колективу Львівської та Київської лабораторій фольклору, що діють при музичних академіях, слід відзначити досягнення рівненських фольклористів. У будь-якому випадку, кожен із згаданих збирацьких та наукових доробків являє собою неабияку цінність для музичної фольклористики і дозволяє відстежити не тільки динаміку розвитку етнографічних студій у західнополіському регіоні, а й, на основі матеріалів майже за 200-літній період, – еволюцію місцевої традиційної народномузичної культури. Активізація етнографічних, та, зокрема, етномузикологічних студій на початку третього тисячоліття зумовлена загальним науковим прогресом у галузі гуманітарних наук, завдяки чому збирацька робота набула чіткої методологічної основи з визначенням нових наукових перспектив, базованих на засадах міждисциплінарної координації.

1.2. Визначення проблематики та напрямків дослідження: Потреба у записі реліктових зразків народномузичної творчості.

Роботу, пов'язану зі збиранням фольклорних матеріалів прийнято називати експедиційною. Проте не завжди та зовсім необов'язково її суть полягала в записі усно-традиційного репертуару у виїзних польових умовах. Навпаки, з початком розгортання збирацької роботи виконавців, а такими тоді переважно були інтелігенти, вишукували в містах та містечках. І навіть згодом селян "постачали" фольклористам у певні стаціонарні пункти для фіксації їх співу чи то гри на важкотранспортбельні фонографи. Втім, це потребувало певного позааудиторного відлучення, що

й отримало назву спочатку фольклористичних екскурсій, а згодом - експедицій¹⁸.

Про значимість записування фольклорної спадщини, а одночасно й набуття неоцінимого досвіду безпосереднього сприйняття фольклору з уст його носіїв, невпинно проголошується з найрізноманітніших джерел. Однак, збирацька робота в Україні як у минулому, так і на сучасному етапі не здійснюється у належній, ґрунтовно спланованій формі¹⁹. Відтак, донині існує чимало етнографічних "білих плям", що суттєво стримує науковий поступ у справі розкриття істинних етнокультурних цінностей, а також визначення всіх найважливіших міграційних процесів у співіснуванні етнічних груп.

В Україні, внаслідок тривалої соціокультурної консервації в межах слов'янського світу, і понині є можливість фіксувати фольклор з уст безпосередніх носіїв, а деякі з проявів автентичного мистецтва – спостерігати в реальній формі²⁰. Все ж і цей фактор не стимулює вироблення загальнодержавної програми підтримки етнографічних студій, що виражалась би в проведенні тотальної етнографічної роботи фахівцями. В результаті існує загроза в майбутньому опинитися в ситуації, аналогічній для культур західноєвропейських країн, де небувалий інтерес до

¹⁸ З-поміж найґрунтовніших фольклористичних експедицій доби початків становлення музичної етнографії варто відзначити діяльність вітчизняних вчених З.Доленги-Ходаковського (*Дей О. Записи українських пісень З.Доленги-Ходаковського // Дей О. Сторінки з історії української фольклористики. – К., 1975. – С.23-39*), М.Драгоманова (*Мишанич С. Фольклористична спадщина видатного українського вченого // Нар. творчість та етногр. – 1991. – №4. – С.3-12*), М.Лисенка (*Квітка К. Лисенко як збирач народних пісень // К., 1923. – 18 с.*), О.Роздольського (*Довгалюк І. Музично-етнографічна діяльність Осипа Роздольського. – К., 1997. – 47 с.*), К.Квіткі (*Іваницький А. Климент Васильович Квітка: [До 100-річчя з днф народження] // Укр. музикознавство. – 1980. – Вип. 15. – С.22-41*), Ф.Колесси (*Грица С. Музыкально-фольклористическая деятельность Ф.М.Колессы: Авторефер. дис. ... канд. филол. наук. / АН УССР. От-ние обществ. наук. – К., 1962. – 21с.*); також немаловажний внесок у цій справі належить деяким зарубіжним дослідникам: О.Кольбергу, Л.Кубі, Є.Ліньовій та ін.

¹⁹ Подібну діяльність у великопольському масиві віднедавна розгортає Культурологічна експедиція при Міністерстві Чорнобиля. Див.: *Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / За ред. С.Павлюка, М.Глушка: У 2 вип. – Львів: Інститут народознавства НАН України. – Вип.1. Київське Полісся. 1994. – 360 с. Вип. 2. Овручина. 1995. – 376 с.*

²⁰ Серед унікальних обрядодійств, наповнених давньоритуальними елементами, можна назвати відносно добре збережені поліські весілля та "Водіння Куста", галицькі гаївки на цвинтарі, гуцульські весілля та, особливо, колядування.

фольклорного мистецтва, правда з об'єктивних причин, з'явився по його втраті.

Застереження щодо швидкої втрати етнокультурних набутків лунали ще наприкінці XIX ст., коли дійсно цілими пластами зникали певні жанри, а то й цілі культурні пласти²¹. Що й говорити про подальшу історичну долю автентичного мистецтва, яке чим далі тим сильніше асимілювалося з напливовими артефактами, якщо не зникало взагалі. На особливу замітку, із прийняттям негайних мір²², це було взято з моменту відродження вітчизняної етномузикології в середині 60-х рр. Але знову ж це було і понині залишається проблемою вузького кола спеціалістів, які, цитуючи К.Квітку, "здебільшого стикаються ... з поглядом на цю [експедиційну – Р. Ю.] роботу, як на дивацтво та забаганку"²³.

У спорадичній формі та, найчастіше, на альтруїстичних засадах фольклор нині продовжують фіксувати професіонали та особливо закохані в цьому аматори. Щодо останніх, то вважається, що вже сам факт зближення з народним мистецтвом і намагання його увіковічнити достойні найвищої похвали. При цьому абсолютно нівелюється компетентність збирача, ігнорується знайомство його з історією галузі, до якої він вдався. Такі любителі приречені повторювати історію музичної етнографії наново, дарма, що існує чималий блок методичної літератури, покликаний допомогти початківцям і, водночас, застерегти їх від дилетанства та допущення непоправимих помилок у відповідальній етнографічній роботі²⁴.

Записуванням фольклору найчастіше займалися фахівці-гуманітарії, а також у стаціонарних умовах інтелігенти-аматори. Лише віднедавна це було переведено на професійну основу, коли збирацької майстерності почали навчати у вищій школі: спочатку – філологів та етнографів загалом, а невдовзі – й музикантів²⁵. Відтоді нагальним питанням постало

²¹ Чого тільки варта фатальна й непоправима втрата традиції мандрівного виконавства: кобзарі та лірники.

²² Відкрито лабораторії музичної етнології при Львівській та Київській консерваторіях, фонди яких нині складають десятки тисяч одиниць народномузичних творів.

²³ Квітка К. *Вибрані статті*. У 2 ч. / Упор. та комент. А.І. Іваницького. – К., 1986. – Ч.2. – С.138.

²⁴ Популярного характеру література (більше 20 позицій) із практичними порадами збирачам фольклору вміщена у книзі М.Мороза (*Бібліографія українського народознавства у 3-х томах*. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1999. – Т.1. *Фольклористика. Книга 1*. – 120-122). Існують і поглиблені малотиражовані розробки професійної орієнтації (див., напр., Квітка К. *Професійналі народні співці й музиканти на Україні*. – К., 1924).

²⁵ На поч. 90-х рр. XX ст. відкрито кафедри музичної фольклористики у Львівській та Київській консерваторіях. З 1998-го року аналогічний до Львівського консерваторського навчальний

привиття навиків здійснення високопрофесійної фольклористично-експедиційної роботи майбутніми фахівцями. Розроблено відповідні методичні рекомендації, а також вироблено певні стратегічні програми, орієнтовані на залучення студентів до збирацької діяльності²⁶.

З досвіду активної та надзвичайно плідної експедиційної роботи працівниками Львівської національної музичної академії та на кафедрі музичного фольклору РДГУ є сенс висловити окремі думки щодо значимості та специфіки здійснення польових студій студентами-фольклористами, поруч із отриманням теоретичних аудиторних знань.

Загальновідомо, що найкраща форма засвоєння будь-якого матеріалу найефективніше реалізовується при безпосередньому сприйнятті піддослідного об'єкту: практикування у спостереганні, слуханні, вникненні різними способами²⁷. Для фольклориста це безперечно – експедиційні дослідження. Тут студенти мають можливість:

- 1) **наочно сприймати теоретично засвоєний матеріал** і навпаки – засвоювати теорію предмету через практику, оскільки донині в Україні відсутній ґрунтовний посібник із музичного фольклору;
- 2) **накопичувати цінні матеріали** для подальшої професійної діяльності та й, загалом, поповнюючи національну скарбницю;
- 3) **гартувати себе** як психолога, аналітика та громадянина вцілому.

Для достатнього розкриття суті процесу, варто зупинитися на окремих деталях підготування та здійснення експедиційних досліджень студентами кафедри музичного фольклору.

Підготування до експедицій зазвичай передбачає накопичення методичних матеріалів (перш за все – складення питальника), технічну вкомплектацію та визначення цілей майбутнього дослідження. Існує

план взято за основу на кафедрі музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ.

²⁶ За час навчання у Львівському вищому музичному інституті (ЛВМІ), автор неодноразово відбував літню експедиційну практику, яка здійснювалася відповідно до вимог, розроблених проф. Б.Луканюком.

Небувалий досі почин – зимово-літню школу традиційного музичного виконавства – запроваджено при кафедрі фольклору інституту мистецтв РДГУ під керівництвом проф.Б.Яремка, коли студенти одночасно навчаються та фіксують фольклорний матеріал в умовах тривалого перебування серед автентичних виконавців.

²⁷ У своїй першій серйозній експедиції автор рядків отримав можливість грати в бойківській інструментальній капелі трохи на бубні та трохи на басолі, що справило незабутні враження.

спеціальна, щоправда, малотиражована література з проблем музично-етнографічної практики студентів²⁸. Надання посильної допомоги та ретельний контроль у цьому покладається на досвідчених викладачів²⁹.

Оскільки в більшості випадків базовим середовищем накопичення фольклорних матеріалів є рідна для студента місцевість, то зазвичай пора найактивніших записів припадає на канікулярний період. За умови таких періодичних напрацювань, вдається поступово вичерпати музичний матеріал вузьколокального середовища, паралельно різнорівнево реалізуючи його в навчальному процесі.

Порядок фіксації обирається довільний, але бажано – від новішого (легкопригадуваного виконавцями) до архаїчнішого, тобто, такого, що потребує залучення записувачем теоретичного досвіду при сприйнятті та переосмисленні фольклорних творів. До того ж, поступово студент формує розширений або т. зв. пристосований питальник, покликаний надалі якнайповніше розкривати в дослідженнях глибини народномузичної творчості.

Зібрані мелодії, а також відповідна додаткова інформація (етнографічна, історична, культурологічна, соціологічна) про умови існування об'єктів та суб'єктів дослідження, оформляються згодом у вигляді курсової роботи³⁰, а фрагмент певного обрядового дійства піддається сценічній реконструкції у якості дипломної роботи.

Окрім індивідуальної, здійснюваної самостійно, етнографічної роботи, надзвичайно важливо також залучення студентів до групових вузькогалузевих або комплексних експедиційних досліджень під керівництвом фахівців³¹. Така форма надає можливість отримати досвід

²⁸ Луканюк Б. *Типові форми музично-етнографічної документації*. – Львів, 1981; *Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць* / Ред.-упор. Б.Луканюк. – Київ, 1989; Іваницький А. *Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх навчальних закладів*. – Київ, 1990. – С.302-315; Мишанич М., Довгалюк І. *Фольклорна збирацька практика з курсу "Українська народна музична творчість": Методичні рекомендації*. – Київ, 1992; *Пам'ятка студента-практиканта і збирача-початківця* / Укладач Б. Луканюк. – Львів: НДЛМЕ ВМІ, 1992; *Музично-етнографічна практика: Методичні рекомендації для теоретико-композиторського факультету* / Укладач Б. Луканюк. – Київ, 1993.

²⁹ На рівні занять зі спецкласу та керівництва студентською науковою роботою.

³⁰ Вимоги до написання курсової роботи визначені автором у статті: Рибак Ю. *Курсова робота з музично-етнографічної транскрипції у вищій школі || Традиційний фольклор у системі навчання та виховання молоді: Матеріали Всеукраїнської конференції викладачів фольклору "Традиційний фольклор у системі навчання та виховання молоді"*. – Тернопіль, 2000.

³¹ У 1998-му році п'ятеро студентів кафедри музичного фольклору під моїм керівництвом

спершу як пасивного спостерігача, згодом – активного практиканта, і, найпізніше, – як керівника процесу. До того ж, у співпраці з спеціалістами суміжних галузей виробляються навички узагальненого сприйняття усно-традиційної культури. Щоправда, реалізація цього виду практики потребує додаткових витрат і зусиль, не передбачених університетськими кошторисами та, навіть, навчальними планами.

Основні проблеми, які виникають в збирача фольклору пов'язані з умінням віднайти хороших виконавців та налагодити з ними комунікативний контакт. Для цього, окрім професійних навичок сприйняття народномузичного матеріалу, фольклорист мусить володіти низкою найважливіших характеристик, як-от: етичність, комунікабельність, виваженість, тактовність та ін. Адже за умови позаконтекстуального сприйняття фольклорного матеріалу, фіксуючи його з пасивної та, переважно, регресивної пам'яті носіїв, доводиться керуватися тактичними розрахунками, швидко адаптовуючись в екстремальних умовах роботи. Такі, здавалось би, другорядні ознаки насправді відіграють вирішальну роль у формуванні професійних рис збирача, визначаючи наперед здатність самореалізації його в цьому напрямку.

Немаловажна роль, особливо з огляду на досвід попередників, належить технічному забезпеченню збирача фольклору. Благо, хоча б у цьому нині існують надзвичайні переваги. В ідеалі, при фіксації набутих народотрадиційного мистецтва знаходять повноцінне застосування (у професійних руках): цифровий диктофон, фотоапарат, цифрова відеокамера. На практиці, зазвичай більшість записувачів користуються дешевою аудіотехнікою та спорадично фотоапаратурою. Не доречно тут вести мову про компетентність рядових збирачів фольклору у користуванні вищеназваним приладдям, хоча наявність його в експедиціях зрідка приносить належні наслідки.

Освоївши інститутську науку, фольклористи розпочинають самостійну професійну діяльність популяризаторів, дослідників і, обов'язково в доповнення, збирачів (накопичувачів) усної народної творчості. Бажано, щоб базове в попередні студентські роки та добросовістно досліджене середовище відтепер слугувало фундаментом для продовження подальших

брали участь у Міжнародній комплексній експедиції "Славія-2000", організованій Волинським державним університетом ім. Лесі Українки (керівник проекту – проф. Давидюк В.Ф.). Крім того, плідні результати в цьому напрямку принесла діяльність вищезгаданої школи ТМВ ім. В. Могура.

студій у напрямках розширення. При цьому експедиційній роботі належить першочергова роль, а від професійності її здійснення залежатиме якісна результативність фахової діяльності людини, що пов'язала себе з фольклором.

На основі вищевикладеного матеріалу очевидно постає першочергова проблема: утвердження в гуманітарних наукових колах самодостатньої та архіважливої галузі "Музична етнографія". Попри фантастично швидкі темпи втрачання об'єкту дослідження – музичного фольклору – важливо як задекларувати експедиційну роботу нарівні з іншими науковими дисциплінами, так і активно сприяти вихованню відповідних фахівців у стінах гуманітарних закладів. Будь-які спеціальності, дотичні з усно-традиційним мистецтвом, повинні розвиватися в міцній опорі на фольклористично-збирацьку роботу. Особливе значення це поступово набуває на кафедрі музичного фольклору РДГУ. Можна не сумніватися, що результати форсування цього напрямку обов'язково ефективно проявляться як не тепер, то в недалекому майбутньому.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДИКА ПРОВЕДЕННЯ ФОЛЬКЛОРНО-ЗБИРАЦЬКОЇ РОБОТИ ТА ОПРАЦЮВАННЯ НАРОДНОМУЗИЧНИХ МАТЕРІАЛІВ

2.1. Специфіка запису народної музики у польових умовах.

Вибір об'єкта дослідження зумовлено кількома причинами, серед яких переважає поглиблений інтерес до поліського регіону з боку фахівців суміжних галузей – історія, археологія, етнографія і філологія. Плідний досвід кожної з цих дисциплін та великий об'єм накопичених упродовж тривалого часу джерельних матеріалів дозволяють науковцям досягати вагомих результатів, зокрема в руслі слов'янознавчих студій. Роль етномузичної інформації при цьому до уваги зовсім не береться, а натомість на сучасному етапі розвитку музична фольклористика спроможна активно долучитися до вирішення настільки важливих проблем.

В етномузикологічній літературі неодноразово акцентувалась увага на існуванні у північних районах Рівненської та Волинської областей розвиненої архаїчної традиції, однак на фаховому рівні музичний матеріал тут досі не досліджувався. Унаслідок кількох розвідкових експедицій представниками кафедри музичного фольклору було констатовано унікальний статус західно- та середньополіської етномузичних традицій, а також визріла низка вузькогалузевих проблемних питань, що й спонукало до продовження тут поглиблених наукових студій.

Основна мета польової роботи полягала в планомірному (фронтальному) обстеженні усього визначеного простору. Головний акцент робився на фіксації реліктового обрядового репертуару, доповненого етнографічними коментарями, коли водночас зі співом (усі календарні та родинно-обрядові жанри), за можливістю записувались позаобрядові пісні та зразки інструментальної музики. Поїздки відбувались періодично, найчастіше – в літній період. Більшість збирацьких сеансів мала імпровізований характер, без попередньої домовленості. Місцем запису, зазвичай, служила сільська хата або вулиця, рідше – громадське приміщення (клуб, школа). У кожному селі здійснювалось кілька збирацьких сеансів, а інформантами виступали авторитетні сільські виконавці переважно похилого віку. Опитування велось за спеціально розробленими Ю. Рибаким та В. Ярмолю

питальниками, з основною ціллю якомога повніше розкрити типологічну картину в обрядовій музичній традиції. У результаті з-поміж загальної кількості зафіксованих пісень частка обрядових складає понад 4000 одиниць, а з інструментальних жанрів записано понад 200 одиниць.

Усі експедиційні матеріали зберігаються в архіві кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ. В основному – це цифрові носії, на яких містяться як музичні матеріали, так і супровідна етнографічна інформація. Під час кількох останніх експедицій для запису застосовувалась відеоапаратура, а також паралельно велась фотозйомка.

При виконанні наукового дослідження певну частину пісенних творів, за вибірковим типологічним принципом, опрацьовано у вигляді морфологічних транскрипцій. Усе ж більшість архаїчних творів є одиничними, і тому, для досягнення якомога точніших результатів, при наукових дослідях застосовувано лише близько чверті визначених форм – найтиповіші і найцікавіші з точки зору мело- й етногенетичних порівнянь.

2.2. Методичні матеріали у процесі запису фольклору: Питальник.

2.2.1. Пісенна творчість.

Із початків розвитку музичної етнографії як самодостатньої наукової дисципліни багато уваги приділяється розробці методичних матеріалів, які сприяли б налагодженню ефективного процесу нагромадження та первинної обробки фольклорних матеріалів. Особлива актуальність у цьому відчулася з поч. ХХ ст., коли із пожвавленням наукового та соціального інтересу до фольклору, а також із використанням звукозаписувальної техніки його збирання набуває масового характеру. Відтоді, поруч із накопиченням матеріалів, важливим питанням постає дотримання якісного рівня етнографічних студій, бо записуванням народної усно-поетичної творчості окрім фахівців-гуманітаріїв займаються й пересічні аматори. На жаль, самовдосконалення у цьому процесі, помножене на досвід попередників, для більшості записувачів не стало правилом. Отож, попри унікальну як для європейських країн можливість фіксувати фольклор у реальних проявах, і донині маємо в цій галузі серйозні прогалини.

На сьогодні існує чималий блок методичної літератури, адресований на допомогу як збирачу-початківцю, так і досвідченим етнографам (див. нижче список літератури). У цих порадниках подається найважливіша інформація про те, як підготувати та здійснити фольклористичні експедиції, а також рекомендації щодо архівного опрацювання експедиційних матеріалів.

Важливим елементом методичного забезпечення збирачів різних рівнів є т. зв. **питальник**. Для тих, хто робить початкові кроки – це орієнтир у культуро-жанровій сітці та запорука послідовності опитування. Досвідченим фахівцям питальник допомагає спочатку чітко спланувати тип і характер майбутнього експедиційного дослідження, згодом – вичерпно зондувати визначену територію, а загалом – ставити та вирішувати певні теоретичні питання у польових умовах.

В історії музичної фольклористики знайдеться небагато зразків галузевих питальників. Здебільшого їх поява стосувалася навчальної сфери, на відміну від загальних порад записувачам фольклору. Перша серйозна розробка методичного плану із всестороннім охопленням досліджуваної тематики, належить видатному етномузикологу К.Квітці. Із відомих сьогоднішніх матеріалів варто виділити культурологічний питальник В.Нолла. Можливо у вузьких колах обігу існують розширені питальники, як, наприклад, складений автором цієї розробки і пристосований для дослідження народновокальної традиції Західного Полісся. Загалом же, в історії етнографічної галузі переважають орієнтовні питальники загального плану, без зосередження на локальній традиції та вдавання в теоретичні деталі.

Потреба складення пропонованого питальника особливо гостро відчувалася у колективі кафедри музичного фольклору під час численних експедицій на терени **Західного** (райони верхньоприп'ятського басейну) та **Середнього** (Дубровицький р-н) **Полісся**. Порівняно з іншими західноукраїнськими територіями, народновокальна творчість тут добре збережена та якісно виконувана, і сприятлива вдалій фіксації. Втім, саме це вимагає якомога відповідальніше готувати і здійснювати експедиційні дослідження, бо ж історія фольклористики переповнена фактами фатальної втрати, здавалось би неминучих, етнокультурних проявів. Крім того, застосування допоміжних методичних порадників потрібне не тільки збирачу, але і виконавцям, що дуже часто погано пригадують матеріал, потребуючи підказки, або ж свідомо чи випадково чогось не співають.

Для дослідження традиції Середнього Полісся раніше вже розроблявся питальник працівниками Рівненського інституту культури. У ньому охоплено увесь етнокультурний комплекс, причому досить кваліфіковано скомпоновано й народнопісенний розділ. Цей питальник, як і будь-які вищезгадані інші, витримано в музично-етнографічному характері, коли опитування ведеться за жанрово-тематичним принципом. У цьому є сенс, оскільки в етнічній традиції пісенний матеріал пригадується виконавцями за словесними ознаками і майже ніколи – за мелодичними³².

Новіші наукові розробки в галузі етномузикології зобов'язують поглиблювати напрями тих же експедиційних досліджень. Від кваліфікованого дослідника вимагається не стільки перейматися кількісними показниками, а звертати особливу увагу на закони музичного формотворення та якомога вичерпніше виявляти властиві для окремішньої традиції типові мелоструктури. Це дасть змогу надалі комплектувати так необхідні атласи музичних діалектів, розрізняючи при цьому оригінальні ознаки музичних етнокультур.

Власне, з урахуванням вищезгаданих вимог і розроблявся пропонований питальник, пристосований для дослідження Середньополіської народновокальної культури (північні райони рівненщини: Володимирецький (спрощено – В.), Дубровицький (Д.), Заріччянський (З.), Рокитнівський (Р.) Сарненський (С.), менше – Корецький (Кор.), Костопільський (Кос.), Гощанський (Г.))³³. Використані тут матеріали зафіксовані впродовж останніх років укладачем, а також взяті із достовірних літературних джерел (список додається нижче). Спрямування питальника принципово обмежується галуззю народновокальної творчості, без заторкнення споріднених проявів інструментальної та танцювальної культури. Окремі запитання в розділах мають на меті констатувати найважливішу етнографічну та культурологічну інформацію щодо обставин побутування і внутрішньої специфіки пісенних творів.

³² Не раз безрезультатно в експедиціях автор намагався "вивести" виконавців на певний мелотип шляхом наспівування мотивів. "Та в нас всі весільні пісні співаються на один голос" : такі вислови нерідко доводиться чути в місцевостях, де тут же фіксується близько десятка різноманітних музично-ритмічних форм у весільному обряді. При цьому набагато ефективніше дотримуватися певного хронологічного порядку, з опорою на словесність.

³³ Регіональний виняток зроблено у використанні матеріалів славетної експедиції 1937 року Ф. Колесси та К. Мошинського на терени сусідньої Пінщини [13]. У питальнику це паспортизовано як МФП.

З огляду на розширену форму питальника, його структура суттєво відрізняється від попередніх спрощених аналогів; незмінною, хіба що, лишається хронологічна послідовність. Головну увагу приділено типологічному критерію, за умови наявності в літературі відповідних наукових розробок. У випадках відсутності таких – дотримано жанрово-тематичного принципу (весняний цикл, хрестильна обрядовість, звичайні твори).

Наповнення питальника для пересічних збирачів музичного фольклору може видатись зарозумілим. Проте, основна категорія прогнозованих користувачів – студенти кафедри музичного фольклору та досвідчені дослідники Полісся – знайдуть тут цінну, хоча й далеко не вичерпну, теоретичну інформацію, а для когось це стане джерелом самовдосконалення та професійного зросту. Нема сумніву, що за умови здійснення сумлінних експедиційних студій із застосуванням цього методичного порадилика, суттєво поповниться середньополіська, а загалом і національна етнографічна скарбниця.

Форма питальника дещо переобтяжена текстовим та структуральним матеріалом; водночас це служить цілі всеохоплення оригінальних форм середньополіської народної традиції³⁴. Для легшого пригадування, виконавцям пропонуються початкові слова пісенних варіантів, рідше – стислий зміст. Дуже важливо при цьому, у певний момент надати свободу в пригадуванні інформантам, аби не пропустити новий твір. В дужках біля пропонованих текстів (за умови наявності) зазначено місцевість фіксації за таким порядком: село (села)-район.

Користуватися матеріалом слід у невимушеній формі та досить виважено: не занауковлювати питання, допускати певні відхилення³⁵. Опитування не обов'язково слід розпочинати та й, загалом, проводити у запропонованому порядку; головне аби в розвідкових експедиціях було охоплено всі основні жанрові цикли. Доцільно, керуючись власним досвідом, розпочинати з добре знаних і улюблених виконавцями творів

³⁴ При бажанні можна зігнорувати теоретичним доповненням питальника та вести суто жанрово-тематичне опитування, що найоптимальніше для рівня збирача-початківця. Необов'язково також перепитувати всі текстові варіанти у визначених мелогрупах, головне – різноманіття типових музично-ритмічних форм.

³⁵ Бувають випадки, коли інформанти ніяковіють із приводу неспроможності пригадати перелічені твори (жанри). У таких випадках варто запропонувати їм ініціативу, або обрати іншу методику опитування, наприклад, асоціативну чи хронологічну (за послідовністю дій у ритуалах).

(навіть – напливових), а згодом – перейти до автентичного репертуару. Надзвичайно важливо **домагатися правдивого виконання**: зі збереженням належного характеру, темпу, манери, кількості учасників; і якщо можливо – в реальному контексті.

НАРОДНОВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ СЕРЕДЬНОГО ПОЛІССЯ

(РОЗШИРЕНИЙ ПИТАЛЬНИК)

КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВІ ЦИКЛИ

ЗИМОВИЙ

1. Як відбувався підготовчий процес перед колядуванням (щедруванням): формування гуртів, підбір і вивчення репертуару, розподіл функцій?
2. Розбіжності в явищах колядування та щедрування: учасники, дата, хід обряду, репертуар.
3. Особливості процесу обходження дворів: яким складом, попід вікнами чи в хаті, світські і церковні твори, манера співу, тривалість в одній садибі і протягом усього періоду, почастинок, роль муз.інструментів.
4. Чи був поміж колядниками головний заспівувач (керівник), який проспівував початкові слова?
5. Елементи перевдягання, пантоміма, ігрові моменти: "Коза", "Кінь", "Меланка", вертеп.

Колядки

Тип А (за В.Гошовським): 55  + розспів (рефрен або приспів):

- "А в кінці села висока гора" 55;45 (Пужичі-Столін-МФП)
- "В чистом полі свіча палала" (Мочулище-Дубровиця.)
- "Вашого двора не минаємо, ми вашу хату звеличаємо" (Люхча-Сарни)
- "Красна панна пшеницю жала" – три гості до дівчини –(Селець-Д.)
- "Ой в полі, полі грушка стояла" – красна пані – (Глинне-Р.)
- "Ой дію, дію, Біг тебе зове"
- "Ой дяде-дяде, на твойму дворі" (Селець, Вербівка-Д.)
- "Ой ми ходілі, ой ми блуділі" 55;44 (Хоростів, Чолонець-Столін-МФП)
- "Ой на перший день да на Рожество"

- "Ой під вербою, під зеленою ой там Романко коніка пасе" (Крупове-Д.)
- "Ой рано-рано кури попілі" (Рокитне, Сновидовичі-Рокитне.)
- "Ой там за селом жито вроділо" (Біловіж-Р.)
- "Ой через садок да й доруженька" 55₄ (Сінкевичі-Столін-МФП)
- "Пошли жидов'я моря зливати" (Бутово-Зарічне)
- "Стоїть берізка, як день біленька" 55;₄₅ (Серники-З.)
- "Твой же синочок в короля живе, в короля живе дорого бере" (Чолонець-МФП)
- "У неділеньку да й пораненьку загадали нам да й на войноньку" (Кураш-Д.)
- "У пана дядька посеред двора" 55;₄₅ (Лунінець-МФП)
- "У полі, в полі пшениця яра" (Білкі-Березне, Крупове-Д.)
- "Ходив-походив місяць по небу" (Крупове-Д., Біловіж-Р.; Чучевичі-Лунінець, Сінкевичі-Столін-МФП)

Тип Б 553 

- "Ой там Ганнухна волики пасла пуд бором" (Залав'є-Р.)
- "Ой там на морі да й на сіньому" – *паніч на човні з трьох подарунків вибирає дівчину* – (Крупове-Д.)
- "Прийшло клочечко/сонечко пуд окенечко, постукай, ой вийди, вийди, пані Марійко, послухай" (Вербівка, Червоне, Селець-Д.)
- "Чи спиш, чи лежиш, пан-господарю, до тебе/дай йому" (Бутове-З.; Берестя, Мочулище, Червоне-Д.)

[Тип Г] *44  + *рефрен або приспів*

- "Коруль ходіт, короля й просіт" – *три загадки* – (Колки-Д.)
- "На твоему дворі стоїть береза" – *красна пані обтрушує росу* – (Глинне-Рок.)
- "Ой летіло да три голубоньки/соколоньки" – *соколова мати питає про своїх синів* – (Білка-Б.)
- "Свят вечур, свят. Шумить-гуде, щось по лісі йде" – *пчолярєві* – (Мочулище, Городище-Д.)

Колядки різні (можливо, тут – щедрівки)

- "А в полі береза тонка висока" (Біловіж-Р.)
- "Вийшла Марія на круту гору" (Селець-Д.)
- "На Йордані тиха вода стояла" (Лютинськ, Селець-Д.)
- "На припечку добре поседіти", "У печі пироги кипіли", "Під пічку два півнікі б'ютца" – *поліз по сало* – (Селець, Берестя-Д.)
- "Ой летіли та три соколоньки" (Білкі-Б.)
- "Ой першая, перша коляда настала" (Людинь-Д.)
- "Ой там на горі церковка стоїть, ой Єзу мій Єзу..." – *три гроби* – (Селець-Д.)
- "Учора звечора з небецкого двора" (Вербівка, Людинь, Селець-Д.; Ст.Коні-З.)

Щедрівки

44₂ ||: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ :||

- "Божа Мати Сина мала" (Селець-Д.)
- "Ішов Христос через поле" – *Божа Матір зустрічається з ангелами* – (Колки-Д.)
- "Хто є вдома пан господар" (Селець, Вербівка-Д.)
- "Через мости високіє, через броди глибокіє" (Лунінець)
- "Через поле широкіє, через море глибокіє" (Ляхча-С.)
- "Щодрий-щодрий, вечор добрий" (Мочулище, Червоне-Д.)

66 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ||, *або перемінна + приспів*

- "А в конці села да біле болото" 66;44 (Пужичі-МФП)
- "Ой посею рожу на три полянки" (Березняки-МФП)

Тонічні колядки та щедрівки (дорослі й дитячі) ||: ♪ ♪ | ♪ ♪ :||

- "В етуй хаті нема чого дати" (Берестя-Д.)
- "Гиля-гиля, на Василя. Васильова мати пошла щодровати" (Крупове-Д.)
- "За горою там дзвін дзвонить"
- "Йди, йди, дядьку на йулоньку та й погляни на хмароньку" – *пчоляреві* –

(Вербівка-Д.)

- "Коледую, в печі пирожки чую" (Тумень-Д.)
- "Прилетіла ластівонька, сіла впала край віконця" (Сапожин-Кор.)
- "Щодрик-ведрик" (Берестя, Вербівка, Городище, Мочулище-Д.)

Зимові ігри: "Коза", "Царівна" (МФП)

- "Го-го-го, коза, го-го, сірая" – *стрільці полюють на козу* – (Прикладники-З.)

Колодка

У чому полягала суть обряду і що співалося?

ВЕСНЯНИЙ

1. *Тривання циклу і наповненість вокальними жанрами (постові, веснянки, рогульки чи інше).*
2. *Жанр постової пісні, його природа: церковна (псалм, пісня), народна (перероджена веснянка, моралізаторська балада).*
3. *Ігрові та статично виконувані твори, обставини їх побутування (співали: в хаті, на вулиці, за селом).*

Веснянки

- "В мого свекорка сад над водою, ой явелю ..." 55;45 (Серники-З.)
- "Весна, весна, весняночко, прийди до нас, паняночко" (Люхча-С.)
- "Весна красна, що винесла" (Тумень, Лютинськ, Озерськ, Селець-Д.; Вичівка-З.; Бечаль-Кос.)
- "Весна красна, що ти нам принесла, ой рано-рано ..." 44;44 (Берестя-Д.)
- "Вийди, Ванько, безштанько, заспівай нам веснянки" (Люхча-С.; Пісків-Кос.)

- "Вийшли дівчата на красну весну, гей ..." 55;15 (Берестя-Д.)
- "Виринула, виринула, рибинка зо дна" (Берестя-Д.)
- "Вул бушує, весну чує" (Тумень, Вербівка-Д.)
- "Да вода по каменю стиха йде" (Люхча-С.)
- "До нас, дівочки, до нас, а в нас да лілієнька" (Селець, Кураж-Д.)
- "Дубровою воли гнала, з дубровою розмовляла" (Селець-Д.)
- "Ишов братко з сестрою" – *брат рятує сестру, яка топиться* – (Карасин-С.)
- "Збирайтеся, дівки-молодиці, гей, будемо скакати зиму проганяти" (Сварицевичі-Д.)
- "Зимовала, весну ждала, весняночку заспівала" (Рок. р-н)
- "На ґаночку кросна ткала, золотим пером лист писала" (Крупове, Озерськ, Селець-Д.)
- "На городі зайчики трубят, чому мене хлопци не любят" (Селець-Д.)
- "Наше село Дубровіца, нема кому веселітса" (Селець, Лісове, Мочулище-Д.)
- "Ой за гумном, за гумніщем" (Берестя-Д.)
- "Ой на морі та й на дощечці, там дівчинонька та й полощеться" (Кураш-Д.; Федорівка-С.)
- "Ой перейди, місяцу, та й на нашу й уліцу" (Залав'я-Р.)
- "Ой підемо полину рвати, да будемо зиму проганяти" (Селець-Д.)
- "Ой село наше, село, да чого не весело" (Люхча-С.)
- "Ой стреліла стрела да й посеред села" (Берестя-Д.; В.Вербче, Люхча-С.; Рокит. р-н)
- "Ой сиділа качка около колочка" – *з чотирьох яєць народжуються чотири сини* – (Крупове-Д.)
- "Ой травко-муравко, чому рано да не зеленієш" (Людинь-Д.; Люхча-С.)
- "Ой уже весна, ой уже красна, із стріх вода капле" (Селець, Берестя-Д.; Люхча-С.)
- "Ох веснянка по веснянці, пошлі наші женіхі в старци" (Людинь-Д.)
- "Парубочки женіліса, всяким ділом журиліса" (Селець-Д.)
- "Проженімо зиму за двор, за долину, гей, гей ..." 66;26 (Серники-3.)
- "Сидить жабка над речкою, іде Ваня з гнuzдечкою" (Кураж-Д.)
- "Скакала жабка над річкою, за єю дівки з вуздечкою" (Селець-Д.)

Весняні ігри

Домагатися детального опису обставин і сценарію проведення ігор.

- "А ми **просо** сіяли" (Вербівка, Селець-Д.)
 - "Вийдемо, вийдемо зранку на веснянку" – **кривий танок** – (Крупове, Кураж-Д.)
 - "**Володар**, володар, очиняй ворота" (Кричильськ-С.; Іванчиці-З.)
 - "Сіри гусоньки, де ви бувалі" – **гуска** – (Рудня, Сварицевичі-Д.)
 - "Їдьте, не їдьте, нема попа вдома" – **ключі** відмикати церкву – (Кричильськ-С.)
 - "Може хто не відів, як то росте **мак**" (Вербівка-Д.)
 - "Не рости, **кропе**, вище огорода" (Дубрівськ-З.)
 - "Ой жур, **журавель**, да не їж конопель" (Селець, Мочулище, Крупове-Д.); "Журавель, вель-вель" (Вербівка-Д.)
 - "Явор, явор, яворови люди" – **мости** – (Люхча-С.)
 - "Ой пустіть нас" –'– (Тучин-Гоцан.)
 - **Подоляночка** (Озерськ, Людинь, Вербівка-Д.; Люхча-С.)
 - "Положу **венец**" (Вербівка-Д.)
 - "Понад нашим селцем ходить **бусько** з яйцем" (Кричильськ-С.)
- "Пуста-пропуста" (Кричильськ-С.)
-

ВЕСНЯНО-ЛІТНІЙ ПЕРІОД

Куст

Поетапний хід обрядового процесу, його еволюція.

*46₂ ||: ●●●●●●●●●●●●●●●● :||

- "Куста, Куста, Пресвята Богородица"
- "Ой зацвіла в лузі да калина черемшина"
- "Ой ми були у великому лісі" (Сварицевичі-Д.)
- "Ой пасла я воли при зельоній дуброві"
- "Ой піду я, де я вік проходила"
- "Ой ти, зозуленько, ти, рабенькая пташка"
- "Ой ти хлопець, а я дівчина красна" (Серники-З.)

- "Ой що тая да удовушка діє"
- "Свята Трійця свята Богородиця" (Сварицевичі-Д.)
- "Та pozwоль, Боже, да лататте дождати" (Іванчиці-3.)
- "Увобрали Куста із зельоного кльона" (Серники, Іванчиці-3.)

Троїцький період. Інформація про русальну обрядовість та причетні сюди вокальні твори.

Купало

Достеменна інформація про давнє коріння купальського обряду, його сценарій і місце пісенності (хороводів).

54₂ ||: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ :||

- "Ой на городі купайлиця" (Гоща)
- "Ой ти, Купало хорошеє" (Федорівка-Гоща)
- "Ой молодая молодице, чого не вийдеш на вулицю" (Гоща)

4...;44;44

- "На Купайла огонь горить, нашої ведьми живот болить" (Біловіж-Р.)
- "Ой на Йвана Йваночка там купалась ластівочка" (Залав'є-Р.)
- "Скаче жабка понад речкою, бежить Андрій із гнuzдечкою" (Біловіж-Р.)

Інші

- "Ой на Йвана ж Купайла корень зілє шукала" (Озерськ-Д.)
 - "Ой на Йвана Купала пошла ведьма на вигон" (Рокитне-Р.; Кузьмівка-С.)
 - "Попуд гай зелененький бежить конь вороненький, Купайло" (Біловіж-Р.)
-

СЕЗОННО-ТРУДОВІ ТВОРИ

Виконувані: при полотті, за збиранням ягід, грибів, заготівлею сіна.

57₂ ||: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. ♪. :||

- "Ой гукну, гукну, нехай матьонка чує" (Селець, Людинь, Вербівка, Берестя-Д.)
- "Я в бору ягід брала" (Іванчиці-З.)

Жнива

1. *Давня форма обряду: індивідуальна та колективна (толока).*
2. *Поетапність і відповідне наповнення піснями: початок (зажинки), жнива, обжинки (дожинки).*
3. *Обставини виконання пісень: у моменти відпочинку, чи під час робочих рухів.*

43₂ ||: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ :||

- "А в нашого господаря сивий кінь" (Бечаль-Кос.)
- "Добрий вечор, пане-господару, добрий" (Маща-Кос.)
- "Ой до конца/краю, женчики, до конца" (Берестя, Людинь, Лютинськ-Д.)
- "Ой зажинки, господару, зажинки" (В.Клецька-Кор.)
- "Ой котився веночок по полю" (В.Клецька-Кор.)
- "Ой летіла татаройка по полю" (Рокитне-Р.)
- "Ох маяло житечко, маяло" (Вербівка-Д.)

53₂ ||: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. :||

- "Ой у місяця два рожки, а у Івана два братки" (Кузьмівка-С.)
- "Жніте, женчики, до краю" (Городище-Д.)

77 ||: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ :||

- "Жніте, женчики, жніте" (Серники, Іванчиці-З.)
- "Сказав мені свікорко, щоб сім кіп жита жала" (Серники-З.)
- "Уже сонце низенько, уже вечір близенько" (Рокитне-Р.)

44₂;44

- "Ой дайте мні пов'язничка, молодого ж козаченька"
- "Не лежи, вітре, в межі да й устань помаленьку"
- "Вари й мати вечерати, а я ж поїду під гай спати" (Вичівка)
- "Ой у полі конопельки засипали всю земельку" (Серники)

44₂

- "Наший панич молоденький, пуд їм коник вороненький" (Рокитне-Р., Серники-З.)
- "Святий Петро Іллю кличе: – Ходи, Ілльо, погуляєм" (Комори-З.)
- "Ой котився вінок з поля" (Комори-З.)

444₂

- "Ой недбайло наш господар, недбайло" (Маща-Кос.)
- "А наша господаринька молоденька да й зварила на вечеру горобейка" (Маща-Кос.)

Інші

- "Ой по гаю та й поїду погукаю, я свою дівчину по голосу познаю" (Серники-З.)
 - "Уже соненько стало на повдні" (Кураш, Мочулище-Д.)
 - "Вже, женчики, не рано, не рано вжалі жита чимало, чимало" (Сновидовичі-Р.)
 - "Ой у полі криниченька видно дно, ой десь мого миленького не видно"
-

РОДИННО-ОБРЯДОВІ ЦИКЛИ

Хрестини

Існували величально-обрядові твори (до кумів, баби-повитухи, батьків і новонародженого), чи обмежувались звичайними піснями?

- "Ой бабка моя, голубко моя, ой хто ж тебе в баби взяв би, коли б же не я" (Вербівка, Мочулище-Д.; Кос. р-н)

- "Ой запражи, синойку, сиві воли да й повези бабойку до корчми" (Кост. р-н)
- "Ой у неділю да ранесенько бежить Василько по бабусеньку" (Кост. р-н, Сварицевичі-Д.)
- "Як ми Іванка хрестили, то усі Бога просили" (Кост. р-н)

Весілля

1. *Наповненість обряду вокальною творчістю. Початок і закінчення співу.*
2. *Місьцеве розрізнення жанрів і мелодій.*
3. *Особливості формування та специфіка виконання в гуртах свашок. Роль лідера.*

[Узгодженість нижченаведених текстів із типами не обов'язкова]

Ритуально-обрядові твори

6_n ♪♪♪♪♪♪♪♪ ♪ ||: ♪♪♪♪♪♪♪♪:| ♪♪♪♪♪♪♪♪ ♪||

(часто трапляється без початкового сегмента)

- "Дружок верха крає, да все собі має" (Тумень-Д.)
- "Запотіло моє чоло, у піч заглядаючи" (Стрільськ-С.)
- "Короваю ж, наш раю, ми тебе убираєм" (Тумень, Городище-Д.)
- "Ми їхали штири милі, коники потомилі" (Ляхча-С.)
- "Не плач, молодая, в нас хата новая" (Берестя-Д.)
- "Ой свату наш, свату, да пусти нас у хату" (Харалуг-Кор.)
- "Просім, гості, да живитесь, ви на нас не дивитесь" (Городище-Д.)
- "Слава Богу сина оженила" (Вербівка-Д.)
- "Ходім, ходім коло діжечки" (Селець-Д.)

66₂ ||: ♪♪♪♪♪♪♪♪| ♪♪♪♪♪♪♪♪:|

- "Ой летіла заворинойка, заболіла юй голивойка" (Жовкинi-В.)

б₃ ||: ♪♪♪♪♪♪:||

- "А де наше відаванєє (ой), любє, милє да коханєє" (Вербівка-Д.)
- "Да стєнулїса ж лавкї, як сілі приданкї" (Городище-Д.)
- "Запалї, матї, свєчку да поглянь по запєчку" (Залав'є-Р.)
- "Йдє дєвочкa йу дорожєньку, кладє сєрпa на порожєньку" (Рокитнє-Р.)
- "На широкїй вулицї збирaютьсa коровaйницї" (Стрїльськ-С.)

б_n ♪♪♪♪♪. ♪. ||: ♪♪♪♪♪♪:|| ♪♪♪♪♪. ♪. ||

(бувaє без почaткoвoгo сєгмєнтa)

- "А в горї терєн тєшуть, а в хaтї кoсy чєшуть" (Кричильськ-С.)
- "Дaйтє мєнї хoч кришєчкї, корoвaя трїшєчкї" (Стрїльськ-С.)
- "Засвєтї, Бoжє, з рaю" (Бєрєстя-Д.)
- "Кoрoвaй нaш, рaю" (Сєлєць-Д.)
- "Пшєницнєє тїстo їхaлo чєрєз мїстo" (Жoвкїнї-В.)
- "Тупу, кoникї, тупу" (Городище-Д.)
- "Ужє тoй вєчoр прїйшoв" (Вербівка-Д.)

б₃ ||: ♪♪♪♪♪♪:||

- "Слухaй, дєвoчкo, слухaй дa скуля вєтьoр вєє" (Рокитнo-Р.) [тут цьoгo тїпy бaгaтo]

53₂ ||: ♪♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ :||

- "Видї, видї, свєкoркo, їз гoрбoм" (Тумєнь-Д.)
- "Вийдї, вийдї, мaтьoнкo, й oглянїсь" (Льохчa-С.)
- "Дa прoпївцї, брaтєйкї, прoпївцї" (Вербівка-Д.)
- "Дa хoдї, рoдїнo, дo мєнє дa зoв'ємo вєнoчкa для мєнє" (Князївкa-Б.)
- "Дє ж тї, Вїтaлїк, вoду брaв" (Жoвкїнї-В.)
- "Лєтї, лєтї, сoлoвєйкo, пoпєрєду" (Городище, Людинь, Сєлєць-Д.)
- "Нaдoбрaнoч, тoвaрїшкї, вжє я йду" (Рокитнє-Рoк.)
- "Oй їшлa Гaльoчкa дo вєнцa" (Вїчївкa-З.)

- "Ой летів ярослав/горностаї через сад/став, золотєє пір'єчко попускав" (Стрільськ-С.)
- "Ой летіте, гусоньки, на пораду" (Кричильськ-С.)
- "Ой ходіла Галечка по мосту" (Берестя-Д.)

446₂ ||: ♪♪♪♪|♪♪♪♪|♪♪♪♪ ♪ ♪ :||

- "Збирайтєса, з'єжджайтєса, всі бояре, зранку" (Берестя-Д.)
- "Ой брат сестру да за стіл веде, да каліно-маліно" (Берестя, Вербівка, Селець-Д.)
- "Ой привезли, ой привезли до своєї хати" (Люхча-С.)

557₂ ||: ♪♪♪♪|♪♪♪♪|♪♪♪♪♪. ♪. :||

- "Летять гусоньки у три шароньки, зозулька попереду" (Рокитне-Р.)
- "Ой коб я знала, коб я відала, що запоїни будуть" (Вербівка-Д.; Кричильськ-С.)
- "Ой у садику-виноградику розвиваєтєся зіллє" (Кричильськ, Люхча-С.)
- "Ой я думала, що сади цвітуть, а вони опадають" (Селець-Д.)
- "Просю я вас, коровайниці, да й не напивайтєса" (Жовкинї-В.)
- "Ходить Галечка по городочках з своїми дєвочками" (Князівка-Б.)
- "Щоб я знала, щоб я відала, що їде батько в гості" (Озерськ-Д.)

43₂;446 ||: ♪♪♪♪|♪♪♪ ♪ :|| ♪♪♪♪|♪♪♪♪|♪♪♪♪|♪♪♪♪ ♪ ||

- "Й а в нашого сваточка да й надворє цапочка" (Березовє-Р.)
- "Не бери, братко, в золоті, а бери, братко, в розумі" (Вербівка-Д.)

53₂;557 ||: ♪♪♪♪|♪♪ ♪. :|| ♪♪♪♪|♪♪♪♪|♪♪♪♪|♪♪♪♪ ♪. ♪. ||

- "Бласловіласа Танєчка свому рудному батєньку" (Берестя-Д.)
- "Зов'єм Галєцци веночка з ярої рути сердєчко" (Князівка-Б.)
- "Іде місячик по зорку" (Селець-Д.)
- "Ой дєсь в тебе, дєвочко, да й каменєє сердєчко" (Рокитне-Р.)
- "У неділеньку за сонца сіла Тамара в виконца" (Жовкинї-В.)
- "Ходить женішок по двору, як ясни місяць по небу" (Вербівка-Д.)

34₂ |: ♪♪♪ | ♪♪♪♪ :|

- "Ти, зозуле рабая, не по правди ковала" (Рокитне-Р.)
- "Через село да Вербецькеє єде військо да турецькеє" (В.Вербче-С.)

53₂ |: ♪ ♪♪ ♪♪ | ♪♪ ♪. :|

- "Їхали свати багаті, везли карету коваті" (Селець-Д.)

55₂ |: ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪♪ ♪. :|

- "Ой щось на небі окотилося" (Люхча-С.)
- "Сваха з свахою погоділася, щоб на мою дочку не сварилася" (Залужжя-Д.)
- "Ходить Аночка по нових сінях" (Берестя, Вербівка-Д.; Жовкині-В.)

55₂ |: ♪♪♪♪♪ | ♪♪♪♪♪ :|

- "А в нашого молодого, як стояла так стоїть" (Берестя-Д.)
- "Де був селезень, де була утонька" (Карасин-С.)
- "Приїхав хлопчик до нового двора" (Рокитне-Р.)
- "Ох як будеш, Іванко, в тешин двур в'їжжати" (Вербівка-Д.)
- "У городі конопельки друбни зелененьки" (---"---)

*443₂ |: ♪♪♪♪♪ | ♪♪♪♪♪ ♪. :|

- "Ой через сад доріженька лежала, по правом боці калінонька стояла" (Карпилівка-С.)
- "Рано-рано скуй, ковалю, кочергу" (Березове-Р.)

553₂ |: ♪ ♪♪ ♪♪ | ♪♪ ♪♪ | ♪♪ ♪. :|

- "Бери, зятейку, мою донейку да й вези" (Жовкині-В.)
- "Ой сванечко, й голубочко, просім вас" (Залужжя-Д.)
- "Ой сосонка зимою й літом зелена" (Князівка-Б.)
- "Ой ходила молода Галечка по хати" (---"---)

Інші

- "А брат сестру за стіл веде, рано-рано" 444₂ (Залав'я-Р.)
- "В поли в озерецьку плавають качата, гарни той віночок, що сплели дівчата" – *пісня*, 66₂ – (Князівка-Б.)
- "Да стояв коровай в неділю" (Тумень-Д.)
- "Молодая Галечка пуд вішнями стояла" (Вичівка-З.)
- "Ой матьонко вишня, десь я в тебе лишня" – *пісня, молода прощається з матір'ю* – (Залужжя-Д.)
- "Ой на горі жито, а в долині просо" (Князівка-Б.)
- "Ой не заходь, сваненько, бо буде да невидненько" (Людинь-Д.)
- "Поцілуймоса, помилуймоса на першом порози" (Рокитне-Р.)

Приспівки

- "Викотілі, викотілі дубовую бочку" (Вербівка-Д.)
- "Дівчинонька ойра, ойра" (Селець-Д.)
- "Й а то сії чоботи, що зять дав" (Нетреба-В.)
- "Ой дай, Боже, в добрий час" (Нобель-З.)
- "Ой заграйте мені, замузичте мені" (Берестя-Д.)
- "Подушечки, подушечки да все пуховий" (Городище-Д.)
- "Танцювала карапет, порвала ботінки" (Людинь-Д.)

ПОХОРОННИЙ ЦИКЛ

1. *Як голосять (плачуть, приказують) на похоронах?*
 2. *Можливо, існують нецерковні похоронні пісні?*
 3. *Чи є побутові (на лиху долю, втрату живності), жартівливі голосіння?*
- "Кажуть люди, що я умру"
 - "Ось я стою, гірко плачу: Мамо моя, ти проснісь" (Берестя-Д.)
 - "Ой любій тату, як сумно жити, коли відходиш ти від дітей" (Берестя-Д.)
-

ДИТЯЧА КУЛЬТУРА

Колискові

- "Колихала баба діда йа звечора до обіда" (Селець-Д.)
- "Котко сірий, котко білий, котко волохатий"
- "Люлі, люлі, люлі, налетіли кури" (Ляхча-С.)
- "Люлі, люлі, люлі, люлі, чужим діткам дулі" (Людинь, Вербівка-Д.)
- "Люлі, люлі, котко мали" (Тумень-Д.)
- "Люлі, люлі, люлі спатки, нема, нема вдома матки" (Людинь-Д.)
- "Люлі, люлі, мале дітя, спати, пошла мати до роду гуляти" (Вербівка, Селець-Д.)
- "Ой да гойда, гойда даш, пошла мати на кармаш" (Селець-Д.)
- "Ой ти, коток, коточок, не буди наших діточок" (Людинь-Д.)
- "Ой ти, коток, коточок, поїв бабин медочок" (Селець, Вербівка-Д.)
- "Хита, хита, хита коло панського жита" (Городище-Д.)
- "Ходить коток по плотку" (Вербівка-Д.)
- "Ходить сонко біля плота, а дрімота біля хати" (Озерськ, Селець-Д.)

Замовляння, забавлянки

- "Бедну сиротину мачуха побила" (Селець-Д.)
- "Виді, виді, сонечко" (Людинь, Озерськ-Д.)
- "Іді, іді, дощику" (Вербівка, Людинь-Д.)
- "Кажу-кажу казку" (Вербівка, Мочулище-Д.)
- "Качай-валяй" (Селець-Д.)
- "Ладуні-ладуні, побилися бабуні" (Вербівка-Д.)
- "Ой у мого батька горіхова хатка" (Вербівка-Д.)
- "Печу-печу хлібец" (Вербівка-Д.)
- "Сорока-ворона" (Вербівка, Селець-Д.)

можливо, ще відомі: гуцалки, страшилки, пісенні вставки в казках та ін.

ЗВИЧАЙНИЙ ЦИКЛ

Звернути увагу на особливості багатоголосого співу, поділ виконавців на голоси (партії, арії).

- "А в суботу у ночі збиралися багачі" (Кузьмівка-С.)
- "Біла берузенько, не стуй край дороги" (Берестя-Д.)
- "В саду соловейко щечече раненько" (Тумень-Д.)
- "Ви, поля, ви, поля, ви, широкі поля" (Зарічн. р-н)
- "Десь поїхав муй Ванюша на гражданську войну" (Лютинськ-Д.)
- "Добре тому йти в солдати, в кого єсть отець і мати" (Іванчиці-З.)
- "Дуб на дуба хиляється, син матери цурається" – *син виганяє матір* – (Вербівка, Берестя-Д.)
- "За дубровою воли гнала та й з дубровою розмовляла" (Ляхча-С.)
- "Зашуміла дубровонька, заплакала рекрутонька" (Вербівка-Д.)
- "Ішли чумаки чотири года" (Берестя-Д.)
- "Їхав козак дорогою, тримав в руці зброю" (Рокитне-Р.)
- "Йшов братко з сестрою кладкою хиткою" (Карасин-С.)
- "Калина-малина, чом не розцвітаєш" (Селець-Д.)
- "Косарі косять, а вітьор повіває" (Городище-Д.)
- "Косив козак сіно, як була погода" (Вербівка-Д.)
- "Котилися лози та все веровками, хвалилися хлопці своїми дівками" (Берестя-Д.)
- "Летить галка через балку" (Жовкин-В.)
- "Летів ворон через сад-виноград" (Селець-Д.)
- "Маню, ти, Маню, зарученая, чого ти ходиш засмученая" (Залужжя-Д.)
- "Молодая й удова по базару гуляла" – *сини-корабельники* – (Вербівка-Д.)
- "На болоті косар косить, кинув косу та й голосить" (Озерськ-Д.)
- "На городі вишня з-під кореня вийшла" (Серники, Іванчиці-Зар.)
- "На калині чорни ворон краче, на чужині сиротина плаче" (Берестя, Залужжя-Д.; Ляхча-С.)
- "Нещасна година на світі настала" – *сирітка* – (Вербівка-Д.)
- "Ой Боже, Боже, яка я вродилася" (Городище-Д.)
- "Ой в неділю рано-рано заказали на войноньку" (Селець-Д.)
- "Ой весьоле теє село, де род з родом п'є" (Вербівка-Д.)
- "Ой виросла черешенька вище й перелазу" – *про приймака* – (Берестя-Д.)

- "Ой оддала мене мати та й за недоростка" – *про недоростка* – (Вербівка, Берестя-Д.)
- "Ой возьму я неведую за правую руку" (Берестя-Д.)
- "Ой воли мої, сиви й полови, чом самі не орете" (Озерськ-Д.)
- "Ой жила удовушка посеред села" – *невістка-тополя* – (Берестя, Городище-Д.)
- "Ой журавко, журавко" (Городище-Д.)
- "Ой за гаєм, за дунаєм рикнула корова" (Селець-Д.)
- "Ой з-за гори кременої чорна хмара виступає" – *жінка вбила чоловіка* – (Селець-Д.)
- "Ой коб я був, ой коб я був соколом" (Селець-Д.)
- "Ой летіли гуси з далекого краю" (Старі Коні-З.)
- "Ой на ставу, на ставочку качечки несутся" (Рокитне-Р.)
- "Ой орел, ти, орел, сизокрилий орел" (Селець-Д.)
- "Ой по полю сокол, да гой, політає, ой на морі козак потопає" (Берестя-Д.)
- "Ой синки мої, соколки мої, дочечки голубочки" (Вербівка-Д.)
- "Ой сюди гора, ой туди гора" (Селець-Д.)
- "Ой сяду я край стола, да гей, повечераю сама" (Берестя-Д.)
- "Ой там на горі, ой там на крутій" – *про голуба і голубку* – (Жовкинє-В.)
- "Ой ти, дубе-дубе, дубе зелененький, а на тобі, дубе, два голуби гуде" (Тумень-Д.)
- "Ой ти, дівчино, червона вишньо, чом ти звечора до мене не вийшла" (Озерськ-Д.)
- "Ой ти, лучина, ти березова" (Тумень-Д.)
- "Ой ти, мати-мати, щось маю казати, вже й осень проходить, а я не жонатий" (Берестя-Д.)
- "Ой ти, милий мій, дружино моя, завів в чужий край, де роду нема" (Іванчиці-З.)
- "Ой у лузі на калини колихала Гандзуненька дві дитини" (Городище-Д.)
- "Ой у полі-полі сухий дуб схилився, був братко мій добрий поки не вженився" (Ст.Коні-З.)
- "Ох вчора не був, сьогодні не був, ох десь ти ж, серденько, про мене забув" (Озерськ-Д.)
- "Ох да зашуміла зелена дуброва, ох да заплакала молодая вдова" (Берестя-Д.)
- "Ох і вітер з поля, туча з мора" (Берестя-Д.)

- "Ох ти ж, дівчино, червона вишньо" (Озерськ-Д.)
- "Пливуть, пливуть лебедики тихою водою" – *тяжка сирітська доля* – (Крупове-Д.)
- "Пусти мене, милий, до броду по воду" (Вербівка-Д.)
- "Смутний вечор, смутний ранок" (Люхча, Вербівка-Д.)
- "У неділю рано ще сонце не сходить" – *проводи в солдати* –(Людинь-Д.)
- "Усі пчоли по дуброви, а мої в садочку" (Озерськ-Д.)
- "Червона калино, чого червонієш" (Старі Коні-З.)
- "Чорноморець, мамонько, чорноморець" (Тумень-Д.)
- "Широкая нива жита не вродила, молода Марина Василя любила" (Іванчиці-З.)
- "Що ж тая удовонька діє – не оре, не поле, а пшениченьку сіє" (Іванчиці-З.)
- "Що то в світі за тривога – нема правди, тільки в Бога" (Нобель-З.)
- "Я любила князя молодого, й оддав мене батько за діда старого" (Вичівка)

2.2.2. Інструментальна творчість. Скрипкова музика.

Дослідження музичної культури через думки і мислення її носіїв є одним з найкращих методів в галузі етномузикології або антропології музики³⁶. В українській науці такий метод вивчення традиційної музичної культури поперхено представлений лише у окремих студіях, а саме К. Квітки, І. Мацієвського, В. Мацієвської, Б. Яремка, М. Хая, І.Федун.

Найяскравішим представником і засновником цього напрямку є відомий вітчизняний фольклорист – Климент Квітка. Він створив перший у світовій історії етномузикознавства культурологічний питальник, призначений для польового та кореспондентського вивчення діяльності та побуту професійних народних співців й музикантів в Україні³⁷, що й понині залишається неперевершеним. У праці автор подає детально сформовані питання, що вивчають соціальне та громадське становище, національність музикантів; методи навчання, способи й прийоми гри на інструменті; склад капел і роль музиканта у них; музичну діяльність, репертуар.

На основі запитань, які вміщені у вищеописаній праці, а саме її третього розділу "Скрипники", будуть подані відповіді поліських музикантів-скрипалів, що стосуються їхньої музичної діяльності. Доповнюють матеріал запитання із питальника Ірини Федун "Народноінструментальна музика Західного Полісся", які позначені зірочками.

³⁶ Федун І. Вербальна поведінка музикантів традиційних інструментальних ансамблів Західного Полісся // Етнокультурна спадщина Полісся. – Вип. 5. – Рівне: Перспектива. – С. 109-124.

³⁷Квітка К. Професійні співці й музиканти на Україні: Програма для дослідів їх діяльності й побуту. – Київ: УАН, 1924. – 114 с.

СКРИПКОВА МУЗИКА. РОЗШИРЕНИЙ ПИТАЛЬНИК

Який район дослідив кореспондент, і чи є в цьому районі скрипалі?

За період 2000-2006 рр. у регіоні рівненсько-волинського Полісся (Рокитнівський, Дубровицький, Зарічненський, Володимирецький р-ни Рівненської області, Любешівський, Камінь-Каширський, Ратнівський Старовижівський р-ни Волинської області) авторкою було записано 14 скрипалів.

Як звуть у даній місцевості скрипника (окрім цієї назви – ще „скрипач”, „скрипаль”, „скрипак”, „скрипар”, „скрипичник”)? Чи не звуть його просто „музика”?

“Скрипач” (Мале Морочне З-Р, Велимче Р-В, Ставище К-В).

“Музикант” (Хотешів К-В, Залаззя Л-В, Блажове Р-Р).

“Музика” (Якушів Р-В).

“Дармограй, скрипка, маєстро” (Берестівка В-Р).

“...на гармошці – гармоніст, на барабані – барабанщик, а на скрипачів [кажуть] музикант” (Хотешів К-В).

“Барабанщик входить в склад музикантів, але вже той барабанщик.

Якесь прийде: – “Де барабанщик?”, а як скрипача – де музикант”

Як звуть того, хто робить скрипки?

“Майстер” (Залаззя Л-В, Омит З-Р).

Чи професійна скрипки в даній місцевості є виключно або переважно цигани, євреї, взагалі люде неукраїнського походження?

“Так, цигани іграли. Оцей вальс (грає). І жиди були, от жидовській марш (грає)” (Городище Д-Р).

Українці. Рідше цигани, євреї.

Коли є скрипки й українського й іншого походження, то чи не вважається, що останні краще грають, і чи не краще оплачується гра останніх? Чи не запрошують переважно останніх люде з заможніших верств?

“Отой циган Василь в Чорчі³⁸ жив, ах крепкий музикант був”. (Хотешів К-В)

“...знаменитий Синовський скрипач – циган був... Да, знаменітий на декілька районів, то вин вельми резкій і сильний скрипач. Його, ну тож цинять на весіллі, ти хто співають, баби под скрипки спивали, под його мелодію” (Велимче Р-В).

Чи не вчилися скрипники-українці у скрипників іншого походження, і чи не зосталося спогадів або переказів про те, що в давнині селяне навчилися грати на скрипку від чужинців або городян, або-ж у колишніх панських дворових оркестрах?

“Ну, а там один циган жив, кілометров вусем, за Бильськом, да батько повив мене до того цигана, Тимош он звавса. То вун як настроїв скрипку, да як заграв, то я здаєца по пояс в землю заліз. Ну, настроїв скрипку мені, да каже до мого батька:

– Гаврило, нехай іде зо мною, то я його научу грати.

За мисяц 15 злотих і на його харчах. 15 злотих – то в Бильську – корова. А його харчи, тамека циганка принесла у фартуху щавель і м’ясо якесь. І усе те змішане. То теє я буду їсти? Хоч ми бідно жили, я не схотів. То он назад колочки поодкручував, то шо я не захтів. От такий циган був. Але я поняв, як строїть”. (Блажове Р-Р).

Чи буває, що скрипник грає на скрипку, в якій менше струн, ніж чотирі, або що він, не будши шульгою, держить скрипку в правій руці, а смичка в лівій? Коли це так, то чи тим, що і його вчитель так грав, чи тим, що він вивчився грати самоуком?

В досліджуваному середовищі такі явища не спостерігалися. Але скрипалі говорили:

“Були такі, що переносили на праве плече. Були такі, що за спиною грали, за спину заложить і грає” (Велимче Р-В).

“Не получиця еслі буле три струни, бо чотири струни і кожна струна своє говорить. Четверту струну можна не чіпати, як якийсь танець грати. ...мусово треба настроїти четверту струну” (Мале Морочне З-В).

³⁸ Мається на увазі село Черче Камінь-Каширського р-ну.

“Було, там, в другому селі Біловіж, Іван його звали, до нього я бігав. Левша на нього казали, держав у другій руці... Струни переставляв” (Блажове Р-Р).

Як взагалі держать скрипку, на яким рівні тулять її до тіла?

“Нижче від бороди, коли басував” (Омит З-Р).

“Я під бороду, а є такі скрипачі, що так, який навик хто возьме” (Велимче Р-В).

“На лівом плечі, бородою не притискав” (Ставище К-В).

“Я любитель, так, свободно грать, без подбородка, отак впирав в плече” (Залаззя Л-В).

Якими рухами виявляє скрипник своє захоплення грою? Чи має звичку надто нахилити голову до скрипки або похитувати головою? Чи притупує ногами? пританцьовує? Чи приспівує, граючи до танцю, разом з іншими або сам? Чи приспівує під час самої гри, а чи перериваючи гру?

“Це обов’язково треба було, і дід співав, і я співав, і ногою притупував, і вперед виходив” (Берестівка В-Р).

“Знаєте що, не привик я співати, то в мене не получалося” (Омит З-Р).

“Канешно, і приспівували і притупували” (Залаззя Л-В).

“Я як ше учився, то я не мог так – як сам не співаю, то й скрипка не грає” (Блажове Р-Р).

Більшість записаних авторкою скрипалів приспівували або вигукували під час самої гри.

Чи буває, що сам скрипник не вмів строїти скрипку, і йому строять інші?

“Якщо він не вмів настроювати інструмент, то то вже не скрипач” (Велимче Р-В).

“Да, було, якшо вип’є хорошо” (Залаззя Л-В).

****Під який інструмент скрипаль настроював скрипку в ансамблі?***

“Я настроював скрипку под баян, ну, в основном “мі” і “ля”, а вже як без баяна, то на любий лад, аби квінта була” (Велимче Р-В).

**** Чи перестроювали інструмент спеціально для співу?***

“Не, на кожен жінку як подкрутиш, то шо то буде. Хороша співачка – вона найде. Якби я крутив на кожен жінку, то я скрутився б” (Залаззя Л-В).

“Не, еслі вона (жінка) харашо співає, то вона тебе слухає, до тебе пристроїца. А еслі не вміє співати, то вона тільки мешає грати” (Якушів Р-В).

****З якого віку розпочиналася музична діяльність скрипаля?***

“На скрипці, з 8 лет” (Блажове Р-Р).

“Мені тоді було 7-8 років” (Ставище К-В).

“Я грав скрипкою, ше як корови малим пас” (Залаззя Л-В).

“У 5 років” (Велимче Р-В).

“З раннього дєтства. Я миг би грати і з 5 років, потому шо у мене було дуже велике бажання грати” (Седлище С-В).

Які zostалися спогади про те, у яких вчинках, рухах, словах виявлялася хлопцева любов до музики?

“Був у нас вчитель – Лаврицький Тадеуш – поляк. Учитель в школі був. І от у нього в четвер був час співи, музика і співи. От в нього була скрипка, він на скрипці грав, а ми пісні співали. А мні дуже влізла в душу скрипка” (Ставище К-Р).

“То, от ходили оці старці, як ми кажемо з гармошками, їх водили, бо вони бували сліпі і грали на гармошках, то я завидував їм. Я думав, був би я сліпим, аби мені грати. То я ходив через всеньке село до їх, по хатам, а я слідом за ними шнурком” (Хотешів К-В).

Чи вчать малих хлопців спочатку на якихсь саморобних архаїчних інструментах типу скрипки?

“Я її (скрипку) видовбував, і деку зробив, і шийку і чотири струні. І я навчився грати на тій примітивній” (Седлище С-В)

“Скрипку робив сам, саморобну видовбаю і на верх накрию. Була з сосни видовбана. З доски видовбав і потім фанерою накрив” (Омит З-Р).

“Я десь кусочка там в батька вкраду, доски кусочок і вирізую таку скрипочку под форму так шоб була... Бувало, шо поріжу десь пальця, і шоб вона цвет такий мала хороший, понімаєте, кров'ю мазав, тож вісім років мені було” (Ставище К-В).

“...була колись така скрипочка маленька, я сам її зробив. Просто з дощечки зробив, таких же не було. Струни колись з тросів робили, і натягав, все настроював, слухав музикантов на весіллі” (Залаззя Л-В).

“... а я зроблю з дошки скрипку, да нитки понатягаю і граю” (Блажове Р-Р).

****Від кого вчилися грати? Чи були самоуками?***

“Я піду в село, а ми жили 4 км. в лісі, то тут грає музикант, то сечас збираюца діти, тамеки на музици, а тоді не пускают дітей, то я сяду под стеной, да слухаю. Дай почую шо, і подавса додому, а там скрипка вдома, да бежу, забувса, бежу назад, да разов три збегаю по 4 км. Але через день, через два, вона мені в пам'яті” (Блажове Р-Р).

“...якшо обдарована людина, дав їй Бог дар, та людина, не треба їй показувати, вона буде грати так. А музикант – це людина від Бога, це божий дар” (Залаззя Л-В).

“Ніхто мене не вчив, от десь грає якийсь музикант, я раз на язик собі, взяв в голову, до хати прибіг і вже починаю собі” (Хотешів К-В).

“... Його дядько був скрипач, тоже хороший. Його дядько вчив, а мене ніхто не вчив” (Ставище К-В).

“Не, він мене не вчив. Сам поступенно талант брався, енергія така бралася, то барабан, то гармошка, то все” (Мале Морочне З-Р).

“Десь на весіллі грають музиканти. Послухаю, і собі в голові тако, щоб не забути, бегу додом і тую музику на язичу виграю. Тоді беру скрипку і трошки ото переймаю, вчуся” (Ракита С-Л).

Якими методами вчать грати на скрипку: чи вчать гам, а чи зразу беруться до мелодій?

“Главне, щоб струни спаровав”(грає ноту “d” третім пальцем на струні “a” і перевіряє з відкритою “D”, внаслідок чого звучить октава) (Блажове Р-Р).

“От пальцями показував, розказав як найті, перевірить (показує попередній октавний метод), ну, а дальше він мені вальса грав” (Омит З-Р).

“Гам, вправ не вчив, він (вчитель) токо по слуху обикновенну якусь мелодію” (Велимче Р-В).

“Пальчики йому ставлю, тому шо він же правильно не поставить. На мандоліні, то там легше. А на скрипці, то треба уже слух мати (показує

октавний метод – спочатку фальшиво, потім вирівнює до чистоти)” (Седлище С-В).

Чи є в практиці народнього навчання такі мелодії, що служать тільки до вправи (інструктивні)?

“От перша мелодія, яку починав, по-нашому “шкрібав” – “Яблучко”. Самі перші кроки були. І коли я побачив, що я на слух оце “Яблучко взяв, сам став подшукувать сложніши мелодії” (Велимче Р-В).

“От “Яблучко” починали. Я йому показував” (Седлище С-В).

“Показував “Яблучко” грати, сім пальцем сюди, а тим туди” (Якушів Р-В).

Саме з цієї мелодії починали свою музичну практику майже всі поліські скрипалі.

Як швидко запам’ятовували мелодії? На слух чи зорово?

“Я послухаю і зразу заграю” (Ставище К-В).

“Зразу, тико почую, яку вин там польку грає чи оберек, почую то всьо” (Седлище С-В).

“Очень швидко, аби раз почув” (Хотешів К-В).

“І на слух брав і на пальцах дивився. І я так медленно грав” (Ракити С-В).

****При вивченні мелодії скрипаль вдавався до імпровізації, чи точно копіював гру більш досвідченого музиканта?***

“Самий перебор так не зробиш, як вже той музикант, тож кождий музикант по своєму грає, в кожного музиканта є якась своя виработка, пальци” (Хотешів К-В).

Чи буває, щоб двоє й більше скрипників грали разом? Як тоді діляться на партії? Які терміни є при поділі на партії (наприклад „держати верх” і „басувати”)?

“Був такий старий музикант, грав з ним в дві скрипки. Я йому басував” (Омит З-Р).

“... в нього дві скрипки було. І він мені предложив: – “Значить ти будеш вторити”. І я вторив” (Хотешів К-В).

“Той, хто вторував, називався второвщик, да й усе...” (Мале Морочне З-Р).

“Він вторував на басах, а я грав першу” (Залаззя Л-В).

“Було таке, що казали друга скрипка, або ще “держати ритма”. Вторував на пудбаску і баску” (Берестівка В-Р).

“Друга скрипка говорили. Говорили перший і другий голос” (Седлище С-В).

“Мелодію грав перший скрипач. А той вторив, як сказати, поддакував. Зовсім не так грав. Вони могли чередоваца деколи” (Ракита С-В).

“Вторувати”, “басувати”, “підбасовувати” – усі ці терміни означали виконувати гармонічну функцію на срунах “ре” і “соль”.

Скільки приблизно професіональних скрипників в дослідженні районі, і яку кількість людности вони обслуговують?

“Раньше много було, в кожному селі, потому що училися, інтресно було, інтрес в них був до музики. Десь в 50-55 рр. тут в селі було музикантів (скрипачів) з десять”. (Хотешів К-В)³⁹.

Чи скрипник грає тільки в своїм селі, а чи має ширший район діяльности? Чи бувають славні скрипники, яких запрошують здалека?

Скрипалі переважно обслуговували усі села свого і сусідніх районів.

Чи сільські скрипники грають тільки на запрошення господаря або м'олоді, чи, може, ходять також і без запрошення, подібно до того, як вуличні скрипники по містах?

“Обов'язково запрошували. Як мене немає, то і танців нема” (Седлище С-В).

“А чого я сам буду приходити. Собиралися всі, і кому треба був музикант, приходити і забирає” (Мале Морочне З-Р).

Чи запрошують скрипників та інших музикантів на похорон? Що тоді грається і в які моменти? Чи декорують музик на похороні (припинаючи білі хустки)?

Ніхто з опитуваних скрипалів на похороні не грав і інших не зустрічав.

³⁹ За період 1968-2007 українськими фольклористами було записано приблизно 52 скрипалі. Скрипалі переважно обслуговували усі села свого і сусідніх районів.

Чи запрошують скрипника на хрестини?

“І на хрестини, і були різні празники такі” (Блажове Р-Р).

“На хрестинах грав” (Ставище К-В).

“Да, співали баби родинні і хрестинні пісні, а я їм підігрував” (Велимче Р-В).

Чи ходить скрипник із колядниками і при тім: 1) чи приграє під час самого співу, 2) чи тільки грає інтродукції та ритурнелі, тоб-то грає не тоді, як співають, а перед строфами співу, після строф, 3) чи грає окремо щиро інструментальну п'єсу незалежно від колядування, – як колядники входять у двір чи виходять з двору, 4) чи грає тільки до „плясанок” (там, де є звичай, що колядники „пляшуть”)? Такі самі питання стосуються до участі скрипника у „волошебних” співах (величання на Великдень, подібне до колядування в місцевостях сусідніх з Білою Русю).

“Було так що під Новий рік. Да 14-го. Значить що переодягався в кожух вивернений. І збиралася компанія. Частина музикантів не всі. Передягалися дівчата, хлопці, вони співають, я на скрипці граю. В мороз. І з барабаном. Зайдем. В кожну хату заходили, там потанцюють в хаті, поспівають. Ну шо небудь танцюють. Большенство польки” (Седлище С-В).

“...піснями под окном поздоровлять, а ми супроводжуючі, так щоб музика була. Танці на другий день уже, от ночь одходять, насобирають там шо, а в день вже в якійсь хаті, де вже договорився, ну там вже гуляють. А еслі я там вже на другу вулицю, мене найняли, вже мені платять” (Хотешів К-В).

Чи був скрипник причасний в обрядах обжинків? Хто його запрошував: жєнці (коли ходили до пана з вінком) чи пан?

“Запрошували. І колись як пан кінчать жати. От господарєві якомусь там жали, помагали. І вже він запрошує на вечерю. Да плєтут венок. Вже господарєві несуть, господині на голову накладають. І музиканти обов'язково були. І тоді вже вечерю дає господар і співають. Були всякі танці. Співали різні пісні” (Седлище С-В).

“Ну, на обжинки, да, як молодий був” (Велимче Р-В).

Чи буває (або бував) скрипник причасний в інших обрядах та святкуваннях окрім вище згаданих? Взагалі при яких нагодах іще

запрошують скрипників (толока, шарварок, закладини і т.и.) і на яких умовах?

“Ну, на виражанках грали (проводи в армію)” (Велимче Р-В).

“Вечорниці, хрестини, на толоки собирали, як баби колись пріли. От вони там прядуть цілу ніч, потом уже повечерають і музику нанімають, та й гуляють” (Хотешів К-В).

Чи наймали пани та господарі музиків, щоб грали не тільки вечорами по скінченій роботі – до танців, але й під час самої роботи або під час збирання та наймання робітників? Чи це останнє бувало найбільше тоді, як наймали робітниць? До якої саме роботи наймали музик грати (сапання, жнива, луплення кукурудзи)?

“Ні, так не було” (Велимче Р-В).

Така ж відповідь звучала від усіх інформантів.

Чи запрошує молодь скрипника на вечорниці, „грища“, „вулицю“, „складки“? Чи буває, що громада парубків єднає скрипника грати до танців що-неділі й що-свята за плату, згори визначену, на цілий рік або на визначений ряд вечорів (напр. на 12 день: „грища“ на Різдвяних святках)?

“Тоді, ще раньше, то називалось “грища”, а потом танци, музика” (Блажове Р-Р).

“То я скрипкою наживав хазяйство. ...Музика була кожної неділі. А то дівчата найдуть хату, поміють цю хату, з хазяїном договоряца і граємо. Казали: – “Ходіть на музики””. (Омит З-Р).

*** Чи була конкуренція між музикантами?**

“Очень большая конкуренция. Коли я начав грати ходити, еслі мене приглашають і приглашають других, то родичі всегда спрашивают: “А хто буде іграть?”. Еслі скажут, шо я, то: “О хорошо, хорошо!” (Хотешів К-В).

Як оплачується (і давніше оплачувалася) гра скрипника: грішми чи натурою? в якому розмірі? коли натурою, то чим найчастіше (яєчками, бубликами, пірниками, цукерками)? Чи є звичай давати за гру на весіллі окрім плати ще й дарунки, і що саме згідно з місцевим звичаєм дарується?

На досліджуваній території за два дні весілля під час радянської влади платили 20 карбованців (10 карбованців за день), під владою Польщі – 2-1,5 злотих.

“В молодій день, потім в молодого, потім знов до молоді і так чотири дні. А потім з пирогами два дні. За тиждень брали небагато. Брали 15 злотих. А за 2 злотих були хороші ботінки” (Городище Д-Р).

“...тільки грошима, від коровай підшову, випивку, закуску” (Мале Морочне З-Р).

“Як граю на танцях, то мені 10 грошей дають, а дівка то яйце або два яйці. А на весіллі хазяїн платять. А хто не платить, той не танцює” (Блажове Р-Р).

“А прийдуть хлопці: “Пішли, пограєш”. Охота є, пішов пограв, ну, 10 рублів давали” (Якушів Р-В).

Чи є різниця в платі кращому, славнішому скрипникові і менш здатному або такому, що тільки починає грати?

“То любительська наука була, як учився грати, ну дадуть там цукерка, канфетку дадуть, чи там копійку яку. Я сяду граю, а вони танцюють... Я малий граю, а дорослі дівки, парубки танцювали. Ну, там семочок жменю дадуть” (Велимче Р-В).

“Як ученики мої грали, то платів, аякже, токо менш” (Блажове Р-Р).

****Як ділили гроші між учасниками ансамблю?***

“Скрипач і дудар, і баяніст однаково, барабанщику менше” (Мале Морочне З-Р).

“60, 40 рублів собі, 20 тому барабанщику” (Хотешів К-В).

“Ну, барабанщику менше, а мені більше. Тож талант мав чоловік, а на село могло бути 50 барабанщиків” (Залаззя Л-В).

“Раніше барабанщику менше давали, а потім роздавали по-дружескі, всім порівну” (Якушів Р-В).

“Третя частина йому (гармоністу), а мені дві, як барабан ще був, то їм двом, а мені в два рази” (Велика Глуша Л-В).

Чи буває, щоб за гру на весіллі платили, окрім господаря, ще й гості? Як до цього ставиться господар?

“Тільки по окремо грали гостям марш, вони ж платили гроші. Ми граємо встречний марш, і він приносить дає нам рубель, два, хто як” (Мале Морочне З-Р).

“Помню, при Польщі було, у презви придуть (музиканти), де собирали самі собі. Кожному грали, щоб заплатив гроші” (Ракита С-В).

Яких танців грає скрипник? Чи є в репертуарі скрипників даної місцевості „козак” або „козачок”, „горлиця”, „метелиця”, „гречка”, „проста”, „шумка”, „чабарашка”, „корогід (корохід)”, „кругляк”, „недоходяк”, „півторак”, „вертак”, „дудочка”, „зорюшка”, „подушечка”, „козачок вірменський”, „донський”, „жидівський”, „волох”, „мадзяр (мадляр)”, „сербин” („серпен”, „серпан”), „булгарка”, „челядинський танець”, „шипітський танець”, „гайдук”, „чобан”, „гуцулка”, „аркан (арган)”, „городенка”, „гордиянка” („городиянка”, „городиянка”), „барабулянка”, „коломийка”?

“Козак”, “козачок”, “розкомаровський козачок”, “просте”, “гопак”, “крутак” (“крутан”, “крутях”), “шима”, “подушечки”, “терниця”, “гречка”, “шир”, “заєць”, “примак”, “полька”, “молодичник”, “пахода”, “полька-метелиця”, “ой-ра”, “коробочка”.

Чи є в репертуарі скрипалів танці іноземного походження?

Російські – “Бариня”, “яблучко”, “карапет”, “Семьоновна”, “карапет”, “Бариня”, “частушки” (“страданія”).

Польські – “Краков’як”, “оберек”.

Білоруські – “Лявоніха”.

Німецькі – “фокстрот”, “танго”

Чи є в даній місцевості назви танців, що не вживаються в називнім відмінку (іменовім = номінативні), а тільки в таких виразах, як „іти гайдука”, „вдарити гопака”, „тропака” („тропата”), „тропата легонького”, „китая[НАГОЛОС НАД „Я”]”, або в прислівниковій формі (напр., „дрібненько”, „згори”)?

Немає.

Чи є спеціальні танці до весілля (напр., „журавель“, „Джурило“) та до інших нагод? Коли до того самого танця є різні мелодії, то якими назвами ці мелодії відрізняються одна від однієї?

Танець “пахода” виконують тільки на весіллі. На території Волинської області танець карапет ще називають “Лисий”.

Чи є назви мелодій, утворені від назов сел, з яких вони походять (напр., „соколівська“, „ясенівська“)?

“Датинська” (від Датиць), “адамовська” (від Адамівка), “ракитянська” (від Ракита), “велимчанська” (від Велимче).

Чи бувають танці, зложені з окремих частин, чим ті частини характеризуються і як називаються (напр., в коломиїці перша частина – „передок“, „гуцульська“ або „гайдамацька“, друга частина – „зго-ри“ або „гора“, а третя – „дрібненько“)?

Немає.

Чи приграють коли до ритуальних весільних співів? Чи є окремі ритуальні скрипкові мелодії, і чи мають вони окремі назви („до вінця“, „на посаг“ і т.и.)?

“Коли ділили коровай, тоді грали “В добрий час” (Велимче Р-В).

“Ну, “до перезов”, ну жінки співають пісні, коли коровай” (Берестівка В-Р).

“Як кришит коровай, то грають мелодію “до короваю” (Блажове Р-Р).

“...ця мелодія грається коли приїхали до молодого з боярями, то з комори виводять, бо в комори спали” (Залаззя Л-В).

“Була – “до благословення” (Якушів Р-В).

“Як ото вже роблять зводини. Як вже молоду виводитимуть з комори з молодим з ночі. То значить, музикант іде до теї комори грає (мелодія “Ой запій, запій курусенько”), щоб вони значить уже виходили”

Окрім цих мелодій скрипалі пригравали до ритуальних весільних пісень “Кругом стола” (коли молоді ходили кругом стола), “Знось мати шубу” (коли молодій пов’язували хустку), “Де ж той батько” (коли зачиналось весільне гуляння).

Чи має особливі маніри (напр. жалібное glissando) або особливі мелодії, щоб виявити, що він просить чарки? Чи він нагадує про це також жалібним виразом обличчя?

У досліджуваному регіоні (Залаззя Л-В) вдалося зафіксувати тільки одну мелодію, яка була призначена для випрошування чарки.

В які моменти весілля грають скрипники, – чи тільки до танців, чи й під час поїзду і т.п.?

“Грали коли переходили дорогу молодій до молодого, коли йшли до шлюбу” (Залаззя Л-В).

“Ми граєм зустрічний марш для гостей...” (Мале Морочне З-Р).

“Якщо йшли до церкви, то йшли і грали” (Седлище С-В).

“...гості як сходяться, то маршем зустрічають. То самий початок (весільного) гуляння. Ото коли вже поїли. Тоді мати дозволяє усій родині погуляти. Вона з калачем з батьком танцюють, а музиканти підіграють оту мелодію “Де ж то й батько”, а баби співають. І вже закінчилась та мелодія, і вже музиканти встають, ідуть на дорогу, грають, а всі дружки починають танцювати” (Седлище С-В).

“Як молоду ведем до молодого ввечері, то вже граєм цілу дорогу” (Ставище К-В).

“Це таліна (музичний твір). То коли переходили з дома в дом, на свадьбі, то по дорозі таке грали” (Городище Д-Р).

****В які моменти весілля музиканти не мали права грати?***

“Ну, коли говорять “Отче наш” вже не грали. Тоді поблагословили, сядуть і п’ють” (Якушів Р-В).

“Коли за столом всі їдять, не граєм” (Мале Морочне З-Р).

“Буває, як посадять за стол, то вже не грають. Як сповивають дівку, то не грають” (Блажове Р-Р).

Чи мають музики на весіллі якусь активну роль, чи надається їм якихось обов’язків (напр. зустрічати, граючи, нових гостей, під час походу задержуватися в певних місцях і грати до танців)?

“Були мелодії “до каші”. Ну от підходили до кожного, і що він закаже, то кидає копійки, і я йому відповідаю по його заказу, полька чи валець, чи розкомаровський, а потім ето всьо щезло” (Омит З-Р).

“Ну, от молода, допустім іде од стола і кудась, ми встаємо і граємо встречний марш” (Мале Морочне З-Р).

їВ яких саме місцях буває музика і танці при кожній з вище зазначених нагод? Коли грають і танцюють у хаті? Коли в дворі, на задвір'ю, коло обійстя, на вулиці, на майдані, коло коршми, коло церкви?

“Біля хати, на подвір'ї, якщо подвір'я хороше. Якщо не на подвір'ї, то на дорозі збоку, рівна дорога. Лавочку нам робили спеціально” (Седлище С-В).

“На весіллі на дворі грали. Стоїть стілець посадали і граєм” (Якушів Р-В).

При яких нагодах музики грають стоячи і при яких сидячи?

“... а во время гри, то тільки стояли, бо можуть скрипку поламати” (Хотешів К-В).

“Сидячи, штож его стоять, як ми уже там нескілько часов. А як молоді, то встаєм, зустрічаємо їх” (Мале Морочне З-Р).

“Краще було стояти грати, сидячи мені було погано. Коли стоїш, то ногою можна, тоді легше грати” (Берестівка В-Р).

“Завжди сидячи, на коляду стоячи, а на весіллю сидячи” (Ставище К-В).

“Марш стоячи грали” (Якушів Р-В).

Де саме знаходяться музики, граючи при різних нагодах? При танці чи вони сидять (на лаві чи на чім іншим?) у середині (а молодь танцює довкола них), чи збоку? При весільних, жнивварських, колядницьких та інших походах музики йдуть попереду чи позаду, чи змішавшись з юрбою?

“В уголку десь, а потім перегороджуємось, бо ж пруться на скрипку” (Хотешів К-В).

“Перший коровай, молодіє, за ними музиканти да й усі” (Мале Морочне З-Р, Велимче Р-В).

“Ідуть молоді, дружки і ми ідем” (Берестівка В-Р).

“Десь так, щоб особливо не мешали людям” (Блажове Р-Р).

****На весілля музиканти кожен приходив сам по собі, чи в когось збирались? Як готувалися до весілля?***

“Хто де знаходився, один другого знали, зберемся, ще порепетіруємося, а тоді вже на яке число і на скільки времені” (Мале Морочне З-Р).

“Ішли дорогою на весілля і грали, щоб всім чути було, що то весілля” (Якушів Р-В).

****Чи грали музиканти, коли верталися з весілля?***

“А назад ішли, понапивалися, сіли собі на пенькові в лісі, ще горілки там дадуть, пограємо, посидимо і йдемо додому” (Якушів Р-В).

“Ну що ж я буду іти з весілля, да ще я буду грати, не” (Мале Морочне З-Р).

“Якщо їхали, то грали, випили та й грали” (Берестівка В-Р).

**** Чи були якісь “штрафи”, коли музикант напивався, погано грав (не давали грошей)?***

“Якщо він нап’ється, вже його на друге весілля ніхто не брав” (Якушів Р-В).

“Оддав я йому гроші (п’яному барабанщику), але другий раз ми його не брали” (Мале Морочне З-Р).

ДОДАТКОВІ ПИТАННЯ

Чи гра на скрипці є єдине джерело заробітку, а коли не єдине, то чи головне, а чи бічне?

“Я скрипкою наживав хазяйство. Була корова, то треба було сіно, солома, все такеє. Музика була кожної неділі. Принімав всьо що нада було” (Омит З-Р)

“Якби я на скрипці жив, то мене б баба неznавидила, то баба б вигнала з дому. Я ж маю хазяйство, маю хату, маю корову, я ж працював, це моя була просто любімая нагрузка” (Залаззя Л-В).

“У нас усі ти музиканти, то не були шоб од музики тільки, кожен музикант він мав свої професії. Тихін був ковалем, я робив на тракторі, робив на автомашинах” (Седлище С-В).

Гра на скрипці завжди була побічним джерелом заробітку. Майже кожен із скрипалів мав своє ремесло, яким фактично заробляв собі на життя.

Чи „музикають” переважно вбогі господарі та наймити?

“Большенство – бідні, багатого не було музиканта” (Хотешів К-В).

“... бідні люди грали, поки вони такими [господарськими] делами занімаюца, то хочуть подзаробить” (Залаззя Л-В).

Схожі фрази звучали з уст усіх музикантів-скрипалів.

****Чи були музикантами жінки і як до них відносилися?***

“Не, не було, мужчини” (Якушів Р-В)

“У той час не грали, а тепера грають. В одному селі, то одну жінку зустрів, шо харашо барабанила” (Седлище С-В).

“На барабані жінка така, грала прекрасно” (Залаззя Л-В).

Чи є вираз „музикувати”, і що він значить?

Не було.

Чи є найвищий вік для „музикування”, після якого чоловіки вже перестають грати, бо соромляться?

“Є, були у нас такі скрипачі, що вже палці в нього погано роблять, чи там слух вже поганий” (Велимче Р-В).

“Грали, поки не повмирили, мені зараз 80 лет, я не граю бо січас музика вже друга” (Блажове Р-Р).

Чи є такий погляд, що з „музики” поганий господар і аби-який жених?

“Говорили: – “Ой з музики і маляра нема ніде господара, бо муляр мури мурить, а музика люди дурить. Все співали так. Але то жінки все видумують” (Ставище К-В).

“Зо мною хлопци грали, отлічні, трудяги, і мали постройку” (Мале Морочне З-Р).

“... деколи кажуть, що це ледарі, туніядци, вони нічого не роблять, але без музиканта ніхто не вийшов замуж і не вженився” (Залаззя Л-В).

Чи грають скрипники на ярмарках та базарах? Чи грають на дорогах? Чи це буває тільки тоді, як скрипник сліпий або взагалі каліка?

“Каліки. Десь бачив в 70-х роках, але не за гроші, продає інструмента, сам грає, то показує, що воно варте, який звук в цьому інструменті” (Хотешів К-В).

“На лірах, на скрипках не бачив”⁴⁰ (Залаззя С-В).

“Бачив, в Ратному. Сліпий, посадять тай сидить. Ну з пацаном він був. Сидить, шапку скинув тай грає” (Якушів Р-В).

Чи музикам окрім того належить на весіллі якась визначена кількість напیتків, згідно з умовою чи як тому звичай?

“... але всьоравно нас беруть за стіл. Ми правда тільки для апітіту вип’ємо, бо ж ми не маєм права. Ми ж прийшли на роботу, а не п’янствовать” (Мале Морочне З-Р).

“Ну там, грам 20. А так пити, не” (Якушів Р-В).

Чи є звичай особливо декорувати музик, що грають на весіллі (припинати їм квітки та стьожки)?

“Така була у нас уклад: музикантам – рушники і ленти до скрипки завжди давали. Да до барабана і до скрипки ленточки” (Хотешів К-В).

“...червону ленточку. ...шоб видно було, шо то є музикант. Як і одійде де, то бачать шо то музикант. Тільки червоною обв’язували. А потім на скрипку чепляли” (Седлище С-В).

****Чи є легенди про музикантів і як вони самі до них ставляться?***

“То спокон віку ведетса такоє, од завісті говорать, а тому шо я нічого не роблю, а граю. Ну, шо з чортом зв’язаний, бо грає в піст. Я вам скажу, шо музиканти, то друга нация. Ми понимаєм лучше, чим ті простаки... От мене жинка не проведе николи в житті, бо я бачу спиною – я музикант” (Залаззя Л-В).

“Той хлопець як заграє скрипкою, люди поступлять і кажуть: “Хіба ж це та дитина так грає, то пробачте, чорти грають”. Шо він такий малий,

⁴⁰ Така ж відповідь звучала з уст майже усіх музикантів.

так уже вмив грати. Розумієте, а тоді в тиї часи було таке, шо якщо не знаєш його, пробачте, чорта, не гратимеш” (Ракита С-В).

“...вийшли грати на двір, в мене пурвалась струна. Ну, мені не удобно тільки прийшли танцювати. Я причепив струну. Тільки почав грати, знов порвалась та сама, тільки причепив третя порвалась, тільки причепив – четверта. А один до мене мужик приходить і говорить: “Там стоїть старий музикант – чародій, дай йому випити, бо грати ти хлопче не будеш”. Вже такий, років 80 йому було. Колись грав, але вже його ніхто не брав. То я йому (старому музиканту) налив 200 грам водки, та й позвав його. Він випив, закусив і більше ні одна струна не рвалася. Щось в нього таке було.

Умовні скорочення:

К-В – Камінь-Каширський район, Волинська область.

Л-В – Любешівський район, Волинська область.

Р-В – Ратнівський район, Волинська область.

С-В – Старовижівський район, Волинська область.

В-Р – Володимирецький район, Рівненська область.

Р-Р – Рокитнівський район, Рівненська область.

З-Р – Зарічненський район, Рівненська область.

Д-Р – Дубровицький район, Рівненська область

2.3. Документація та систематизація польових матеріалів. Листок та карта збирача.

2.3.1. Листок збирача.

Листок збирача (ЛЗ) - це спеціальна анкета для внесення відомостей про обставини (в якнайширшому розумінні) сеансу збирання творів народної музики.

За функціональними призначеннями ЛЗ покликаний служити: по-перше, письмовим документом, що засвідчує факт проведення збирацького сеансу; по-друге, супровідною запискою, яка подає у концентрованому й систематизованому виді специфічну інформацію (що або не фіксується взагалі іншими засобами документації, або фіксується лише почасті, та з тих чи інших причин буває звичайно порозкидуваною по різних місцях) і

тому дозволяє доволі швидко зорієнтуватися у масі зібраного музично-етнографічного матеріалу та побіжно дати йому загальну оцінку; по-третє, незамінним посередником між збирачами та записувачами й дослідниками народної музики, який повинен забезпечувати їх необхідним мінімумом ключової інформації для правильного повноцінного розуміння зафіксованого матеріалу, дати "якісь точки опертя, щоб судити, в якій мірі даному взірцеві (певному творові) можна приписувати корінний чи напливовий, позначений чужоплемінними та новими культурними рисами" характер тощо.

Типовий бланк ЛЗ складається з подвійного аркушу та додаткової вкладки. Потрібна кількість його примірників (окремо подвійних аркушів, а окремо вкладок) можна виготовити з допомогою друкарської машинки або відбити на доступних копіювально-розмножувальних апаратах (ротапринті, установці "Ера" та ін.) з заготовленого оригіналу за поданим зразком (див. додаток).

На сторінках ЛЗ розміщено 50 понумерованих рубрик – одинарних і комплексних. Одинарним рубрикам відведені поліновані ділянки ЛЗ; комплексним надана форма таблиць, оскільки передбачені для них дані можуть вимагати кількаразової диференціальної фіксації. Так, зокрема комплексна рубрика-вкладка у зв'язку з цим є фактично необмеженою: хоч вона розрахована на реєстрацію 30 репертуарних одиниць (по 15 на кожній стороні), але при більш обширному репертуарі інформанта (інформантів) може й повинна бути продовжена на добираєних вкладних бланках.

Виходячи з принципу спільності змісту, призначення, описуваного об'єкту тощо, рубрики розбиті на десять тематичних груп, а саме: паспорт ЛЗ, час проведення сеансу, місце проведення сеансу, засоби документації, вихідні засади збирацької роботи, особа інформанта, його середовище, збирачі, виповнювач ЛЗ, приймальник ЛЗ.

Задля економії місця у ЛЗ використовується система умовних позначок -двозначних чисел (т. зв. індексаційна система); цифра на **першій** позиції означає порядковий номер тематичної групи, а на **другій** - порядковий номер її деталізації

ЛЗ заповнюється самим збирачем, його асистентом або спеціально визначеним для цього членом збирацької групи. Оскільки бланк розрахований на виповнення від руки, слід неослабно піклуватися про

акуратність, чіткість і читабельність письма, щоб не ускладнювати його читання й розуміння третьою особою.

Для заповнення ЛЗ використовуються у переважній більшості висловлювання, сформульовані виповнюючим рідною (літературною) мовою у відповідь на питання чи у відповідності до заголовків рубрик. При цьому записи повинні бути майже протокольними - одвертими, правдивими і реалістичними, відзначатися точністю, якістю і стислістю викладу та до певної міри відображати творчу думку заінтересованого спостерігача, передусім у рубриках 53 - 65.

Порядок заповнення тих чи інших рубрик ЛЗ, незважаючи на певну логіку їх упорядкування, не має суттєвого значення: можна неухильно дотримуватися пропонованої послідовності або встановлювати черговість записів на власний розсуд, віддавати перевагу суцільному (від початку до кінця) чи, навпаки, вибірково-поетапному способам фіксації даних (наприклад, рубрики 11 - 13, 21 -27, 41 тощо виповнюються **до** сеансу; рубрики 14 - 15, 31, 52 тощо - **підчас** сеансу; рубрики 05 - 07, 32 - 34, 42 тощо - **після** сеансу).

Важливо, однак, взяти собі за тверде правило: позаповнювати основну частину ЛЗ не пізніше, ніж після сеансу (того ж таки чи наступного дня), підводячи йому під свіжим враженням, на свіжу пам'ять своєрідний попередній підсумок, коли є ще можливість здобути потрібні відомості на місці. І тільки такі загальні рубрики, як 01 - 04, 71, 77 та 91 - 92 (див. Додатки) можна відкласти до моменту остаточного (кабінетного) підсумування експедиції в цілому.

Другою неодмінною засадою повинно стати стремління до заповнення всіх передбачених рубрик ЛЗ, хоча зрозуміло, що у зв'язку з конкретними умовами сеансу, його метою і т. ін., не завжди є можливість і потреба достосовуватися до цього правила, але в жодному випадку не слід нехтувати такими, зрештою, надзвичайної ваги, рубриками, як 14 - 15, 31 - 32, 41 - 42 чи, особливо, 54 - 65.

Неповнота елементарних даних про характер й особливості кожного сеансу зокрема, відсутність бодай частки вкрай необхідного мінімуму інформації про його обставини для майбутніх досліджень, що його має забезпечувати ЛЗ, у геометричній прогресії знижує вартість - як суто наукову, так і пізнавальну - зібраного матеріалу. Звичка старанно, добросовісно і всесторонньо документувати наслідки проведеної роботи - норма сучасної збирацької практики. Тому вкорінення ЛЗ як її важливої

складової частини у поточну працю збирачів безумовно сприятиме подальшому зростанню загального рівня вітчизняної науки про народну творчість.

2.3.2. Карта записувача

“В результаті широкорозвиненої колективної праці над збиранням творів народної музики кількість записів напевне переважить кошти, що їх можуть асигнувати на видання цих записів, і тому потрібно урядити <...> систематично впорядковані архіви (фонди рукописних матеріалів), що в них легко орієнтуватися при науковій праці, і навіть у науково-теоретичних творах покликатися на занумеровані мелодії”.

Щоб втілити у життя цю настанову К. Квітки, необхідно передусім запровадити у практику музично-етнографічної документації типу **карту записувача** (КЗ) як основну одиницю таких рукописних фондів і як своєрідну форму депонування, що дозволяє негайно ввести в науковий обіг найновіші здобутки музичної етнографії.

Пропонований бланк КЗ виготовляється з цупкого паперу стандартизованого формату від 210 x 297 до 203 x 288 мм, наприклад, типу ватманського, оскільки КЗ повинні бути придатними для зберігання ребром у відповідних картотечних скриньках або секціях стелажної шафи. Особливо зручними для цього є картотечні карти формату К-4. Парна перфорація по їх крайках значно полегшує заготовлення й виповнення бланків КЗ. Крім того, перфоровані КЗ, фактографічні й найосновніші аналітичні дані яких можуть бути закодовані за допомогою мінірейтерів – спеціальних різноколірних пластмасових планочок, – можуть водночас складати т.зв. мінірейтерні перфокартотеки (по 1-2 тис. карт), які вповні забезпечують належне орієнтування у рукописному зібранні, у зв'язку з чим зовсім непотрібними стають трудомісткі підручні малі елементарні каталоги, що покликані виконувати ту ж функцію при звичайних, неперфорованих КЗ. Двостороння КЗ вміщає 6 розділів, по три на кожній стороні. Першим на лицьовій стороні КЗ є розділ у вигляді таблиці, що складається з десяти граф для занесення основних паспортних даних та відсилачів, а саме:

[1] - Вхідний (інвентарний, порядковий) номер КЗ

[2] - Місце зберігання КЗ

[3] - Вхідний (інвентарний, порядковий) номер ЛЗ з характеристикою сеансу,

52, під час якого зафіксовано твір та його порядковий номер у рубриці графа 2.

[4] - Місце зберігання ЛЗ

[5] - Дата фіксації твору

[6] - Місцепоходження твору

[7] - Жанр твору

[8] - Дані про виконавців: [а] - вік (вікова група); [б] - освіта; [в] - професія; [г] - соціальне походження

[9] - Вхідний (інвентарний, порядковий) номер аналітичної карти (АК), на якій зафіксовано результати аналізу твору

[10] - Місце зберігання АК У наступному розділі, після паспортних даних, записується повний музичний текст твору, а далі - у нижній частині КЗ, що відділяється від музичного тексту **подвійною** рисою - вміщується словесний коментар записувача щодо характеру, способу виконання в цілому чи окремих місць та пояснення спеціальних знаків, введених у даному запису, або посилання на КЗ, в якій вперше застосовані ті знаки, звичайно, при умові, що та КЗ наявна у даному фонді.

На тильній стороні КЗ спершу дається поетичний (словесний) текст та описи інших супутніх музиці явищ (обрядів, хореографії, акторської гри тощо); пізніше, після подвійної роздільної риски -коментарі як до поетичного (словесного) тексту, так і описів.

Нижня частина тильної сторони КЗ відводиться для додаткових паспортних даних і відсилачів, які складають таблицю з дев'яти граф такого змісту:

[1] - Дата запису твору або заповнення КЗ

[2] - Особистий підпис записувача

[3] - Прізвище та ініціали записувача

[4] - Дата проведення контролю якості запису та заінвентаризування

КЗ

[5] - Особистий підпис контролера-приймальника

[6] - Прізвище та ініціали контролера-приймальника

[7] - Примітки контролера-приймальника

[8] - Відмітки про копіювання запису

[9] - Відмітки про публікування запису

Такі загалом вихідні засади розпланування основних розділів КЗ. Однак конкретні способи її оформлення можуть бути різноманітними. Лише

табличні розділи для паспортних даних на лицьовій і тильній сторонах зберігають за собою постійне, неодмінне місцеположення; форма та взаємне розміщення інших розділів цілком пристосовуються до потреб характеру записуваного твору і стосованого типу запису.

Так, описаний вище поділ на розділи та їх розпланування відповідає передусім найбільш вживаному способу запису музичних творів куплетного типу з мало розвиненою варіантністю при відтвореннях, коли основний, повторюваний музичний текст і відповідні йому строфи поетичного тексту випишуються звичайно окремо, а мелодичні варіанти - відразу після повного запису музичного тексту або безпосередньо в музичному тексті дрібнішим шрифтом зі зворотним напрямком нотних штилів чи під (над) музичним текстом на додаткових нотних станах там, де варіантні видозміни мають місце.

Натомість для творів, хоч і куплетного типу, але з розвинутою варіантністю при повторях, а особливо для творів неповторної будови або у певній мірі зближених до неї (наприклад, епічні рецитації, інструментальні імпровізації) доцільним є спосіб наскрізного запису, в якому музичний і поетичний (словесний) тексти подаються разом, паралельно від початку до кінця. У такому випадку розграничення суто "музичного" і "словесно-поетичного" розділів втрачає сенс, тож твір записується послідовно на обох сторонах КЗ, причому, переходячи на тильну сторону, слід виставляти у правому нижньому куті лицьової сторони попереджуючі аббревіатури V.s.pl. Якщо ж запис твору не поміщається на одній КЗ, то його треба продовжити на інших з тим, щоби опісля зшити [склеїти] їх в одне ціле, обов'язково пронумерувавши сторінки. Розділи для паспортних даних у таких багатосторінкових КЗ виповнюються тільки на першій та останній сторінках.

КЗ є також придатна для фіксації абсолютних вимірів висотності, тривалості, динаміки, тембрових спектрів і т.д., здійснених за допомогою приладів, тобто приладних (електроакустичних, електронно-машинних) записів.

У цьому полягають зокрема універсальні властивості КЗ. Адже орієнтуючись на 5-міліметрові поділki, що попередньо наносяться на її рамку, або на перфорацію карт типу К-4, можна не тільки заготовити потрібне число нотних станів чи координатних сіток, графіків тощо, але й максимально вигідно їх розпланувати, наприклад, з урахуванням вимог

т.зв. методу аналітичної нотації, складати всілякі партитурні комбінації різнотипних записів одного твору.

Отже, кожна КЗ - це своєрідне підведення підсумку праці над письмовою документацією живого звучання одного зразка народної музики у прямій відповідності з поставленими цілями і завданнями. Про будь-які строгі трафарети тут не може бути й мови. Та, надаючи певну свободу дій відносно способів виконання, КЗ все ж таки повинна зберігати обов'язкову стереотипність формату, загального оформлення, усталеної послідовності розділів тощо, а також відзначатися чіткістю й однотонністю графіки в цілому для того, щоби бути відразу готовою не тільки для архівного зберігання, але й широкого користування, мікрофільмування, копіювання на розмножувальних апаратах.

Тільки таким чином кожний, архівний чи щойно зафіксований зразок можна ввести найкоротшим шляхом у науковий обіг. А тим часом чимало поставлених питань залишається без відповіді, висунутих гіпотез – без доказів передусім через брак вкрай необхідних фактичних матеріалів, які, можливо, й існують, проте зостаються недосяжними. Тож добре впорядковані рукописні музично-етнографічні фонди та добре налагоджені зв'язки між ними безперечно дозволять у якійсь мірі розв'язати гостру проблему доступності наукової інформації про народну музичну творчість.

2.4. Висновки до другого розділу.

Як і життя фольклор піддається змінам, але буде існувати доти, доки живий етнос, основним представником якого виступає сільське населення або міське середовище, культурні традиції якого міцно ґрунтуються на фольклорних джерелах. У нас цього наразі нема, як і нема потреби містові заступати село.

Динаміка відображається у змінах, які є обов'язковим показником розвитку, а, отже, й функціонування/існування фольклорної традиції. У цьому плані не ведеться спеціальних наукових досліджень, а спорадичні зауваги стосовно оцінки фольклорних процесів демонструють дві наукові/суспільно-культурні позиції: (а) песимістична та (б) реалістична.

Необхідно здійснювати періодичні ревізії при дослідженні фольклорної традиції (діахронія та синхронія), що дає можливість (а) оцінити реальний стан, (б) перспективи розвитку та (в) значно вдосконалити (адаптувати до вимог часу) методику польових досліджень

Консерватизм та змінність (своє-чуже, старе-нове) у процесі розвитку фольклору були його рушіями. Зазвичай активізація одних чи інших тенденцій відбувалася за принципом "спіралі", хоча в різний час мало неадекватні наслідки. Загалом, теорія еволюції видається надто штучною та нічим не підтверженою. Очевидно, що мала бути "золота доба" (для України це середньовіччя), коли автентична традиція, підкріплена етнічною самодостатністю, набула кульмінаційного розвитку. До цього: обряди могли існувати, але не супроводжуватись піснями.

Об'єктивні тенденції та чинники, що вплинули на активізацію та домінування процесів поширення напливовості у фольклорі: християнство, освіченість, урбанізація. У результаті змінюються естетичні погляди та вироджується автентизм.

Рушійний чинник в існуванні фольклору – затребуваність (попит)

Функціональність (обрядове-необрядове, виражене в етнографії та в репертуарі)

- тексти (мінливі)

- мелодика (неконстантна)

- ритміка (стабільний елемент, якого дотримуються доти, доки існує сам твір)

Наукові вимоги (масштабні обстеження) не задовільняє рівень сучасного фольклору, його пасивна форма побутування. Можна отримати

уявлення про фольклор, але семантика явищ не відображає діалектних властивостей, а тому не є етноідентифікуючим елементом.

Остаточно втрачено: Волочєбництво, Юрїївська обрядовість, Русальні звичаї та обряди, Купало, жнива, хрестини, похорон. Окремі прояви народномузичної традиції. Пісні: колядування-щєдрування-маланкування, у незначній мірі – гаївки, куст, весілля.

Підтримання завдяки затребуваності: формування культурного ринку. Роль фольклористів (науковців і популяризаторів): зафіксувати як є, реконструювати як було у кульмінаційній фазі, адаптувати до вимог часу та обставин популяризації.

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ РЕЛІКТОВИХ НАРОДНОМУЗИЧНИХ ЗРАЗКІВ
ПОЛІСЬКОГО РЕГІОНУ

3.1. Підготовка фахівця-фольклориста та виконавця народної музики у навчальних закладах.

3.1.1. Методика організації навчального процесу на основі фольклорних матеріалів.

Підготовка фахівців у галузі традиційної народної музики віднедавна стала часткою системи вищої професійно-педагогічної та мистецької освіти в Україні. Видатний етномузиколог, основоположник музично-фольклористичної педагогіки К.В. Квітка проводив значну роботу щодо організації педагогічного процесу з метою професійної підготовки фахівців у галузі традиційної народної музики. У статті „Потреби в справі дослідження народної музики на Україні” він викладає цілу програму наукового дослідження, популяризації фольклору та освітніх завдань. Відомий науковець був глибоко переконаний у необхідності музично-етнографічної освіти у школах, музичних школах, середніх та вищих навчальних закладах.

Педагогічні погляди К. Квітки сьогодні є надзвичайно актуальними в контексті орієнтації на виховання творчо і критично мислячих дослідників, виконавців та пропагандистів української традиційної народної музики. У вищих навчальних мистецьких закладах фахівець з музичного фольклору готується до практичної роботи в різних галузях мистецтва, культури та освіти, і в різних фахових іпостасях: етномузиколога та музиканта-фольклориста (транскриптора-дослідника автентичної вокальної, інструментальної музики, фольклориста-польовика, організатора фольклористичної справи, керівника фольклорного ансамблю, виконавця традиційної народної музики); викладача народознавчих та музично-фольклористичних дисциплін у навчальних закладах усіх рівнів (школи, ліцеї, гімназії, вищі навчальні заклади 1-4 рівнів акредитації). Системний підхід спрямований на підготовку майбутнього фахівця до участі в наукових дослідженнях з теорії й практики фольклористики та музичного фольклору в межах від організації і проведення науково-пошукової роботи до менеджменту.

Аналізуючи сучасні науково-педагогічні підходи та досвід роботи педагогів-практиків щодо вивчення народної музики в навчальних закладах, ми вирішуємо важливі завдання стандартизації структури і змісту освіти дослідників і виконавців традиційної народної музики на кафедрі музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. Кафедра музичного фольклору – одна з небагатьох у ВНЗ нашої держави, що готує фахівців для сфери української традиційної народної музичної культури за спеціалізацією „Музичний фольклор“, кваліфікацією „Викладач, артист, керівник фольклорного ансамблю“.

На відміну від консерваторської системи підготовки фольклористів-музикознавців, метою діяльності кафедри музичного фольклору є виховання музиканта-фольклориста і виконавця вокальних та інструментальних жанрів традиційної народної музики, який повинен володіти нормативними й науково-методичними знаннями з історії української і європейської фольклористики, основами теорії музичного фольклору, методикою збору музично-етнографічного матеріалу, технікою його транскрибування і систематизації.

У зв'язку з розробкою нової концепції підготування фахівців, спрямованої на формування моделі спеціаліста фольклорної орієнтації, на кафедрі існує поділ на секції народного співу та інструментальної народної музики. Такий підхід дозволяє студентам обирати професійний напрямок відповідно до їх бажань, здібностей та обдарувань.

Навчальний процес на кафедрі спрямований на підготовку дослідника і виконавця, який повинен знати регіональні стильові особливості народної музики, володіти навичками збирацької, систематизаційної, джерелознавчої, дослідницької та творчо-організаційної роботи, постійно підвищувати виконавський і теоретичний рівень, вміти прогнозувати ступінь деградації чи розвитку автентичного музичного виконавства, виконувати високу пропагандистську, просвітницьку і охоронну місію музиканта-фольклориста.

Високопрофесійна підготовка майбутніх фахівців-фольклористів та популяризаторів народної музичної спадщини забезпечується поглибленим вивченням цілої низки музично-теоретичних та виконавських фольклористичних дисциплін. „У процесі підготовки бакалаврів та спеціалістів визначено блоки навчальних дисциплін, передбачено поетапне проходження різних видів професійної практики, виконання курсових та

дипломних робіт, що забезпечує послідовність і взаємозв'язок в отриманні фахових знань, оволодінні практичними вміннями і навичками. Визначальним при цьому є пошук нових підходів до змісту, обсягу, складності, науковості дидактичного матеріалу, що вивчається в аудиторних умовах та його практичного використання студентами в самостійній музично-фольклористичній діяльності”.

Специфіка підготовки студентів спеціалізації „Музичний фольклор” передбачає вивчення проблемних питань мистецтвознавства, культурології, організації мистецької творчості, історії, теорії мистецтва, педагогіки, психології мистецької діяльності. Значна частина навчальних дисциплін мають інтегрований характер. Вони спрямовані на засвоєння теоретичних знань, набуття практичних навичок реставрації творів традиційного музичного мистецтва, отримання досвіду науково-пошукової діяльності у фольклорному середовищі з використанням сучасних технічних засобів, архівування фольклорних матеріалів та їх опрацювання в електронному форматі за допомогою комп'ютерної техніки.

Теоретична фольклорна підготовка студентів базується на ґрунтовному вивченні таких навчальних курсів, як вступ до спеціальності, український музичний фольклор, фольклор народів світу, методика експедиційно-польової роботи, музично-етнографічна транскрипція, аналіз народномузичних творів, джерелознавство, етноорганологія та ін. Навчальні курси, які належать до розряду професійно-орієнтованих дисциплін, забезпечують отримання студентами ґрунтовних й систематизованих знань з музичної фольклористики, а також набуття навичок користування науковою етномузикологічною літературою і проведення на її основі навчально-фольклористичної роботи.

Науково-дослідний аспект навчального процесу реалізується в залученні студентів до збирацької експедиційно-польової та кабінетної роботи через запис фольклорних матеріалів, їх кафедральну презентацію, подальшу музично-етнографічне транскрибування й аналітичне опрацювання у формі наукових рефератів, курсових та дипломних робіт. Фольклорно-експедиційна робота є базовою ланкою з етнографічної підготовки майбутніх фахівців, спрямованою на набуття досвіду самостійної фольклористичної діяльності, яка формує навички збирача та знавця фольклорної традиції рідного краю. Основним завданням є накопичення фольклорних матеріалів і їх подальше використання в навчальній і позанавчальній роботі.

Повноцінний процес виховання професійного виконавця народної музики і справжнього знавця української традиційної музичної культури неможливий без глибокого пізнання регіонального традиційного виконавства в безпосередньому середовищі його носіїв. Методи вдосконалення виконавської майстерності базуються на успадкуванні досвіду вокальної чи інструментальної традиції і репертуару від провідних народних музикантів та співаків. Важливим на шляху оволодіння традиційною манерою виконання є спільне музикування з носіями фольклору під час експедицій, наслідування народних виконавців із звукозапису та творчі зустрічі з відомими фольклорними виконавцями, що періодично проводяться на кафедрі.

У процесі вивчення дисциплін виконавського циклу студенти переймають виконавську манеру певного середовища або окремого співака з властивими для неї ладо-інтонаційними та метроритмічними особливостями, оволодівають грою на традиційних народних музичних інструментах, пізнають специфіку одиночного та гуртового виконавства. Для оволодіння спеціальними виконавськими навичками на матеріалі регіональної пісенної та інструментальної традиції важливим є засвоєння жанрових і стилістичних особливостей, принципів звукоутворення, методики виконавства, техніки мистецтва імпровізації та отримання досвіду концертно-виконавської практики. У такий спосіб майбутні фахівці набувають професійного досвіду та оволодівають цілим комплексом музично-технічних прийомів і виконавських засобів з урахуванням фонетичних та діалектних особливостей того чи іншого регіону. У процесі навчально-професійної діяльності кожен студент формує виконавський репертуар із творів, власноруч записаних у рідній місцевості.

Основними завданнями циклу виконавських дисциплін є: формування особливого складу музичного мислення; засвоєння народномузичних творів певної пісенної чи інструментальної традиції; розвиток виконавських здібностей студента; накопичення виконавського репертуару та створення тематичних концертних програм.

Студенти кафедри постійно беруть участь у мистецьких фестивалях і конкурсах, оглядах народної творчості, звітних концертах, проводять народні свята, творчі вечори, презентації тощо. Це дозволяє активізувати їх професійну діяльність і створює умови для поглибленого засвоєння традиційної манери виконавства, самореалізації майбутніх фахівців як

носіїв і популяризаторів української народної пісні та інструментальної музики свого регіону.

При переході на підготовку фахівців за кредитно-модульною системою передбачається проведення цілої низки організаційно-методичних заходів, спрямованих на реорганізацію системи освіти вищої школи. Поетапно проводиться розробка методичного забезпечення кредитно-модульної системи організації навчального процесу (КМСОНП): здійснюється структуризація змістового програмного матеріалу відповідно до виділених кредитів за навчальним планом; коректується зміст програм навчальних дисциплін щодо змістових та навчальних модулів; розробляється критеріальний апарат оцінювання знань і навчальних досягнень студентів та формуються матеріали для здійснення контролю за рівнем засвоєння навчального матеріалу.

Значного вдосконалення потребують організаційні форми педагогічного процесу. Це насамперед вивільнення часу для самостійної роботи студентів. Перспективним у науковому і практичному значенні необхідно вважати розробку змісту і форм індивідуально-групового навчання з фахових дисциплін. Впровадження їх у практику, крім економічного ефекту, могло б стати дієвим засобом активізації творчих проявів студентів. Великої уваги у зв'язку з цим потребує урізноманітнення засобів перевірки успішності, введення поточних, ігрових, комп'ютерних форм контролю тощо.

Важливого значення на шляху оптимізації навчально-виховного процесу набуває підготовка сучасного методичного забезпечення в паперовому та електронному варіантах з усіх навчальних дисциплін. Програми навчальних курсів, наукові та навчально-методичні матеріали (підручники, посібники, фольклорні збірники, методичні розробки тощо) з проблем музичної фольклористики, виконавства та викладання музично-фольклористичних дисциплін стають доступними для використання не тільки в бібліотеках, а й у комп'ютерних аудиторіях.

Навчання за рейтинговою системою здійснюється під постійним контролем із боку викладачів, що ведуть облік отриманих балів, а також постійно інформують про це студентів. Удосконалення методики викладання навчальних курсів, пошук нових підходів викладу матеріалу спрямовується на формування творчої активності студентів, активізацію їх пізнавальної діяльності, набуття навичок самостійного мислення. Шляхами такого вдосконалення є розробка і використання елементів проблемного

навчання, діалогічних форм навчання, заснованих на засадах співпраці. Поряд з традиційними методами все ширше в навчальному процесі використовуються новітні підходи, пов'язані з використанням відео-, аудіоапаратури та комп'ютерної техніки.

Викладання ведеться за уніфікованими програмами з чітко визначеними видами роботи, що повною мірою відображають специфіку навчання на кафедрі і включають: фольклорні експедиції, лекційні, практичні та індивідуальні заняття, контрольні та курсові роботи, наукові реферати, мистецькі програми та дипломні роботи (для кращих студентів) та загальноприйняті форми контролю. Виходячи зі специфіки проходження дисциплін, а також самого об'єкта вивчення, крім звичайних форм аудиторних занять, студенти у процесі навчання мають змогу проявити себе в таких видах діяльності: відвідування презентацій фольклорних матеріалів та участь у них, здійснення науково-дослідної роботи; підготовка наукової статті; участь у конференціях та творчих конкурсах; концертно-виконавська діяльність; виготовлення відео-, аудіо-, фотоматеріалів на фольклорну тематику.

Серйозну роль в удосконаленні підготовки фахівців відіграло коригування змісту і форм державних іспитів з метою їх наближення до професійно-практичних потреб випускників. Згідно із навчальними вимогами, студенти складають державні іспити з таких дисциплін: керівництво фольклорним ансамблем та традиційне сольне виконавство; методика керівництва фольклорним ансамблем.

Державний іспит із фаху передбачає виявлення теоретичних і практичних знань, умінь і навичок студента-випускника. Це перевірка рівня професійної підготовки спеціаліста, який володіє методикою і практикою роботи з фольклорним ансамблем, виступає в ролі виконавця традиційної народної музики та здійснює етномузикознавчий аналіз зібраного фольклорного матеріалу. Комплексний іспит із фаху складається з кількох частин: інсценізація (реконструкція) народномузичного матеріалу; сольне виконання двох різнохарактерних музичних творів; практика роботи з ансамблем; захист дипломного реферату. На іспиті студенти представляють власноруч записаний протягом навчання та відтворений в автентичній манері народномузичний матеріал (переважно з рідної місцевості). Такий підхід дозволить майбутнім фахівцям вести професійну діяльність, базовану на фольклорних першоджерелах.

Організовано проходить процес систематичної збирацької роботи студентів та щотижневих презентацій фольклорних матеріалів, наукових та творчих здобутків колективу. Осередком навчальної, виховної, науково-дослідної та архівної роботи стала лабораторія-музей музичної етнографії, робота якої спрямовується на оптимізацію навчального процесу та активізацію самостійної 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.

Поглиблене засвоєння професійних знань, умінь та навичок відбувається у Школі традиційного народного мистецтва ім. В. Могура, яка функціонує при кафедрі під керівництвом проф. Б. І. Яремка та має за мету поєднання аудиторної форми навчання з позааудиторною. Навчання у зимово-літній „школі живих традицій” здійснюється в середовищі творців і носіїв народної творчості через переймання і пізнання їхнього мистецтва усним та практичним шляхом. Студенти мають змогу не лише здійснювати запис від народних виконавців, спостерігати за ними й навчатися в них, а й шліфувати власну виконавську майстерність у автентичному середовищі. В останні роки, у зв'язку із погіршенням фінансування, така професійна практика здійснюється власним коштом студентів та викладачів у селах Переброди, Залав'я Рівненської області та с.Космач Івано-Франківської обл.

Своєрідною творчою лабораторією зі збору, вивчення і сценічного втілення зразків народномузичного мистецтва та формування досвіду виконавської майстерності майбутніх фахівців є фольклорні ансамблі кафедри. Навчально-виховна робота в колективах будується на місцевому фольклорному матеріалі, жанровий склад якого достатньо різноманітний. Керівники та студенти щорічно виїжджають у фольклористичні експедиції, збирають і розшифровують матеріал, який після ретельного відбору (інколи редагування) використовується з метою сценічного втілення та популяризації кращих зразків у ансамблевому виконанні. Так, на самобутніх народномузичних першоджерелах молодь навчається справжній автентичній манері гуртового виконавства.

Вирізняючись своєю специфікою, кафедра вирішує завдання, властиві всій національній системі професійної освіти. Очікувана стандартизація вищої мистецької освіти передусім передбачає вдосконалення змісту навчальних дисциплін відповідно до сучасних досягнень науки і практики, а також поліпшення технології, методики їх викладання з урахуванням

змін, що відбуваються у житті. Колектив кафедри знаходиться у творчому пошуку новітніх підходів та позитивно сприймає впровадження новацій у навчальний процес з метою підготовки фахівця для проведення фольклорно-практичної, виконавської, педагогічної, теоретичної, методичної, науково-дослідної, організаційно-управлінської роботи. Необхідність підготовки саме такого фахівця зумовлена не тільки потребами та пріоритетними завданнями національної освіти і виховання, а й особливостями розвитку суспільства на сучасному етапі.

Досвід роботи кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ може бути корисним при розробці навчальних курсів з фольклору та організації навчально-виховного процесу в різних педагогічних системах (академіях музики, університетах культури і мистецтв, на музичних і музично-педагогічних факультетах) вищих навчальних закладів України.

3.1.2. Формування репертуару навчальних колективів.

У духовному розвитку особистості вагому роль відіграє традиційне народне мистецтво. 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 етнопедагогіки, спрямованої на моральне виховання молодого покоління. Представники мистецької галузі, зокрема музиканти, рано чи пізно відчують особливу потребу зближення зі стихією народної музичної творчості, що виражається через аудіовізуальне сприйняття, чи, значно рідше в нинішній час, шляхом засвоєння самої традиції співу або гри.

На жаль, у нашому суспільстві поки що не створено належних умов для поступеневого здобуття освіти музикантами фольклорного спрямування, що особливо помітно на рівні шкіл, як загальноосвітніх, так і музичних. Тому мало хто з фахівців у сфері вторинного виконавського фольклоризму здобуває системні знання, торуючи нерідко самостійно свій мистецький шлях та, як правило, долею випадку становлячись спеціалістом у цій галузі. У реальному ж сільському середовищі, як відомо, також, за незначними винятками, нині не існує сприятливих умов для безпосереднього спостереження, а отже й засвоєння народномузичної традиції.

Значно краща ситуація з навчання вторинного фольклорного виконавства є в середній освітній ланці, де при культурно-освітніх та музичних училищах функціонують відділи народної музики. І, нарешті, фахова підготовка виконавців вторинного фольклоризму ведеться на базі музичних вишів – колишніх інститутів культури (нині переважно інститутів мистецтв) та консерваторій (нині музичних академій).

У пропонованому матеріалі висвітлено власний досвід автора, здобутий у процесі тривалої підготовки на базі студентського навчального колективу "Волиняни" кафедри музичного фольклору Рівненського гуманітарного університету вторинних виконавців та керівників фольклорних ансамблів.

Стрімкий розвиток вторинного фольклорного виконавства в Україні розпочався з кінця 70-х років ХХ сторіччя. Зокрема, саме з цього часу в західних областях триває відродження традиційної народної музичної культури, що реалізується через проведення різноманітних фестивалів та оглядів художньої творчості. Водночас на основі традиційних сільських ансамблів у селах формуються т.зв. хор-ланки, а за їх прикладом у міському середовищі виникають професіональні та аматорські фольклорно-етнографічні фольклорні ансамблі. Нині, в силу об'єктивних причин, все більше популяризацією народномузичної творчості займаються вторинні колективи, що функціонують на базі навчальних закладів. При цьому основна форма успадкування традиційного фольклору полягає в інтуїтивному наслідуванні регіональному виконавству; крім того більшість музикантів через кон'юнктуру банального "виживання" у мистецькому середовищі вдаються до різноманітних експериментів, зокрема естрадного характеру.

Методика засвоєння і практичного використання народного музичного досвіду у виховному процесі молоді ще не знайшла належного теоретичного і практичного обґрунтування, тому кожен керівник шукає свої шляхи додання цієї проблеми, що залежить від їхньої фаховості, особистих смаків, та усвідомлення власної відповідальності за виконувану роботу.

Тісний контакт із розвиненими та досить мінливими фольклорними традиціями зобов'язує як викладачів, так і студентів ніколи не припиняти процесу пошуку оптимальних засобів і форм перенесення народного мистецтва в академічне середовище, адаптації його до сценічних умов. Найважливішим у роботі педагога є використання народно-педагогічного досвіду для збагачення знань студента, враховуючи його індивідуальні

здібності та коло інтересів. Для цього необхідно запроваджувати в освітній процес інноваційні методи навчання, особливий акцент роблячи самовираження у всіх видах занять музичним фольклором.

Зважаючи на унікальну природу та перманентні видозміни фольклорного мистецтва, сьогодення вимагає застосування спеціальних підходів у його вивченні. Оскільки у процесі засвоєння фольклору суттєве значення відіграє низка об'єктивних і суб'єктивних чинників, у кожній віковій категорії знайомство з ним має свою специфіку і потребує спеціальної методики.

Основу виховного напрямку складають етнопедагогічні принципи, що відрізняються від загальноприйнятих. Принцип гуманізації полягає у духовному, моральному й естетичному удосконаленні особистості і тісно переплітається з методами виховання на засадах неповторності психологічного портрета кожного індивідуума. Одним із основних є правило навчання за принципом колективності. Адже саме "колективність" у фольклорі виступає як одна з основних форм прояву традиції, як норма діалектичної єдності індивідуального та колективного. Також широко використовується принцип комплексного народномузичного виконавства: спів, рух, слово, аналітичне мислення тощо.

Нарешті, під час засвоєння фольклорного матеріалу в навчальному процесі застосовується правило послідовності і поступовості засвоєння теоретичного матеріалу, що допомагає в поетапному оволодінні основними навичками співу, знаннями з музичного фольклору та етнографії, а також передбачає вивчення методики перенесення традиційної народної творчості у чужорідне мистецьке середовище.

Кожен із вище названих принципів породжує відповідні форми і методи, що використовуються педагогом на занятті з фольклорним ансамблем. Правильний підхід у застосуванні вищезгаданих норм забезпечить єдність вимог до навчально-виховного процесу в цілому, допоможе у засвоєнні музичного матеріалу, сприятиме розвитку образного мислення та творчої ініціативи, поглибить знання та навички традиційного виконавства.

Для ґрунтовнішого ознайомлення зі специфікою народного мистецтва потрібно вивчати фольклор в його оригінальних проявах. Теоретичні знання, які дає учасникам керівник, обов'язково повинні підкріплюватися слуховими враженнями. Тому для становлення співака велике значення має фольклорна експедиція, що є обов'язковою складовою навчання на

кафедрі музичного фольклору і, зрештою, кожного колективу зокрема. Вона дає можливість безпосереднього спілкування з живими носіями народних традицій. Спостереження за ними у побуті, вивчення їх манери поведінки під час співу, обрядів, народних танців, перейняття живої мови у сукупності дає хороший ґрунт для накопичення інформації, поповнення знань та набуття співочих навичок. Ідеальним способом навчання можна вважати спільний спів учасників ансамблю з народними співаками в процесі тих же експедицій або під час різноманітних творчих зустрічей. Вивчення пісенного матеріалу одного села чи невеличкого регіону дає можливість заглибитися у місцеву співочу традицію і точніше унаслідувати її музично-стильові закони.

Однак, навіть за умов тривалого спостереження і слухання народної музики, дедалі частіше доводиться реконструювати не тільки обрядові обставини, а й саму музику. Щоб уявити звучання пісні в побуті, необхідно усвідомити обставини, засоби виконання, характер звучання пісні, настрої виконавців тощо. Відомий фольклорист Климент Квітка писав: "Для того, щоб людина з сучасною міською культурою могла зрозуміти, хоча б у межах своєї етнічної області, історичну культуру, що частково збереглася у селянському побуті, вона повинна уявляти собі і тембри голосів та музичних інструментів, і всі побутові обставини, смаки, почуття, спогади і мрії селян, не зливаючи їх в однорідну масу, не випускаючи з уваги відмінності статі, віку, переважаючої діяльності, суспільного стану, ступеню наближення до місцевих традицій і до перемагаючих нових культурних течій".

Вторинний фольклорний колектив відрізняється від автентичних гуртів не тільки завданнями і соціальними функціями, а й творчими методами успадкування народнопісенних творів. На шляху засвоєння народної пісні виконавцями-початківцями виникає багато труднощів, які можна подолати тільки за наявності у співаків необхідних технічних навичок, спеціальних знань пісенної традиції, жанрових і стильових особливостей фольклору, що в сукупності формують музичне мислення, яке сприяє внутрішньому пізнанню природи традиційного виконавства. Без кропіткого творчого навчання засвоїти народну пісню надзвичайно важко. "Важливо не тільки точно відтворити мелодію або вслухатися, а й відчутти напрацьовану багатьма віками специфіку виконавства, своєрідне трактування слова, чеканну ритміку, забарвлення звуку, вибір діапазону й інші тонкощі".

Важливим у репетиційній роботі з фольклорним ансамблем є оволодіння учасниками характерною народно-музичною мовою, її ладово-інтонаційним та метро-ритмічними особливостями, слухання і відтворення цілого комплексу виконавських прийомів, що надають пісні особливого колориту і неповторності, розвивають у співаків народнопісенний склад мислення. Головну роль у навчальному процесі відіграють слухові враження і практичні навички.

Для автохтонних сільських співаків виконання народної пісні органічно переплітається з самим життям, а засвоєння музичного фольклору носить спадковий характер. Виконавці, котрі прагнуть оволодіти традиційною манерою, такі навички зможуть набути у процесі інтуїтивного усвідомлення й засвоєння цілого комплексу народнопісенної мови.

При формуванні вторинного фольклорного колективу з числа студентів, зважаючи на неоднорідність (учасники з різних регіонів) та непостійність складу, надзвичайно важливо знайти вірний напрямок, у відповідності до якого варто будувати творчу роботу. При цьому слід орієнтуватися на кількісну перевагу представників близької за стилем пісенної традиції, з урахуванням чого і визначатимуться пріоритети в репертуарній політиці. Але в жодному разі не слід оминати увагою музичний фольклор інших регіонів. Стосовно форми занять, то поряд із обов'язковою колективною роботою, необхідно систематично проводити індивідуальні заняття, особливо зі слабшими студентами. Нарешті, повноцінний навчальний процес забезпечується створенням хорошого психологічного клімату в колективі, у чому головну роль відіграє глибока повага до фольклорного мистецтва, авторитет керівника та робота на спільний якісний результат.

Специфіка навчання у фольклорному ансамблі напряму залежить від особливостей формування репертуару. Особливу відповідальність при цьому несе керівник, завданням якого є дотримання загальних принципів komponування музичних програм з обов'язковим відображенням тематичної, стильової і жанрової різноманітності. Дотримуючись принципу "від простого до складного", поступовості і послідовності в оволодінні технічними навичками виконавства, можна в перспективі створювати спеціальні тематичні програми, відтворювати певні обрядодії тощо.

Репертуар буде повноцінним лише в тому випадку, коли його формування базуватиметься на творах різної складності. Вивчення і

виконання простих, загальновідомих пісень дає можливість швидкого наповнення репертуару ансамблю, підвищує в учасників цікавість до навчання, дає творчу впевненість. Пісні середньої складності розвивають творчі здібності виконавців, допомагають закріпити набуті виконавські навички. Кількість складних творів має бути дещо обмеженою, вони розраховані на поступове, довготривале засвоєння. Тільки такий підхід до роботи з фольклорним ансамблем дозволить перейти на якісно вищий щабель творчої діяльності. Звичайно, у кожному окремо взятому колективі поступово виробляються свої методи і форми навчальної роботи, що відповідають умовам і напрямку творчої діяльності.

Традиційний спів має свою мистецьку специфіку, що впливає з особливостей побутової співочої манери. Тому навчання співу – процес довготривалий, що вимагає наполегливої, поступової, систематичної та цілеспрямованої праці. Робота над піснею сприяє музичному вихованню та розвиває вокальну культуру учасників співочого гурту. Гарний, приємний тембр голосу, виразна артикуляція, чистота інтонації, вірне музичне фразування мелодії і тексту, осмислене трактування пісні – все це входить у поняття культури вокальної мови.

Одним із найскладніших завдань у молодіжному фольклорному гурті є вироблення єдиної манери співу. У процесі систематичного і цілеспрямованого навчання, у т.ч. над тренуванням слуху і голосу, відбувається поступове формування співочих навичок. Розвиток і закріплення їх відбуваються за допомогою спеціальних вправ, що базуються на пісенному матеріалі колективу, або завдяки технічним вправам, вигаданим керівником. Вокальний матеріал необхідно підбирати виважено та в певних пропорціях, для того щоб він не був суто технічним. Використовуючи легкі вправи, можна покращити якість виконання музичних творів, розвинути функціональні можливості голосового апарату кожного співака. У процесі такої підготовчої роботи виконавські навички закріплюються і доводяться до автоматизму, а увага співаків у подальшому концентрується на виразових властивостях народно-вокального твору. Для досягнення належного виконавського рівня у всіх учасників, слабших із них за рівнем підготування доцільно розсадити між співаками з хорошими навичками, яскравим тембровим забарвленням голосу. Добрі результати дає індивідуальна робота зі співаками або ж невеликими групами виконавців з однорідними голосами. У процесі вокальної роботи з колективом не достатньо лише добитися єдиної манери співу; основне

завдання співочого виховання – навчити технічним та виразовим азам традиційного виконавства, виховати розуміння постійного вдосконалення своєї майстерності.

Як і діалектна говірка, традиційна музична культура кожного з етнографічних регіонів відзначається багатством локальних властивостей. У кожному з пісенних творів, особливо раннього приурочення, досить яскраво ці музично-діалектні риси передають місцевий колорит. Тож важливо при співі постійно підсвідомо ніби розмовляти, а дикція повинна бути максимально чіткою. Саме розмовна мова збагачує виконавську співацьку практику. У фонетиці місцевої говірки криються характерні особливості традиційного виконавства. Найкращі умови вивчення діалектних властивостей створюються при живому спілкуванні з фольклорними носіями. Якщо ж такої можливості немає, то роль керівника, котрий вчить відтворювати місцеву говірку, ускладнюється. Для того, щоб виконання народно-вокального твору не виглядало штучним або й навіть пародійним, до вивчення певного діалекту слід підходити дуже обережно. У репетиційну роботу необхідно включити систематичне прослуховування фонограм. Регулярне тренування навичок розмовної мови через певний час дає відносну свободу у вимові окремих слів або мовних зворотів. Якщо ж учасники колективу не можуть належно опанувати певну говірку, то оптимальним варіантом виходу з такої проблемної ситуації стане виконання тексту пісні у відповідності до літературних норм.

У роботі кожного фольклорного гурту чільне місце відводиться творчій імпровізації. Вона притаманна для найбільш обдарованих співаків і є необхідною складовою для формування творчого обличчя колективу, що робить його неповторним. Завдяки розвиненості музичного мислення учасників ансамблю імпровізація народжується й існує як безперервний творчий процес. Більш обдаровані і досвідченіші учасники, котрі вирізняються тонким музичним чуттям, можуть розспівувати пісню. Проте не кожна пісня потребує багатоголосого викладу, зокрема, це стосується обрядових наспівів. Імпровізація залежить від певного співочого стилю, музичної підготовки та достатнього рівня слухових навичок, зіспіваності учасників колективу. Для цього необхідно виховувати у співаків вміння слухати себе і своїх колег, наслідувати інтонацію і звукоутворення кращих із них. Такого досвіду набувають співаки під час регулярної репетиційної роботи. Творчий стан виконавців, захоплення піснею створює атмосферу

емоційного підйому, стимулює до творчості. Тому для розспіву необхідно підбирати таку пісню, котра б подобалася виконавцям.

Хист до варіювання розвивається не лише під час репетицій, а й у побуті. Спів у побуті відзначається емоційністю і безпосередністю. Адже саме тут співаки мають нагоду вільно вибирати пісні і підбирати один голос до іншого. Такий спів необхідно підтримувати, бо він розвиває співочі здібності і йде на користь виконавцю.

Для розспівування пісні в ансамблі бажано брати твори, записані керівником або ж учасниками колективу. Слуховий досвід, що накопичився під час сеансу запису, а пізніше внаслідок прослуховування, транскрибування, допоможе розкласти пісню на голоси і виявити найбільш характерні для даної пісенної традиції особливості. "Залежно від завдання, поставленого дослідником, інваріант може трактуватися з різним ступенем узагальнення. Так, при вивченні однієї пісні за сукупністю її варіантів в широких територіальних і хронологічних рамках інваріант має відбивати найзагальніші закономірності будови пісні. Чим вужчі ці рамки, тим, як правило, менш узагальненим буде варіант". Керівник колективу особливо ретельно повинен підбирати певний виконавський варіант, який мусить бути досить якісним. Особливості традиційної народно-музичної мови, як і загальна канва або ж гармонічний план, не повинні містити нетипові випадковості, а тим більше помилки. Адже вторинні виконавці повинні чітко уявляти собі каркас фольклорного зразка, який у процесі інтерпретації повинен час від часу змінюватися, доповнюватися, зберігаючи при цьому елементи живої творчості. В окремих випадках таке варіювання може допускатися на сцені. Проте це дозволяється робити досвідченим співакам, які добре відчують розспів мелодії і при цьому мають відчуття міри.

Вивчення побутових виконавських традицій для молоді є важливим етапом їхнього становлення як співаків, майстерних музикантів і повноцінних учасників колективу. Рівненські студенти в основному мають за приклад для наслідування виконавців із Середнього, Західного Полісся та Волині. Серед кращих: автентичні гурти та окремі виконавці сіл Люхча, Карасин, Білятичі Сарненського, Залужжя, Берестя, Кураш, Крупове, Лісове, Переброди Дубровицького, Майків, Синів, Симонів Гоцанського, Новий Корець, Морозівка Корецького, Новомалин Острозького, Будараж, Здовбиця Здолбунівського, Забороль Рівненського, Рокитне, Залав'є, Рокитнівського, Старі Коні, Сенчиці, Омит Зарічненського районів

Рівненської області; Білин, Скулин, Колодниця Ковельського, Діброва Любешівського, Кустин Любомльського, Ворокомле Камінь-каширського, Велимче Ратнівського, Синове, Чевель Старовижівського, Серкизів, Ружин Турійського, Іванівка Горохівського районів Волинської області і багато інших.

У якості своєрідного диригента у фольклорному ансамблі є заспівувач, "визнаний лідер". Зачинаючи пісню, він задає емоційний імпульс на весь твір. Заспівувачем може бути учасник колективу, котрий володіє гарним голосом, вміє глибоко розкрити і передати внутрішній зміст пісні. Такий заспівувач виховується тривалий час, безпосередньо під час ансамблевого співу. Саме зачин організовує й емоційно настроює виконання пісні в цілому. Заспів нового народно-вокального твору краще вивчати з усіма учасниками і лише через певний час відібрати кращого заспівувача, зважаючи на відповідність голосу стосовно характеру пісні (ліричної, обрядової, жартівливої тощо).

У зіспіваному ансамблі керівник завжди орієнтується у тому, яке голосоведення властиве для кожного з учасників, зокрема хто виконуватиме верхній чи нижній підголоски. Навіть найкращий заспівувач не може бути універсальним, тобто не може співати пісні всіх жанрів, бо певний характер твору вимагає особливого тембру голосу. Найкращий варіант – кілька таких учасників.

Надзвичайно важливою складовою вдалого виступу є настроювання заспівувача на вірно обраний, зручний для виконання тон. Для цього необхідні постійні тренування над закріпленням тону, що за деякий час дозволяє виробити у співака звуковисотну пам'ять. На початковому етапі найкраще настроювати заспівувача від камертону або ж сопілки.

Художній світогляд наших предків відзначається досконалим логічним мисленням, мудрістю, тому "у народному мистецтві потрібно вбачати не лише "сировину" для професійної творчості, а велику цінність, досконалість виразності і форми". Традиційна пісня або ж обрядова дія приходить на сцену у стилізованому або ж злегка стилізованому вигляді. Для того, щоб вирішувати художні завдання засобами сценічного мистецтва, керівнику ансамблю необхідно застосовувати закони сцени на практиці. Доброго результату можна досягти лише у процесі наполегливої, копіткої праці та безперервної самоосвіти керівника.

Із початком третього тисячоліття інтерес до національної культури в Україні дедалі зростає, оскільки, одночасно із визріванням почуття етнічної

самоідентифікації у суспільстві, очевидним фактом постає проблема неминучості втрати автентичної спадщини у її первозданному вигляді. Знання свого родоводу, історичних та культурних надбань предків необхідні не тільки в історичних, культурологічних та патріотичних цілях, а й для використання і популяризації народних мистецьких взірців у вторинних сценічних формах, а також у сфері етнопедагогіки.

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. Зокрема вважається, що одна з його гілок – родинно-обрядовий цикл – зазнала кульмінації в добу середньовіччя, коли визріло поняття родової общини та викристалізувався пласт відповідної усно-поетичної творчості. А найповніше цю гілку представляє весільний обряд, який ще донедавна зі своєрідним регіональним колоритом відзначався в кожному українському селі.

Розвинена творчість весільного циклу в усіх етнічних регіонах України якнайкраще сприяла здійсненню наукових студій. Дослідницький інтерес викликаний не тільки унікальною можливістю проведення аналітичних порівнянь у широких просторових і часових масштабах, а й необхідністю увічнити ці набутки у стані їх повноцінного збереження.

Завдяки притаманній нашому краю консервативності фольклорної традиції, ще й донедавна чи не в кожному селі весільний обряд проходив у традиційній формі. Найколеритніше це відбувалося у віддалених від розвинених культурних осередків районах Полісся та Карпат. Саме ці території найчастіше підпадають під об'єкт наукового дослідження.

З огляду на швидке згасання фольклорної традиції та її пасивну форму побутування на сьогоднішній день – переважно в пам'яті носіїв похилого віку, – чи не єдиним засобом наукового і практичного пізнання законів і здобутків автентичної спадщини лишається фольклорна експедиція. Це дає змогу безпосередньо спілкуватися з живими носіями народних традицій, вивідати від них необхідну інформацію та в умовах, максимально наближених до реальних, спостерігати за процесом автентичного виконання.

Вивчення традиційної культури рідного краю необхідне для вирішення багатьох теоретичних і практичних завдань викладачів і студентів кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. Найціннішою формою роботи фольклорних

колективів, які функціонують при кафедрі, є вивчення живої традиції, оскільки зв'язок з носіями традиційної культури дає найкращі результати у процесі становлення фахівця-фольклориста, керівника фольклорного колективу.

Організація експедиційної роботи студентів кафедри відбувається за чітким графіком протягом цілого календарного року у формі групових (під час літніх і зимових канікул) та індивідуальних експедицій. До дослідної роботи залучаються студенти молодших і старших курсів з тією різницею, що перші виступають спостерігачами, а інші – самостійними збирачами-дослідниками. Пізнавальна діяльність майбутніх фольклористів зазвичай спрямовується на виявлення, фіксацію та вивчення традиційної культури рідного краю, тієї місцевості, де проживають батьки.

Підсумковим етапом такої науково-практичної роботи в рамках навчального процесу є підготовка дипломного реферату з описом окремого обряду (невеликого фрагменту обрядодійства) і представлення його в сценічній інтерпретації.

Структура традиційного весільного обряду українців побудована за принципом організації ритуальної діяльності колективу навколо індивідуального життя людини.

Традиційний весільний обряд Західної України – це система ритуальних дій, де кожна має свій характер і несе певне смислове навантаження. Процес трансформації обряду суттєво не змінив традиційну структуру весілля. Специфіка проведення обрядодій має спільні загальноукраїнські риси, проте незначні відхилення спостерігаються в проведенні окремих обрядів.

Регіональні відмінності простежуються у звичаях, народних віруваннях, формах весільних атрибутів, обрядового хліба, термінології. Окремі елементи весілля Передкарпаття, Карпат часто перекликаються з поліським типом із різницею в тому, що в першому збережено набагато більше архаїчних елементів, ніж у поліському.

Найбільше на структурі весільного обряду позначаються соціально-економічні фактори, зокрема міграція населення, що впливає на поступове стирання регіональних особливостей. Проте окремі елементи й до сьогодні досить стійко зберігають локальні відмінності. Вони виявляються, зокрема, в назвах і функціях весільних чинів, назвах весільного печива, весільних забавах, танцях, формулах-побажаннях молодим.

Пісенно-музичне наповнення весільного обряду відзначається жанровою та стилістичною різноманітністю. Тут виконуються сумні пісні про нещасливе кохання, зраду коханого, про нелюба, а також величальні пісні, пісні до чарки, до танцю. Найбільше ж на весіллі звучать ритуально-формульні наспіви, які супроводжують кожен найбільш важливий крок обряду, таким чином виконуючи роль розгорненого сценарію. Згідно з науково усталеною нормою та за назвою з епіцентру поширення, такі речитативні за природою твори зуться ладканками, на відміну від співних пісень, які можуть виконуватись у нестрогому часовому приуроченні та, як правило, із розгорненим сюжетом.

Особливістю весільних пісень є те, що вони тісно пов'язані з тією місцевістю, де споконвіку виконувалися. На транскрибованих з різних куточків Західної України зразках можна зробити висновок, що вони мають спільні риси в мелодичній структурі, проте кожен осередок містить локальні відмінності, що надає звучанню специфічного своєрідного колориту.

Унаслідок тривалого функціонування весільної пісенності у народному середовищі сформувався своєрідний звід пісенних мелотипів, чимало з яких мають великі ареали побутування, а деякі трапляються в локально обмежених осередках. Очевидно, що сьогодні ми маємо справу з не достатньо повно представленою типологічною картиною, однак навіть за таких умов можливо визначити діалектне членування українських етнічних регіонів.

Зазвичай на кожному традиційному весіллі виконувалось більше десятка типових наспівів, яким відповідали кілька сотень поетичних текстів. На сьогодні встановлено побутування в межах Західної України двадцяти восьми обрядових весільних наспівів, з яких двадцять представляють групу ладканкових, а вісім – пісенних.

Виконання обрядової пісні – це самобутнє мистецтво, оволодіти яким зможе далеко не кожен. Адже важливо не тільки точно відтворити мелодію, а й уміти слухати її, розуміти природу народного твору, своєрідну трактовку слова, ритміку, вибрати зручний діапазон й інші важливі тонкощі.

Тому при підготовці інсценізації обряду необхідно відібрати досвідчених співаків, враховуючи їх виконавську практику і голосові можливості. Можна залучати менш підготовлених співаків-початківців, які належать до близької за стилем пісенної традиції. Інші учасники колективу в процесі

репетиційної роботи набувають досвіду виконання народновокальних творів певного середовища, але до сценічної дії не залучаються (або ж залучаються епізодично).

Оскільки можливості постійного спілкування з носіями фольклорної традиції немає, то керівник повинен забезпечити регулярне прослуховування звукозаписів та перегляд відеоматеріалів із спеціальним коментарем, покликаним звернути увагу на певні тонкощі процесу народного виконавства. Аналіз якості виконання народними співаками з фонограми повинен бути об'єктивним (і критичним). Особливу увагу слід акцентувати на прийомах і способах виконання, які найбільш характерні для пісенної традиції того чи іншого осередку. Серйозний і глибокий підхід, відчуття внутрішньої пульсації і динаміки пісні – ось основні завдання для засвоєння народновокального твору.

Набуття співочих навичок приходить поступово у процесі систематичного і цілеспрямованого навчання, тренування слуху. І дійсно, у нагоді студентам стануть спеціальні інтонаційні вправи, базовані на народнопісенних традиційних зворотах. Часто керівник складає їх сам, використовуючи знайомі елементи з репертуару ансамблю, а також враховуючи свій практичний досвід. Найкраще брати невеликі наспіви зі словами, бо це дає можливість позбутися надмірної вокалізації, що притаманна академічній вокальній музиці.

Копітка репетиційна робота закріплює співочі навички й поступово відходить на другий план, а відтак вся увага співаків концентрується на розумінні глибокого змісту народновокального твору, на створенні його сценічного еквіваленту.

Засвоєння виконавської техніки і переосмислення художнього образу – нероздільний творчий процес, завдяки якому активізується музичне мислення, творча уява. Цього можна досягнути лише за умови чітко поставленої мети та доброго психологічного клімату в колективі.

Нелегко відтворити в умовах академічної сцени те, що в глибокому минулому було створено народною мудрістю та культивувалося в тісному зв'язку з сільським побутом. Тому необхідно, перш за все, враховувати наукове тлумачення дійсного історичного факту. Сама реконструкція обряду в сценічному варіанті повинна мати своє вирішення у глибокому змісті. Для цього необхідно мати в наявності автентичне першоджерело не тільки як факт, а й як психологічний момент створення певних характерів

дійових осіб обряду. Творча інтерпретація покликана відродити мертвий або напівмертвий факт і дати йому нове життя.

Форма подачі може бути як статичною, так і динамічною. Однак необхідно пам'ятати, що, переносючи обряд на сцену, завжди треба проникнутися змістом і лише тоді шукати адекватну форму сценічного вирішення.

З практичного досвіду випливає, що, приступаючи до інсценізації обряду, важливо виокреслити чітку концепцію діяльності. Це – відбір матеріалу для музично-сценічної композиції, написання сценарію, технічне шліфування народновокальних творів. У візуальній відношенні інсценізація повинна бути наближена до автентичного варіанту як у деталях, так і в цілому, складатися з матеріалу, гармонійно і театральньо зкомпонованого.

Викладені вище методологічні положення упродовж тривалого часу реалізуються у навчальному процесі на кафедрі музичного фольклору РДГУ, а в теоретичній формі викладено в навчальному посібнику автора, виданому у 2006 році. Фрагменти народних обрядодійств готуються студентами-випускниками кафедри та інсценізуються на базі фольклорних ансамблів "Волиняни" (керівник – доцент Людмила Гапон), "Джерело" (керівник – доцент Раїса Цапун), "Горина" (керівники – Людмила та Сергій Вострікови). У своїх дослідженнях студенти звертаються до матеріалів різних етнічних регіонів переважно в межах Західної України. При цьому в силу найкращої збереженості весільної обрядовості найбільше уваги приділяється саме цьому дійству. Згідно зі специфікою успадкування фольклорних традицій, яка існує на кафедрі, зафіксовані з усних розповідей (дуже рідко в умовах безпосереднього відтворення) народні обряди підлягають певній реконструкції та адаптуються під час показів до сценічних умов.

Кожен із студентів працює під постійним наглядом досвідчених викладачів, а поетапна робота над фольклорними матеріалами відбувається в такій послідовності: фольклористичні експедиції, кафедральні презентації, музично-етнографічні транскрипції, традиційне сольне та ансамблеве виконавство, захист дипломної роботи (інсценізація обряду). При відборі для сценічної роботи матеріалів враховуються такі критерії: етнографічна повнота опису, характерні риси, притаманні певному етнографічному середовищу, наявність музичного матеріалу.

Упродовж останніх десятиліть таким чином реконструйовано та інсценізовано понад 50 весільних обрядодійств, зафіксованих у Волинській, Рівненській, Хмельницькій, Івано-Франківській, Львівській, Тернопільській та Житомирській областях. Сценарії репрезентують найважливіші стадії народного весілля в його хронологічній динаміці – від запросин до презви. Кожен із фрагментів супроводжується пісennими зразками (мелодії і тексти), а також доповнюється детальними паспортами, де зазначено записувачів, рік і місце запису, а також інформантів. Окремі сценарії містять і етнографічну оповідь, і суб'єктивно трактований сценарій, інші – лише інсценізацію в максимально адаптованому до народного побуту варіанті. Кожен зі студентів намагається, наскільки це можливо, уникати творчих домислів та втручань у фольклорний матеріал. Виняток робиться лише в тих випадках, коли обрядодійство зовсім не “вписується” в рамки сценічної інтерпретації.

3.2. Використання фольклорних матеріалів у науково-дослідній роботі.

3.2.1. Організація наукової роботи у виші.

З найдавніших часів, будучи своєрідним способом пізнання дійсності, фольклор служив дієвим виховним засобом у духовному житті народу, дороговказом до світла, знань, добра та прагнув увібрати в себе моральний і естетичний ідеал даної епохи.

Досліджуючи питання походження й розвитку фольклору, А.Каргін висловлює думку про нього як першоджерело народної творчості: „На відміну від раннього фольклору, як відносно самостійної і, по суті, єдиної форми народної культури, у новій соціокультурній ситуації спостерігається багато форм народної творчості... у кінці XIX – на початку XX століття основними формами народної творчості були традиційний (селянський) фольклор, робітничий фольклор, організована аматорська творчість трудящих, любительська творчість прогресивної інтелігенції, студентства, міщанських верств”.

Будучи колективною художньою творчістю, фольклор увібрав у себе мудрість і знання народу, відобразив його думки і переживання, його

прагнення і бажання. Фольклор – це той ґрунт, на якому зростає художня культура кожного народу. Він несе в собі цілюще зерно естетичного виховання.

Характеризуючи місце і роль особистості у формуванні художньої культури, виділяємо одну з найбільш характерних рис фольклору, яка не має подібних собі у сфері мистецтва: народна художня культура, як правило, не має творців-виконавців і глядачів окремо. Первісні форми художньої творчості забезпечували участь кожного й ніколи не були видовищем заради естетичного споглядання.

Вивчення музичного фольклору розпочалось у XVIII століття. Збирацька та науково-теоретична робота велася в основному літераторами і філологами. Цілком закономірно, що вона спрямовувалася на осмислення поетичної сторони фольклору. Вивчення народних мелодій значно відставало.

Вагомим внеском у вивчення народної музики стали перші нотні видання українських народних пісень М.Максимовича („Малороссийские песни“, 1827, „Украинские народные песни“, 1834, „Сборник украинских песен“, 1849). Серед українських учених М.Максимовичу належить першість видання народних пісень з нотами („Голоса украинских народных песен“, 1834), які згодом вийшли в обробках О. Алябєєва. Наприкінці 50-х – у 60-ті рр. XIX ст. у Східній Україні побачила світ серія музичних видань, у тому числі збірники М. Маркевича („Южно-руські пісні з голосами“, 1857), А. Єдлічки („Собрание малороссийских народных песен“, ч. 1, 1860; ч. 2, 1861) та ін. Вже на початковому етапі дослідження фольклору було закладено основу класифікації українських народних пісень, яка мало змінилася і до сьогодні. А.Іваницький зазначає, що автори цих збірок зробили велику справу: „підготували вищий етап музично-фольклористичної роботи“. Аналізуючи зміст і характер пісенного фольклору, М. Максимович, М. Цертелєв та інші вказують на багатство художнього змісту народної музики, її значний виховний потенціал.

Перші вдалі кроки в дослідженні естетики фольклору зробив відомий науковець В. Гусєв, який дав зрозуміти необхідність вивчення цієї важливої й актуальної проблеми. Вагомий внесок у вивчення естетики фольклору зробили Б. Асафєєв, В. Алексєєва, С. Аксук, Л. Аліасов, М. Каган, І. Ляшенко та ін. Серйозної уваги заслуговує висвітлення естетичних особливостей фольклору. Виходячи з аналізу праць цих учених, такими особливостями фольклору вважаємо те, що він був найбільш ранньою

формою вираження ставлення людини до добра і зла, до життя загалом, яке знаходило відображення в художніх образах. Його побутування допомагало людям формувати народну мораль і суспільний світогляд завдяки викристалізованому суспільному ідеалу. Усна народна творчість виконувала облагороджуючу роль. Художні образи, створені народною мудрістю, були гуманними, чесними, благородними, шляхетними і щиросердними. Естетичний ідеал фольклору, що шліфувався протягом століть, був надійним орієнтиром у формуванні світогляду народу, естетичне у фольклорі виражається в тенденційності, яка є зворотним боком ідеалу. Народ оспівував не завжди тільки те, про що мріяв. Змальовуючи реальні картини життя, народ тим самим шліфував свою мораль. Образи, оспівані й відшліфовані колективним розумом народу, продовжують шліфуватись, відточуватись і сьогодні.

Фольклор живе і побутує за власними законами, задовольняє потребу людини виразити себе в музиці, влучному слові, метафорі, образі, пісні, він є доступною реальністю життя людей, що не займаються художньою творчістю професійно. Фольклор як мистецтво несе в собі великий виховний заряд, який має надзвичайний вплив на світогляд людини, формує уявлення про оточуючий світ, ідеали, смаки, потреби, переконання, виховує інтереси, оцінні судження тощо. Звернемось до думок видатних діячів про виховне значення фольклору.

Високо оцінюючи пізнавальні й виховні функції фольклору, К. Ушинський підкреслював необхідність його використання з метою виховання підростаючого покоління: „Є одна тільки загальна для всіх вроджена схильність, на яку завжди може розраховувати виховання: це те, що ми називаємо народністю. Як немає людини без самолюбства, так немає людини без любові до батьківщини, і ця любов дає вихованню вірний ключ до серця людини і могутню опору для боротьби з його шкідливими природними, особистими, сімейними і родовими нахилами. Звертаючись до народності, виховання завжди знайде відповідь і сприяння у живому і сильному почутті людини, яке діє ефективніше ніж переконання, сприйняте тільки розумом, або звички, породженої страхом покарань”.

Одним із джерел, під впливом яких складались педагогічні погляди О. Духновича, були українські народно-педагогічні традиції. Будучи пристрасним проповідником освіти і знань, О. Духнович відводить значне місце вихованню. Він стверджує, що навіть обдарована людина без

виховання і навчання не зможе себе реалізувати в будь-якому виді діяльності. Ідучи в ногу з часом, видатний педагог по-новому формулює основні завдання виховання в народній школі, підходить до оцінки ролі виховання. О. Духнович виступає прихильником відповідного природі виховання і вирішальну роль у цьому процесі відводить розвитку особистості. Заслуга О. Духновича полягає ще й в тому, що він першим став на шлях організації і використання позакласних занять з метою естетичного виховання.

На сучасному етапі вдосконалення навчально-виховного процесу все з більшою силою виявляється необхідність взаємозв'язку навчальної та позанавчальної роботи. Практика довела правдивість поглядів О. Духновича і показує, що позанавчальна робота значно розширює творчі можливості вчителя і учня, сприяє більш глибокому засвоєнню знань, умінь і навичок, розвитку здібностей та творчого потенціалу, формуванню нових граней характеру.

Діячі української культури Г. Сковорода, Т. Шевченко, Л. Українка, І. Франко та інші високо цінували усну народну традицію як важливий фактор виховання. У „Букварі” Т. Шевченка, написаному для „недільних шкіл”, значне місце відведене зразкам українського фольклору, який був животворним джерелом його творчості. Безперечно, народна пісня є ефективним засобом образного пізнання дійсності. А в Шевченкові часи вона була чи не єдиним навчителем і порадиником простого, найчастіше неграмотного люду, виразником народних переживань, думок і прагнень.

Леся Українка записувала народні пісні та всебічно сприяла їх популяризації. Сама поетеса любила співати українські пісні – постійно перебувала в атмосфері, насиченій народною піснею, до якої вона часто зверталась у своїй поезії, оспівуючи її могутню силу.

Даючи високу оцінку фольклорному процесу, І. Франко вказував на важливість наукового погляду на документування фольклору (зокрема, прискіпливу оцінку записів та публікацій). Відстоюючи цю позицію, він писав: „Але слідом за цим елементарним ділом виринають інші, далеко важливіші проблеми: зв'язок пісні з життям і його інтересами, зв'язок з історією народу, його національною свідомістю та соціальним почуттям, зв'язок із загальною еволюцією народу, з хронологією подій, з психологією його творчості”. Таким чином, І. Франко висуває певні вимоги до українського фольклору, у тому числі й музичного, з метою його виховного впливу: зв'язок з історією народу і його національною свідомістю; етична і

естетична спрямованість творів народного музичного мистецтва; зв'язок з життям народу, його психологією, творчістю.

Цінний матеріал про українську етнопедагогіку зустрічається у працях М. Драгоманова, О. Потебні та ін. Так, О. Потебня вбачає в народній пісні багатющий матеріал для вивчення мови, етнографії, історії, психології тощо.

Значний внесок у становлення музично-фольклористичного процесу в Україні зробив М. Лисенко. Його значення в історії української народної музичної культури важко переоцінити. Композитор „зібрав значну кількість (майже півтора тисячі) народних мелодій, половину яких опублікував у власній обробці, адже основним завданням його були пропаганда та популяризація української народної пісні”. М. Лисенко розумів назвичайну цінність народного музичного мистецтва і використання його як дієвого засобу виховання. Протягом життя композитор опублікував понад 700 народних мелодій, а з метою розвитку української музичної культури та її поширення у школах видавав збірники народних пісень в обробці для хору. Він рідко друкував власні записи народних пісень в необробленому вигляді, однак це не позбавляє їх наукової та мистецької вартості, а навпаки. Композитор записував і обробляв народні пісні „не тільки заради естетичного задоволення, але й усвідомлюючи мистецьку і громадську вартість такої праці”.

Відомі українські композитори М. Лисенко, М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко, П. Козицький, Л. Яворський справедливо вважали українську народну пісню і хоровий спів основою виховання естетичних якостей людини, що позитивно впливають на її моральні почуття і психологію. На початку ХХ століття, а саме в 20-ті роки, в Україні склалася своєрідна музично-педагогічна школа, яка відіграла помітну роль у вихованні школярів на народній традиції хорового співу.

У цей час у школах значно пожвавилася робота з естетичного виховання засобами народної музичної творчості. Відповідно до навчальних програм, у кожній школі створювалися хорові колективи, основу репертуару яких складали українські народні пісні. Разом з навчальною програмою, що передбачала загальний музично-естетичний розвиток учнів, шкільні хори проводили велику концертну діяльність серед населення. Розвитку масових хорів сприяла діяльність товариства ім. М. Леонтовича, а також щорічні огляди учнівської художньої самодіяльності. На жаль, у наш час вони не скрізь практикуються.

Л. Хлебникова, досліджуючи порушену проблему, слушно зауважує, що ми втрачаємо масову хорову культуру, а відтак – любов і повагу до історії, звичаїв свого народу, до рідної мови, пісні, фольклорних скарбів.

Наприкінці 20-х років ХХ ст. помітно послаблюється використання народної музичної творчості у шкільному вихованні. Починаючи з цього періоду, порушується специфіка сприйняття творів народного музичного мистецтва, і його функція стає мінімальною. Складається ставлення до фольклору як до застиглих взірців, які в новій „пролетарській творчості” інколи могли бути використані як сировинний матеріал: „Замінювати тексти народних пісень, вводити в них лозунги і заклики на злобу дня; можна було брати лиш ідею народної пісні, а музику і слова створювати самим”.

Післявоєнний період характеризується новим підходом до народної музичної творчості з метою навчання і виховання. На початку 1950-х рр. В. Шацька вказувала на цінність попереднього педагогічного досвіду у школах з використання народної музичної творчості з метою естетичного виховання учнів. Автор зазначає: „Необхідно розкрити перед ними музичне і поетичне багатство народної творчості, показати розмаїття видів і жанрів народної пісні”. При цьому вона стверджує, що виховна сила не тільки в народній пісні, але й у її художній обробці. Вказуючи на важливе місце народної музики в естетичному вихованні, В. Шацька особливу увагу приділяє музичному досвіду, як основі розвитку музичних інтересів, потреб та здібностей. У цей період особливо відчутною постає проблема естетики фольклору, яка є актуальною і до сьогодні.

Володіючи багатшим арсеналом засобів естетичного матеріалу, фольклор з найдавніших часів був немов неписаним підручником з народної педагогіки. Протягом багатьох поколінь формувався в народі фольклорист-педагог, який, уміло використовуючи народну мудрість, навчав доброго, розумного, прекрасного, вічного.

З проблем фольклору є чимало монографій, збірок, дисертаційних досліджень (В. Гусев, С. Грица, М. Гордійчук, Г. Нудьга, П. Павлій, О. Правдюк, Ю. Ступак, П. Чистов, М. Стельмахович, Л. Хлебникова та ін.). Дехто із дослідників обмежується тільки усною поетичною творчістю. К. Чистов стверджує, що фольклор – це сукупність усних словесних текстів. Більшість фольклористів вказують на зв'язок усної народної творчості з пісенною. Так, В. Пропп пише: „Оскільки поетична творчість фактично майже завжди пов'язана з музикою, можна вести мову про музичний

фольклор і виділити його як особливу фольклорну дисципліну". Автор розглядає музичний фольклор винятково в єдності з поетичним текстом. Однак поза увагою залишаються такі характерні його ознаки, як зв'язок співу з рухами, танцями, драматичною дією та інструментальна народна музика.

У нашому дослідженні виходимо з визначення музичного фольклору, даного В. Гусевим: „Художнє відображення дійсності відбувається в словесно–музично–хореографічних і драматичних формах колективної народної творчості, яка виражає світогляд трудового люду і нерозривно зв'язана з його життям і побутом”.

Оскільки фольклор реалізується в руслі місцевої традиції, а процес творення і побутування його зразків розглядається як результат індивідуальної і колективної творчості, ми надаємо українському музичному фольклору (УМФ) ознак місцевого і регіонального явища. Важливою для нас є думка про те, що „Національну культуру не можна обмежувати рамками лише традиційного, оскільки відбувається постійна взаємодія нового і старого, тобто інновацій і традицій”.

Нами береться до уваги проблема відродження забутих зразків народного музичного мистецтва, а також створення нових у процесі колективної та індивідуальної художньо-творчої діяльності. Активні форми побутування вказаних зразків забезпечують успадкування усної традиційної культури локального значення. Кожен твір музичного фольклору спершу є виразником місцевої культури. Коли твір стає надбанням усної творчості і починає жити за законами традиції, він, стаючи виразником загальноестетичних ідеалів, виходить за межі місцевості. Усна форма його збереження і відтворення породжує варіантність, при якій основний матеріал залишається незмінним. Це дає можливість віднести твір до регіонального музичного фольклору. При визначенні регіональної специфіки зразків музичного фольклору важливим є їх відповідність стилю, традиції, манері виконання тощо.

Зразки народної музичної творчості знаходяться в тісному взаємозв'язку з сучасним музично-фольклористичним процесом, що передбачає відродження, збереження, успадкування і примноження культурно-мистецьких надбань народу. Визначальним компонентом побутування музичного фольклору є його емоційне виконання, яке часто передає не стільки зміст самого твору, скільки настрої та стан душі виконавця. Манера виконання, міміка, жест, рухи – усе це складові

художньої інтерпретації творів музичного фольклору, який сьогодні приживається в нових умовах сценічного життя та тісного взаємозв'язку їх із художньою самодіяльністю.

Аналізуючи питання взаємозв'язку фольклору з самодіяльністю, А. Каргін вказує, що проблема взаємовідносин цих двох основних форм народної художньої творчості виникла з часу масового розвитку художньої самодіяльності, тобто післяжовтневий період. „Генетична близькість фольклору і художньої самодіяльності має тенденцію до постійного зміцнення їх взаємозв'язків, оскільки вони є формами непрофесійної, „невченої“ народної творчості. Кожна з форм у своєму розвитку критично використовує досвід, репертуар, традиції іншої, наближує їх у відповідності до своїх особливостей“.

Автор наголошує на взаємопроникненні цих форм, а разом з тим вказує на суттєві ознаки фольклору, що відрізняють його від сценічного втілення: „Фольклорна творчість, що розвивається у природних умовах свого побутування як неорганізована, щоденна творчість „для себе“, не розрахована на показ і суттєво відрізняється від тієї, яка буває на сцені“.

„Друге життя“ зразків фольклору у сценічному його втіленні в першу чергу пов'язується з художньою видозміною фольклорних творів у нових умовах побутування. Досліджуючи питання фольклоризму, В. Гусєв вказує на такі форми побутування фольклору для сценічного відтворення народних традицій: фольклорні ансамблі, що ставлять перед собою завдання відродження жанрів традиційного фольклору, у тому числі й тих, які вже не існують в народному середовищі і не використовуються у масовій художній самодіяльності; колективи художньої самодіяльності, що виконують твори українського музичного фольклору в обробках керівників самодіяльних колективів чи професійних композиторів.

Розглядаючи проблему функціонування української народної музики на межі тисячоліть, Б. Луканюк зазначає: „Музичний фольклоризм усного походження загалом реалізується в трьох найосновніших формах, причому кожна на різних рівнях – від високопрофесійного до самодіяльного, аматорського: 1) „композиторський фольклоризм“ – використання елементів фольклору в академічній музиці західноєвропейського зразка; 2) „аранжований фольклоризм“ – відтворення фольклору на кшталт класичної академічної музики; 3) „етнографічний фольклоризм“ – культивування автентичного фольклору поза межами його природного середовища. В етнографічному й аранжованому фольклоризмах домінує

виконавська орієнтація (створяться майже виключно самими виконавцями) на відміну від композиторського, в якому виконавство (подібно як в усьому академічному музичному мистецтві) має переважно підпорядковане значення”.

Розробляючи питання умов сучасного побутування музичного фольклору, крім сценічного типу його репрезентації, слід назвати ще продовження традицій у побуті буденного і святкового спілкування та традиційний спосіб відтворення художньо обдарованою особистістю почуттів, переживань, ставлення до світу тощо. Такі форми побутування фольклору зумовлені посиленням інтересом до народного музичного мистецтва. Однак досить часто доводиться спостерігати низький рівень виконання і художньої довершеності фольклорних творів. Визначальним компонентом побутування музичного фольклору є його зв'язок з конкретною життєвою ситуацією, яка часто передає не стільки зміст самого твору, скільки настрої та стан душі виконавця. Манера виконання, міміка, жест, рухи – усе це складові художньої інтерпретації творів музичного фольклору. Щоб виконання було високохудожнім і відповідало усім цим вимогам, стає очевидним, що процес сценічного втілення фольклору потребує професійного керівництва з боку всебічно підготовленого фахівця.

Цю проблему порушують науковці і педагоги-практики, які вказують на важливість і практичну значущість фахової підготовки майбутнього вчителя в умовах ВНЗ до музично-естетичної роботи в дитячих фольклорних колективах. Вони ставлять за мету на основі співставлення вивчення народномузичної спадщини і музичної світової класики активізувати емоційно-естетичне ставлення студентів до навчального матеріалу, вказуючи на аналогії між ними, схожість і різницю у їх змісті та формоутворенні. Також розкриваються можливості і значення процесу навчання гри на народних музичних інструментах у музично-естетичному вихованні майбутніх учителів.

Вивченню окремих аспектів проблеми виховання засобами народної музики присвячені дисертаційні дослідження В. Юцевича, С. Горбенка, Т. Турсунова, Ю. Мандрика. Їх автори стверджують, що завдяки сильному емоційному впливу народна музика здатна через почуття доводити до свідомості свої естетичні ідеї, виробляючи відповідні ціннісні ставлення до явищ дійсності. Аналіз робіт показав, що проблема естетичного виховання засобами народної музичної творчості розглядається стосовно учнівської

молоді, коли учні ще не володіють професійними знаннями, уміннями й навичками, коли важливий тільки процес регулювання їх поведінки.

У наукових дослідженнях Н. Андрієвської, Н. Кравцової та інших розглядаються питання професійної готовності майбутніх учителів до виховання школярів засобами народного музичного мистецтва.

Питання вивчення музичного фольклору в умовах ВНЗ передбачає включення до навчальних програм дисциплін музично-теоретичного і виконавського циклів творів народної музичної спадщини; пошук ефективних форм, методів і прийомів виховання та їх використання з урахуванням конкретних умов побутування музичного фольклору у студентському середовищі; роботу фольклорного ансамблю, який передбачає не тільки художньо-творчу діяльність з пропаганди народного музичного мистецтва, підготовку майбутніх учителів до організації та керівництва шкільним фольклорним ансамблем, а й збір місцевих фольклорних матеріалів, глибинне і багатогранне їх вивчення з метою надбання професійного музично-естетичного досвіду успадкування традицій автентичного музичного фольклору.

Важливим етапом на шляху реалізації такого підходу є проходження студентами фольклорно-краєзнавчої практики, що забезпечує ефективне використання творів музичного фольклору в навчальному і виховному процесах. Вивчення народної музичної творчості безпосередньо у фольклорному середовищі сприяє глибшому розумінню навколишньої діяльності, розширенню світогляду, формуванню особистісних морально-естетичних якостей.

В умовах музично-педагогічних факультетів успішне вирішення виховних завдань та вдосконалення фахової підготовки студентів забезпечується завдяки вивченню таких спеціальних дисциплін, як основний музичний інструмент, додатковий музичний інструмент, методика постановки голосу, хоровий клас і практикум роботи з хором, шкільний пісенний репертуар, інструментовка шкільних ансамблів, хорознавство та хорове аранжування, сольфеджіо, гармонія з основами теорії музики, методика музичного виховання, аналіз музичних форм, історія української музики, всесвітня історія художньої культури, історія музичного мистецтва, спецкурсів „Українська народна музична творчість”, „Народознавство та фольклор”, та ін. Ці навчальні музичні дисципліни щодо УМФ знаходять своє пряме продовження в педагогічній практиці та перебувають у тісному взаємозв'язку з навчальною, позанавчальною та самостійною музично-

естетичною діяльністю студентів. Такий підхід забезпечує впровадження УМФ у всі сфери життєдіяльності майбутніх учителів, що сприяє їх естетичному вихованню засобами народної музичної творчості.

Значно ширші можливості щодо вивчення народної музики створені в умовах мистецьких закладів (університетів, інститутів культури і мистецтв, музичних академій) за спеціалізацією „Музичний фольклор”. Поглиблене вивчення цілого ряду фахових дисциплін (музично-теоретичних та виконавських) мають на меті оволодіння майбутніми фахівцями-фольклористами, виконавцями пісенних та інструментальних жанрів традиційної народної музичної культури нормативними і науково-методичними знаннями з історії української і європейської фольклористики, основами теорії музичного фольклору, методикою збору музично-етнографічного матеріалу та технікою його транскрибування і систематизації, навичками інтонування та текстового аналізу зразків музичної народної творчості. Такий студент бере участь у наукових дослідженнях з теорії і практики народномузичного виконавства в межах від організації та проведення науково-пошукової роботи до менеджменту.

Спеціаліст повинен мати відповідно високий рівень професійної музично-теоретичної й фольклорної підготовки, бути знавцем, практиком і пропагандистом української музичної культури, знати регіональні стильові особливості пісенного та інструментального музичного мистецтва, володіти навичками збирацької, систематизаційної, джерелознавчої, дослідницької та творчо-організаторської роботи, постійно підвищувати виконавський і теоретичний рівень.

Фахівець музичного фольклору готується до практичної роботи в галузях освіти й мистецтва як музикант-фольклорист (керівник фольклорного ансамблю, виконавець традиційної народної музики, фольклорист-дослідник та транскриптор автентичної вокальної, інструментальної музики, організатора фольклористичної справи) та викладач народознавчих і музично-фольклористичних дисциплін у навчальних закладах усіх рівнів (студіях, школах, ВНЗ 1-4 рівнів акредитації).

Навчальні дисципліни знаходять своє пряме продовження у виробничій, педагогічній та переддипломній практиках і перебувають у тісному взаємозв'язку з навчальною, позанавчальною та самостійною музично-естетичною діяльністю студентів. Такий підхід забезпечує впровадження українського музичного фольклору у всі сфери діяльності

майбутніх фахівців, що сприяє їх естетичному вихованню засобами народної музичної творчості.

В умовах мистецької освіти підготовки спеціалістів фольклорної орієнтації система впровадження матеріалів місцевої фольклорної традиції у навчально-виховний процес передбачає:

- органічне включення місцевого музичного фольклору в навчальну, позанавчальну і самостійну навчально-професійну діяльність студентів;
- спрямування впливу українського музичного фольклору на свідомість, почуття, ставлення до народної музичної творчості, рівень фахової підготовки майбутніх спеціалістів;
- широке і повне використання міжпредметних зв'язків;
- безперервність спілкування з місцевими носіями фольклору і активну участь у регіональному музично-фольклористичному процесі у всіх сферах життєдіяльності студентської молоді.

Краєзнавчий підхід з обов'язковим включенням пошуково-дослідної і художньо-творчої діяльності дозволяє вивчати музичний фольклор рідного краю в умовах його побутування, а набутий досвід використовувати у практичній діяльності. Важливим компонентом естетичного виховання і фахової підготовки майбутніх учителів є народнопісенне музичне мистецтво. Простота, мелодійність, переважно невеликий діапазон, багата художня виразність, органічний взаємозв'язок музики і літературного тексту сприяють широкому використанню українських народних пісень як благодатного навчального матеріалу. Разом з тим, народні пісні, увібравши в себе моральний, естетичний і світоглядний досвід народу, є могутнім засобом формування естетичної професійної культури і духовного зростання майбутнього вчителя як спеціаліста й особистості.

Саме тому пісенний фольклор повинен займати провідне місце у формуванні досвіду музично-естетичної діяльності майбутнього вчителя – вихователя молоді на національних традиціях. Активне його використання в умовах підготовки фахівців з музично-педагогічних спеціальностей передбачається на заняттях з методики постановки голосу, хорового класу, практикуму шкільного репертуару тощо, де народна пісня стає невід'ємною умовою естетичного виховання і фахової підготовки студента протягом усіх років навчання. Використовуючи фольклорні матеріали на заняттях з дисциплін музично-теоретичного та виконавського циклів, вважаємо за доцільне організації діяльності студентів у формі „малих груп” (2-5 студентів). Ділова, доброзичлива атмосфера спілкування в таких групах

сприяє зростанню творчої активності у професійній діяльності, створює умови для самовдосконалення і самовираження.

Значна роль в організації ефективної роботи малих груп належить викладачеві, його професійному рівню, вмінню відібрати оптимальні методи і прийоми навчання і виховання у відповідності до конкретної педагогічної ситуації.

Особливе місце в репертуарі шкільних фольклорних ансамблів займають народні пісні. Сповнена естетичного змісту, проста за формою, невелика за діапазоном, надзвичайно мелодична народна пісня не випадково стала основою вокально-хорової і виховної роботи з музики у загальноосвітній школі.

С. Миропольський у праці „Народна пісня у вихованні” підкреслює, що за силою впливу ніщо не може зрівнятися з народною піснею. Автор пише: „Чому ми вболіваємо саме за народну пісню і в школі, і дома, і взагалі в народному вихованні? Та тому, що ми не бажаємо спотворювати дитячої природи, тому, що за силою виховного впливу ніщо не може зрівнятися з рідною нам народною піснею”.

Свій найбільш яскравий і повний вираз народна музична спадщина знайшла в єдності музики зі словом – цьому величному творінні народу. Саме в народній пісні втілено вічне прагнення людей до правди, справедливості, добра і щастя, саме вона здатна змусити звучати всі струни людської душі, викликати любов і співчуття, горе і радість, гнів і непримиренність та інші людські почуття. Жоден інший жанр музичного фольклору по силі впливу на емоційний світ людини не може зрівнятися з народною піснею.

Пісенний фольклор як один із жанрів народної музики є результатом колективної творчості народу. Пісня не тільки узагальнює факти життя, але й дає їм об’єктивну оцінку. Твори народної музично-поетичної творчості за своїм внутрішнім характером є реалістичними, – і в цій правдивості полягає їх виховна сила. Достовірно відтворюючи картини минулого, вони дають змогу краще пізнати історію свого народу, його матеріальну і духовну культуру, проіннятися почуттям гордості й любові до своєї батьківщини, свого народу.

Сила впливу народної пісні на виховання молоді буде залежати від глибини розкриття художнього образу, що виражає естетичний зміст твору, від того, чи у виконавців і слухачів у процесі роботи над твором виникнуть естетичні переживання. Емоційний вплив, зливаючись із

задоволенням власних потреб, пробуджує в особистості прагнення до художньо-творчої діяльності. Усе це дає змогу ефективно формувати знання й естетичні оцінні судження студентів.

Особливе місце у скарбниці народного музичного мистецтва як засобу виховання підростаючого покоління займає інструментальний фольклор. А. Іваницький класифікує народні музичні інструменти на індивідуально-любительські (сопілка, трембіта, дрімба) та ансамблеві (скрипка, бас, цимбали, бубон та ін.), розглядаючи цю класифікацію як умовну. „Скрипка, крім того, може використовуватися як індивідуально-любительський інструмент, а сопілка іноді вживається в ансамблевій грі. Поділ на індивідуально-любительські та ансамблеві відображує типові застосування того чи іншого інструменту“. Найпоширенішою формою ансамблевого виконання народної музики є „троїста музика“, що в народному побуті включає найрізноманітніші складні інструментів. За класифікацією А.Іваницького, до інструментального музичного фольклору відноситься й кобзарсько-лірницьке мистецтво, яке передбачає виконавство на бандурі, кобзі, лірі. У дисертаційному дослідженні Б. Водяний, розглядаючи джерела, які вплинули на формування народної музики в Україні, виділяє періоди розвитку інструментальної культури. Автор вказує на розвиток народних музичних інструментів та виконавства в період козацтва, який надав українській інструментальній культурі яскравого національного характеру, а також є одним із факторів, що забезпечили помітну спорідненість між регіональними інструментальними традиціями. О. Правдюк, аналізуючи питання еволюції та функціонування народного українського інструментарію у середині ХХ століття, зазначає: „В центрі уваги проблеми удосконалення бандури, цимбал, сопілки, винайдення нових інструментів, зокрема, ладкової кобзи, ладкової ліри тощо“.

Ф. Колесса, досліджуючи кобзарсько-лірницьке мистецтво, зазначає, що в репертуар кобзарів-бандуристів та лірників, окрім історичних пісень та дум, входила жартівлива й танцювальна інструментальна музика. Науковець акцентує увагу на кобзарському мистецтві виконання дум, яке вимагає спеціального таланту та підготовки: „Співання дум вимагає не лише старанного підготування, довгого й трудного виучування текстів (тобто всіх тих засобів, що потрібні до відтворення думової теми), але також опанування речитативного стилю, тобто вправи в добиранні та сполучуванні мелодичних фраз: до цього треба небуденного музичного таланту й дару імпровізування та ще й вивчення бандурної гри“.

Викристалізована мова народних мелодій є одним із найдоступніших і найефективніших засобів з метою навчання та виховання підростаючого покоління. Однак часто інструментальне музикування потребує неабиякого хисту та виконавських навичок, безпосередньо пов'язаних з навчанням гри на народних інструментах.

У дисертаційному дослідженні К. Динчева розглядається проблема відродження фольклору як частини суспільно-історичного процесу, в якому кожен виконавець є потенційним співтворцем. Цінним для нас є погляд дослідника на фольклорний процес, що зумовлений „триєдинством створення, сприймання (запам'ятовування) і виконавства (відтворення, співтворчості) народної музики“. Краєзнавчий підхід з обов'язковим включенням пошуково-дослідної і художньо-творчої діяльності дозволяє вивчати музичний фольклор рідного краю в умовах його побутування, а набутий досвід використовувати у практичній діяльності.

У пошуках активних форм самопідготовки студентів доречним може бути вміле використання сопілки на заняттях з музично-теоретичних дисциплін (методика музичного виховання, теорія музики і сольфеджіо, практикум шкільного пісенного репертуару, українська народна музична творчість тощо).

Вдосконаленню навчання гри на народних музичних інструментах (сопілка, скрипка, бандура, кобза, ліра та інші) і формуванню професійних виконавських навичок сприяють індивідуальні заняття з музичних дисциплін („Основний музичний інструмент“, „Додатковий музичний інструмент“), позанавчальна робота художньо-творчих колективів та самостійне музикування майбутніх учителів у ВНЗ та за його межами. Навчання гри на народних музичних інструментах повинне здійснюватися на основі формування різнобічної інструментальної підготовки (гра на слух, читка з листа, транспонування). Важливого значення надаємо поліінструментальній підготовці майбутніх учителів. Такий підхід забезпечує їх готовність до активного музикування в галузі народної музики і передбачає варіантність і творчий пошук засобів виконавської інтерпретації, її індивідуальність і неповторність.

Важливим у плані осмислення структурних основ побудови творів УМФ, їх ладотонального плану і внутрішніх взаємозв'язків вважаємо вивчення обробок творів народної музики на заняттях зі спеціальних дисциплін „Аналіз музичних форм“ і „Гармонія“, „Поліфонія“. Разом з обробками відомих композиторів М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Степового,

К. Стеценка та ін. доречно було б включати високоякісні, апробовані у практиці обробки творів музичного фольклору, зроблені викладачами та студентами. Це значною мірою посилює виховний момент, пробуджує творчі сили майбутніх учителів, а разом з тим є тільки першим кроком на шляху їх залучення до вивчення автентичної народної музики. Робота над творами УМФ на заняттях з названих дисциплін вимагає дотримання таких умов: уважний розбір музично-словесного тексту, його провідної ідеї, емоційного забарвлення, спрямування творчого процесу на пошук засобів виразності; проведення структурного та художньо-педагогічного аналізу, вдумливий розбір фактури, визначення кульмінації тощо.

Такий підхід забезпечує вдумливе, якісне виконання поставлених завдань, ефективно допомагає студентам цілісно, логічно, обмірковано пізнавати народне мистецтво як інтегральне явище в його внутрішніх взаємозв'язках.

Логічним продовженням оволодіння студентами знаннями, уміннями і навичками в галузі УМФ є факультативні заняття художньо-творчих колективів, які проводяться з метою розвитку творчих здібностей студентської молоді. Вивчаючи народну музичну творчість, оволодіваючи виконавськими вміннями і навичками, студенти значною мірою розширюють свою музично-професійну ерудицію, отримують знання з питань організації і керівництва шкільним фольклорним колективом.

Оволодіння УМФ у навчальній і позанавчальній діяльності студентів є необхідною умовою професійного зростання і духовного розвитку особистості майбутнього вчителя. Однак набуття досвіду професійної музично-естетичної діяльності здійснюється найбільш ефективно під час педагогічної практики на уроках музики та в організації позанавчальної роботи школи. Діяльність практикантів повинна нести творчий характер і охоплювати найрізноманітніші форми музично-виховної роботи у школі.

Важливе значення в роботі зі школярами відіграє виконавська підготовка студента, володіння відповідним репертуаром з метою естетичного виховання школярів і вмінням його репрезентувати. Так, можуть використовуватись заздалегідь продумані і підготовлені музично-освітні композиції, що включають коротку бесіду про твір, умови побутування та його виконання.

Вивчення місцевих традицій співу і музикування на народних інструментах у поєднанні з танцювальними рухами, включення кожної пісні в художню композицію сприяють практичному оволодінню людиною

історією культури рідного краю. Це принципово важливо з огляду на те, що студенти, вивчаючи музичний автентичний фольклор, у майбутньому перейдуть на вчительську роботу, продовжуючи розпочату в студентські роки діяльність.

Розглядаючи багатогранність та специфічність професії вчителя в аспекті даного дослідження, вказуємо на те, що він повинен бути знавцем народної музичної культури, її збирачем і пропагандистом.

3.2.2. Підготування фольклорних та репертуарних збірників.

Фольклор – це один з основних чинників, які впливають на формування особистості. За допомогою фольклору людина пізнає світ, формує своє ставлення до всього, що її оточує. Це – енциклопедія життя народу, його духовної сили і краси, найважливіше джерело формування особистості, її високих ідейно-моральних якостей.

Переважна більшість сучасних цивілізованих націй майже втратила живу традиційну народну культуру, в Україні ж цей процес ще не набув катастрофічних форм, хоча й зазнав, через відомі історичні обставини, незворотніх втрат. Проте, якщо ознайомлення з фольклором у традиційному середовищі навіть ще півстоліття тому відбувалося природним шляхом безпосереднього спілкування поколінь, нині воно дедалі частіше здійснюється через посередництво вторинних виконавців.

Провівши опитування студентів стаціонарної та заочної форм навчання на кафедрі музичного фольклору, можна зробити висновок, що кожна дитина, яка у віці 12-16 років займалася у фольклорному ансамблі, піддавалась висміюванню з боку однолітків, тому що це, ніби-то, не престижно. Це свідчить про те, що зв'язок поколінь розірвано, а відокремлення дідусів та бабусь від онуків дорівнює розтягнутому в часі духовному самогубству етносу. Саме цей зв'язок, на думку деяких науковців, є необхідним.

З давніх-давен в українській родині, що була осередком виховання, панували традиції, які вбиралися з молоком матері. Дітей виховували на знаннях, практичних справах, діях, що відображали матеріальне і духовне буття, історію рідного народу та були спрямовані на формування світогляду, розвиток культури і духовності молоді. Народознавчий підхід не лише

забезпечував усебічне і глибоке засвоєння накопичених минулими поколіннями знань, а й виховував пошану до свого краю, до його історії.

Музично-пісенна культура споконвіку була невід'ємною часткою життя українців. За народними піснями можна вивчати побут, ставлення громади до тих чи інших вчинків її представників. Немає такого моменту людської долі, який би не згадувався в українській народній музичнопісенній творчості.

На всіх етапах розвитку музичної педагогіки спів використовувався як могутній засіб впливу на формування особистості, її музичної та духовної культури. Він є одним із найважливіших факторів розвитку музичного слуху, формування навичок, поглиблення знань у галузі музичної літератури, теорії та історії музики, також художнього смаку. Спів як виконавчий процес розвиває не тільки музичні здібності, а й такі якості, як уміння слухати, пам'ять, увага, уява, самостійність, наполегливість, емоційність. „Музика здатна впливати на етичний бік душі, і оскільки музика володіє такою властивістю, то, очевидно, її треба зробити одним із предметів виховання молоді”, – стверджував у своєму трактаті „Політика” Арістотель ще в IV ст. до нашої ери.

У наших школах уроків музики є дуже мало, не кажучи вже про рівень викладання, про недостатнє використання зразків народної музичної творчості, про майже повну відсутність матеріальної бази. А, як довели вчені-психологи, систематичні заняття музикою у віці від 5 до 15 років дозволяють значно підняти інтелектуальний потенціал людини, краще розвинути пам'ять, аналітичні здібності, не кажучи вже про позитивну корекцію нервової системи. У більшості розвинених європейських країн уроки музики, спів, гра на інструментах є обов'язковим елементом виховання.

Наведемо слова Ф. Колесси, якого Бела Барток назвав одним із найбільших слов'янських етнографів: „З усіх галузей народної творчості найбільш характерною для духу українського народу є його народна музика. Український народ, обдарований вже від природи тонким музичним почуттям, незвичайною співолюбністю, виливає у музиці свою сердечну, з глибини душі пливучу сповідь. У музиці з найбільшою безпосередністю відкриває він свою душу, свою палку розміряно-меланхолічну вдачу”.

Отже, низька музична культура не дозволяє людині проявити потенційні можливості її духовного розвитку, звужує кордони емоційного світу. Це в першу чергу стосується тієї частини молоді, яка зневажає

класичну музику і народну пісню, віддає перевагу сумнівним зразкам сучасної розважальної музики, неглибокої за змістом та бідної за формою. Нездорове мистецтво принижує людину, часто розпалює в ній тваринні інстинкти, тримає її в обіймах світу матеріального. Вплив музики на людину не завжди піддається науковому осмисленню. Інколи вона торкається таких пластів психіки, які прийнято відносити до несвідомих рівнів внутрішнього світу людини.

Звичаї, обряди та мова – це ті найміцніші елементи, що об'єднують окремих людей в один народ, в одну націю. Про вплив мови та пісні на енергетику суспільства та про взаємовплив енергетики землі і людей, які живуть на цій землі, В. Московченко та А. Поправко пишуть у книзі „Карма України”. „Як відомо, кожний регіон, де проживав історичний етнос, має свою енергетику. Її випромінює земля... Ця енергетика тисячоліттями формувала менталітет і мову корінного народу... Доти, доки народ зберігає свою мову, він зберігає і свою землю... Втративши свою мову, цей народ втрачає енергетичну підтримку землі, і, як наслідок, енергетика цього регіону руйнується під впливом чужої мови. Все це відбувається повільно, непомітно, а тому цей процес важко запідозрити і простежити”.

І даремно дехто вважає, що фольклор – це щось історично минуле, що зберігається в етнографічних архівах. Народна творчість жива, допоки живе народ, який створює нові пісні на потребу часу, виливаючи в них свою душу, бажання, устремління.

Історичний підхід до фольклору, викликаючи ціле коло проблем, які так чи інакше мусять порушуватись, коли йдеться, скажімо, про життя народної пісні в наші дні, про її роль і місце в сучасному побуті, про її значення для розвитку культури і про ставлення до фольклору в майбутньому, такий же актуальний тепер, як і багато років тому. Як писав О. Правдюк, „яким би обсягом інформації, в тому числі й найновішої естетичної, не володіла людина, яким би не був напружений пульс сучасного життя, формування людської особистості не може бути успішним без використання спадщини, нагромадженої протягом віків людським досвідом”.

Отже, саме тепер, у час відродження національної свідомості, перед нами стоїть важливе завдання: зберегти і передати нащадкам усі кращі надбання національного музичного фольклору.

Підготування фольклориста в системі вищої школи, крім привиття навичок грамотної збирацької (фольклорно-експедиційної) роботи, передбачає залучення його до аналітичних (кабінетних) студій у сфері усно-поетичної та музичної творчості з метою розвитку в майбутнього дослідника наукового рівня.

Саме тому, після віднедавного заснування або ж перекваліфікації в окремих кафедр, які спеціалізуються на вивченні народної музичної культури, вий акцент робіться на теоретизацію навчального процесу, що мають за кінцеву мету підготування кваліфікованого етномузиколога. Це реалізовується за рахунок введення у навчальний план професійно-орієнтованих дисциплін, спрямованих на різностороннє вивчення музичного фольклору методом слухового засвоєння, документування, аналізу, інтерпретації та, подекуди, репродукування. Відтак, значну увагу з-поміж навчальних предметів приділено музично-і н рафічній транскрипції (далі - МЕТ), як багатозначущому етапу документації фольклорних творів, тобто, переведення їх у спеціально адаптовану музично-графічну знакову систему. До того ж, вивчення цієї дисциплі, окрім здачі іспиту, завершується захистом курсової роботи, яка, по суті, і першою серйозною спробою професійного самовираження студентів фольклористів.

Існують загальноприйняті для вищої школи стандарти написання курні роботи, які детально розробляються кожним із навчальних закладів, а згодом покафедрально, відповідно до внутрішньої навчальної цифіки та, зокрема, у пристосуванні до певних дисциплін. Згідно з осно-іми вимогами, студентська робота виконується задля "поглиблення і узагальнення знань <...> та застосування їх до комплексного вирішення кошеного фахового завдання", а тематика повинна відображати практичні роби спеціалізації. У пристосуванні загальних положень до МЕТ, вирішення концепції сової роботи повинно враховувати специфіку як дисципліни, так і, безперечно, самого предмету вивчення - музичного фольклору. Дескриптивний процес його опрацювання вимагає розвитку в нотувальника аналітичі типу мислення, підкріпленого знаннями з суміжних дисциплін: Український музичний фольклор та Аналіз народномузичних творів. Таким чином, студентська робота відобразатиме узагальнені набутки первині осягнення народномузичних матеріалів, їх графічного перевтілення.

Звичайно, зваживши на молодий вік, а відповідно й досвід народної зичної нотації як наукової дисципліни, особливої ціни набувають розро теоретичного спрямування: специфічні знакові системи, адаптація нот до

різноетнічних музичних стилів тощо, та й взагалі, пошук максимал досконалого, універсального способу перенесення усних музичних прої у писемну сферу. Все це може мати мікрорівневе вирішення в студентських курсових роботах із МЕТ, ставши основою тематики.

Все ж для студента-фольклориста, який робить перші кроки в напрямку переосмислення усно-традиційної культури, значно важливіше реалізувати себе в практично-аналітичному керунку, що полягав би в грамотному рядкуванні самостійно транскрибованих мелодій. За певними винятка якості робочого матеріалу, під час індивідуальних занять із МЕТ, використовуються власні польові матеріали, що нагромаджувалися протягом попередніх років навчання. Базовим джерелом при цьому були або вузьколокальне етносередовище (ідеально - населений пункт), або талановитий інформант.

Результативне завершення названих етапів вбачається в системна впорядкуванні музичних матеріалів та приведенні їх до рівня монографії. Позитиви вирішення курсової роботи проявляться в наступних позиціях:

- 1) налагодження стартових умов для подальшої професійної діяльності фольклориста;
- 2) отримання первинних редакційно-систематизаційних навичок;
- 3) розвинення науково-аналітичного мислення. Крім того, в майбутньому небезперспективною видається можливість переоформлення мікродослідження у тиражне видання.

Пріоритетну важливість такого етапу у вихованні етномузиколога підтверджує досвід основоположників музичної фольклористики, які розпочинали свою діяльність із видань етнографічних матеріалів. Моделі музично-етнографічної монографії реалізовувалися в Україні наскільки часто, настільки по-різному. Рівень оформлення таких видань прямо залежав як від наукових поступів у галузі даної дисципліни, так і від особистості, чи тої компетентності, автора. Серед належно виконаних слід назвати видані монографії Івана Колесси, Гната Танцюри, Степана Мишанича, Олекси Ошуркевича.

Усе ж, взірцевим виконанням відзначається праця В. Гошовського "Українські пісні Закарпаття" (Москва, 1968), яка стала ідеальним відображенням теоретичного досвіду та намагань покоління основоположників української етномузикології. Структурні положення з цієї монографії, на її окремого діалекту, взято за основу плану студентської курсової роботи. Звичайно, об'єм та рівень студентського дослідження

матиме набагато простіше вирішення. Так, об'єм залежатиме від повноти виявлення оригінальних мелоформ (типів), оптимальна кількість яких допускається в межах 40 одиниць. Рівень викладу матеріалу не повинен виходити за межі описовості (констатація фактів без інтерпретації), проте має відображати власні переосмислення набутків автентичної етнокультури та вміння їх теоретично структурувати.

Відповідно до вищевикладених пропозицій, пропонується такий орієнтовний план курсової роботи:

Вступ

1. Постановка питання:

- а) актуальність обраної теми, напрямку;
- б) огляд джерел;
- в) довідка про нагромадження матеріалів.

2. Характеристика місцевості:

- а) фізико-географічна та історична довідки;
- б) матеріальна та духовна культура;
- в) роль музичних традицій.

Основна частина

I. Опис народномузичної творчості. Жанрові цикли.

- 1. Календарно-обрядові.
- 2. Сезонно-обрядові та трудові.
- 3. Родинно-обрядовий.
- 4. Звичайний.
- 5. Напливовий.

II. Нотні транскрипції.

Висновки

Додатки

- 1. Примітки.
- 2. Показчики;
 - а) жанровий;
 - б) типових віршових структур і ритмосхем;
 - в) ладовий;
 - г) виконавців.

Бібліографія

У першій частині Вступу обґрунтовується актуальність визначення напрямку та тема дослідження, подається стислий огляд дотичної

літератури (перш за все етнографічної), а також вмішується довідка щодо нагромадження фольклорних матеріалів. Друга частина відводиться для загальної характеристики місцевості: фізико-географічні особливості (приналежність певної етнографічної зони), історія, матеріальна та духовна культура, визначенням місця музичних проявів). Така інформація допоможе скласти певне уявлення про умови функціонування музичного фольклору, взаємозалежність його з іншими проявами життєдіяльності людини.

В Основній частині подаватиметься стислий виклад музично-етнографічного матеріалу: комплексний огляд календарно-, сезонно- та родинно-обрядових жанрових циклів, а також позаобрядових (звичайних напливових творів. Для інструменталістів – опис використання музичного інструмента в різному функційному контексті, а також конструктивні особливості. Друга частина цього розділу вміщуватиме морфологічні нотації народномузичних творів, включно зі словесним текстом. Мелодії систематизуватимуться за жанрово-типологічним принципом.

Висновки відведені для оцінки середовищного репертуару в просторово-часовому аспекті: еволюція, теперішній стан, перспективи.

Додатки складатимуться з приміток та покажчиків. У перших передбачено представлення повного паспорта кожного з виконуваних творів: жанри, виконавці, обставини та особливості виконання тощо. Покажчики призначені для:

- 1) визначення функційної структури репертуару (жанровий);
- 2) аналітичних порівнянь (віршових структур, ритмосхем, ладів);
- 3) представлення паспорта виконавців (їх рік та місце народження освіта, важливіші біографічні та культурологічні дані).

Укінці вміщується список використаних літературних джерел.

Виконана робота представлятиметься на розгляд викладацького загалу кафедри у формі захисту. Належність її виконання визначатим відповідно до глибини вирішення поставленого завдання. На відмінно оцінюється робота з повним представленням та описом репертуару. Несуттєві недоліки, що стосуються повноти розкриття змісту та деякі помилки транскрипціях, що, однак, не порушують ґрунтовності виявлених з: заслуговують оцінки "добре". Задовільною вважатиметься робота, де представлені лише нотні транскрипції з текстами без додаткових описів. Оцінка "незадовільно" ставитиметься у випадку відсутності оптимальної кількості нотацій або ж при наявності таких, але з суттєвими похибками.

Коефіцієнт успішності водночас служитиме показником рівня професійної придатності майбутнього випускника-фольклориста. Кращі з робіт пропонуватимуться для подальшого опрацювання на рівні дипломного дослідження.

3.3. Роль фольклорної творчості в процесі етнокультурного виховання молоді.

3.3.1. Фестиваль-конкурс "З народного джерела".

Конкурс молодих виконавців української народної музики започаткувався на кафедрі музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ спочатку з єдиною метою – відбору талановитої молоді до вступу у ВНЗ. З 2001 року мистецький конкурс отримав назву "З народного джерела" і на регіональному рівні почав проводитися щорічно вже не тільки як профорієнтаційний, а й як спрямований на виявлення талановитих виконавців, успадкування традиційної манери співу та гри, підтримання різноманітних форм популяризації музичного фольклору, зміцнення творчих зв'язків між учнівською та студентською молоддю України. Співорганізаторами мистецького заходу постійно виступають Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому, відділ у справах сім'ї та молоді, Управління культури і туризму та Управління освіти і науки Рівненської облдержадміністрації.

З року в рік помітно зростає професійний рівень конкурсу та його масштаби, що принесло йому визнання серед фахівців у галузі української народної музичної культури, а починаючи від п'ятого, фестиваль-конкурс проводиться як всеукраїнський. Конкурс не має собі подібних в Україні не тільки за оригінальною концепцією, а й за фіксованими матеріалами конкурсних змагань, які опрацьовуються і формуються в компакт-диски. Охоплюючи різні аспекти сучасного побутування та вивчення музичного фольклору, культурно-освітній захід служить прикладом дбайливого ставлення до національних духовних першоджерел.

Культурно-мистецький захід щорічно збирає в Рівному талановиту українську молодь, закохану в традиційну народну музику. Цікаво проходять фольклорні конкурси у трьох вікових групах (молодша – 12-14

років, середня – 15-17, старша – 18-25). Учасниками молодшої та середньої групи є учні ЗОШ, гімназій, ліцеїв. Старша група конкурсантів формується із студентів вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації. Так, доволі часто зустрічаються випадки, коли учасник конкурсу виступає у молодшій групі, згодом у середній, а після вступу на кафедру музичного фольклору змагається у старшій віковій категорії. На прикладі наших конкурсантів ми прослідковуємо віковий і професійний ріст талановитої молоді, яка, сподіваємося, у майбутньому стане елітою нації.

Критерії оцінювання ставлять складні завдання перед конкурсантами та їхніми педагогами. Концепція фестивалю передбачає відбірковий тур учасників, що забезпечує участь у конкурсних змаганнях молоді, яка успадковує традиційну манеру виконавства у відповідності до визначених критеріїв. Так, юні солісти та ансамблі (до 4 учасників) намагаються дотримуватися регіональних виконавських особливостей, що забезпечує етнічну чистоту і самобутність виконання, виконавська майстерність оцінюється через розкриття художнього образу (глибина відтворення поетичного і музичного змісту творів, поєднання вокального та інструментального фольклору, сценічна поведінка, використання одягу й атрибутики). Не випадково в конкурсних умовах зазначено обов'язкове виконання обрядового твору. Це скеровує творчу молодь до успадкування етнолокальних специфічних особливостей виконавства та спонукає до поглибленого вивчення народних звичаїв, традицій та обрядів рідного краю.

Учасниками фестивалю-конкурсу у різні роки були понад 600 конкурсантів, які представляли різні регіони України та Підляшшя (Польща) й змагалися у номінаціях традиційний спів (т/с) та інструментальна музика (і/м). Упродовж 2001-2009 років молодих виконавців української народної музики представляли: Київ, Харків, Суми, Миколаїв, Житомир, Хмельницький, Вінниця, Запоріжжя, Черкаси, Тернопіль, Луцьк, Рівне, Ужгород, Більськ-Підляський та Черемха (Польща), Фасова (Київська обл.), Любятин, Золочів, Нова Водолага (Харківська обл.), Северодонецьк (Луганська обл.), Ромни, Тростянець (Сумська обл.), Добропілля (Донецька обл.), Марганець (Запорізька обл.), Кривий Ріг, Кочережки (Дніпропетровська обл.), Доманівка, Синюхин Бід (Миколаївська обл.), Долинськ, Михайлівка (Кіровоградська обл.), Канів, Сміла, Христинівка, Геронимівка (Черкаська обл.), Тульчин, Немирів, Баланівка (Вінницька обл.), Славута, Білогір'я, Поляни, Пашуки, Михайлючка (Хмельницька

обл.), Новоград-Волинський, Червоне, Гальчин, Пищів, Неділище (Житомирська обл.), Ковель, Уховецьк, Радомишль, Маневичі, Гута-Камінська, Довгоноси, Веселе, Люблинець (Волинська обл.), Кузнецовськ, Сарни, Дубно, Здолбунів, Костопіль, Гоща, Рокитне, Квасилів, Клевань, Мізоч, Великі Межиричі, Тучин, Деражне, Садове, Вежиця, Озеряни, Оржів, Великий Олексин, Великий Житин, Миротин, Велике Вербче, Березово, Поліське, Устя, Жаврів, Мочулище, Мутвиця, Переходичі, Сварицевичі, Глинськ, Спасів, Самостріли, Семидуби, Студянка, Липки, Купеля, Обарів, Рясники, Людинь, Яблунівка (Рівненська обл.), Сокаль, Червоноград, Монастирець, Турка, Міженець, Теляж, Наконечне Друге, Жовкіні, Голубиця, Гиняки (Львівська обл.), Козова, Золотники (Тернопільська обл.), Коломия, Долина, Галич, Богородчани, Космач, Горохолина, Чернелиця, Старуня, Залуч (Івано-Франківська обл.), Іршава, Ільниця, Брід, Собатино, Великі Лази (Закарпатська обл.).

Відповідно до визначених стратегій фестивалі дні насичені різноманітними заходами, що передбачені для різних категорій шанувальників народної творчості. Фахівці-фольклористи мають змогу удосконалювати майстерність у педагогічному, виконавському та науковому аспектах. Поціновувачі фольклору стають свідками справжнього свята народного мистецтва, спостерігаючи за творчим змаганням молодих виконавців, відвідуючи творчі зустрічі з народними виконавцями, майстер-класи, науково-методичний семінар Є.Єфремова та круглий стіл з проблем успадкування та виконавства традиційної народної музики. До роботи в журі залучаються визнані науковці та виконавці української народної музики з Києва, Харкова, Львова, Рівного, Івано-Франківська, а також – професор Білоруського державного університету культури, керівник фольклорного ансамблю "Грамніці" Володимир Зяневіч. Незмінним головою журі є кандидат мистецтвознавства, доцент Національної музичної академії ім.П.І. Чайковського, керівник фольклорного гурту "Древо" Євген Єфремов. Науковець та керівник відомого в Україні гурту традиційного співу, у рамках наукових семінарів, щорічно підіймає нові теми фольклорного виконавства та здійснює аналіз даної проблеми на основі власного досвіду роботи та фольклористичних експедицій.

Постійними членами журі упродовж останніх років є В. М. Осадча – кандидат мистецтвознавства, доцент, зав.кафедри українського народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури, заслужений діяч мистецтв України, Р. П. Береза – директор Львівського

державного обласного центру народної творчості і культурно-освітньої роботи, кандидат педагогічних наук, доцент та викладачі кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ – кандидати мистецтвознавства, професор Б. І. Яремко та доцент Ю. П. Рибак (м. Рівне). Також у складі журі працювали доценти кафедри музичного фольклору Р. В. Цапун (2001-2005), заслужений працівник освіти України, засновник студентського фольклорного ансамблю "Горина" В. М. Павлюк (2001-2007), методист відділу виховної роботи та захисту прав дитини Науково-методичного центру середньої освіти Міністерства освіти і науки України Л. І. Павленко (2005), народний артист України, професор Прикарпатського Національного університету ім. В. Стефаника П. І. Терпелюк (2006), викладач-методист Коломийського педагогічного коледжу М. М. Тимофіїв (2007).

Важливе значення у вихованні молоді відіграють творчі зустрічі із відомими митцями та виконавцями традиційної народної музики. Організатори усвідомлюють, що увага до народної творчості зростає завдяки виявленню автентичних форм фольклору і їх презентації самими ж народними виконавцями через засоби масової інформації та в етнографічних концертах. Щорічно учасники фестивалю мають можливість спілкуватися із носіями народної музики, які можуть служити взірцем дбайливого збереження традицій фольклорного виконавства. Глибока повага до традиційної народної культури та безпосередність у спілкуванні носіїв та молоді є основою професійного діалогу поколінь. Так, гостями фестивалю-конкурсу були народні співачки У. П. Кот (2001) та Г. П. Куришко (2002), ансамбль народної музики Тернопільської обласної філармонії "Веселі галичани" під керівництвом заслуженого артиста України Мирослава Бабчука (2003), професор Білоруського державного університету культури і мистецтв, керівник фольклорного ансамблю "Грамміцы" В. Зяневіч (2005), народний артист України, професор Прикарпатського Національного університету ім. В. Стефаника П. І. Терпелюк (2006), відомий виконавець традиційної народної музики М. М. Тимофіїв (2007), заслужений діяч мистецтв України, кобзар В. Г. Горбатюк (2008), народна співачка М. П. Ковальчук (2009). Але особливо важливим є те, що традиційну народну музику успадковує молодь. Конкурсанти та гості мають змогу познайомитися із студентськими фольклорними колективами кафедри музичного фольклору ("Горина", "Джерело", "Волиняни", "Краяни", "Хутірські музики") та фольклорними гуртами Палацу дітей та молоді

м. Рівне “Веснянка” і “Сільська музика”. У 2005 році фестиваль-конкурс був присвячений 125-річчю з дня народження К. Квітки, у 2009 – 30-річчю кафедри музичного фольклору.

Традиційно у рамках фестивалів-конкурсів відбувається круглий стіл з проблем успадкування та виконавства традиційної народної музики. Так, члени журі, виконавці та педагоги з різних регіонів України та Підляшшя (Польща) мають змогу обмінятися думками щодо проблем дослідження, вивчення та популяризації автентичного народнопісенного та інструментального фольклору, діляться досвідом роботи щодо перспектив розвитку української традиційної народної музики. Особливої уваги заслуговують питання збереження самобутніх регіональних виконавських особливостей (етнічна чистота) та пошуку форм репрезентації народномузичної спадщини на сучасних оглядах, конкурсах, фестивалях. На жаль, важливою проблемою й до сьогодні залишається недостатня кількість кваліфікованих та ініціативних учителів, які б були здатні на належному професійному рівні підходити до викладання музичного фольклору, прищеплювати дітям любов до рідного краю та народних традицій.

Загалом членами журі – фахівцями в галузі традиційної народної музики відзначено, що головна цінність фестивалю в тому, що він не комерційний, а дійсно служить відродженню первозданного фольклору, його вивченню, успадкуванню й популяризації серед молоді. Разом з тим зауважено, що у 2009 році дещо звужилася географія представництва конкурсу і палітра яскравих постатей не була настільки виразною, як це було в попередні роки. На жаль, автентичний фольклор у сучасних умовах зазнає серйозних змін, а його функціонування в природному середовищі значно звужується через об’єктивні обставини. Тому, необхідно всіляко підтримувати спонтанний розвиток фольклорних джерел та створювати всі умови для того, щоб вони не втрачали своєї локальної самобутності. За приклад дбайливого ставлення до першоджерел народної музики називались Польща, Чехія, Словаччина та ін., де на державному рівні питання збереження традиційної культури є щоденною турботою, а ставлення до культурної спадщини виступає головним критерієм цивілізованої і духовно багаті особистості. Тому, для нас важливо сьогодні дати відповіді на запитання: Які цінності ми сповідуємо? Що ми залишимо у спадок наступним поколінням? Держава і суспільство повинні завчасно подбати про відродження не тільки традиційної народної культури, а й

автентичної педагогіки, що вже стало насущною духовною потребою нашого народу.

Під час професійного діалогу з педагогами-практиками ключовою була думка про те, що незважаючи на поширення етномузики в Україні переважно у видозмінених, неавтентичних формах, фестиваль послужить для багатьох конкурсантів творчим поштовхом до успадкування народномузичної культури через заглиблення у внутрішній світ первинного виконавця. Особлива увага приділяється духовному потенціалу і змісту твору, а не зовнішній видовищній стороні його інтерпретації. Фахівці порушили питання регіональної специфіки і манери виконання та висловили своє захоплення високим ступенем успадкування автентичного виконавства молодим поколінням на Рівненщині. На фестивалі кожен відчув особливу енергетику й атмосферу традиційного мистецтва та усвідомив, що для глибинного пізнання фольклорної спадщини необхідна спеціальна освіта, яку можна здобути на кафедрі музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ. У нашому навчальному закладі створено умови для талановитої молоді, яка шукає свій шлях, потребує підтримки в реалізації власного покликання, в чому й полягає сутність даної культурно-мистецької події.

За результатами конкурсів чимало абітурієнтів стали студентами кафедри. Так, у відповідності до Положення за результатами співбесіди зі спеціальності на денну державну форму навчання як переможці були зараховані: Наталія Боярська із Рівного (2001), скрипаль Микола Петрованчук із с. Космач Ів-Франківської області (2004), сопілкар Андрій Медвецький із с. Ільниця Закарпатської області (2005), сопілкар Олександр Рибалко із м. Тульчин Вінницької області та співачка Світлана Юзюк із Рівного (2006), сестри Олена та Уляна Балан із Луцька (2007) та Ріта Рагімова із Рівного (2008). Кафедра гордиться своїми кращими випускниками різних років і студентами, які у процесі навчання були учасниками і переможцями конкурсу "З народного джерела". Участь у конкурсі відіграла важливу роль на шляху їхнього професійного вдосконалення.

Під час фестивалю велика увага приділяється етнокультурному вихованню підростаючого покоління. Важливо, щоб виховання на народних традиціях стало системою, щоби розвиток духовності гармонійно поєднувався із розвитком активної життєвої позиції молоді. Тому, для багатьох учасників творчих змагань першочерговим завданням є можливість творчої самореалізації. Виступи на фестивалях, радіо,

телебаченні приваблюють молодих виконавців, які роблять перші кроки на шляху самовираження. У процесі великої підготовчої праці первинні інтереси переростають у захоплення і молодь дбайливо успадковує традиційну культуру.

Фестиваль-конкурс виявив осередки освітянсько-мистецької галузі у різних регіонах України та Підляшшя (Польща) де проводиться масштабна та багатогранна робота з етнокультурного виховання молоді. Кращі педагоги та керівники фольклорних колективів відзначені грамотами та подяками оргкомітету. Хочеться назвати імена тих, хто докладає чимало зусиль для того, щоб носіями української традиційної народної культури стала молодь:

Ельжбета Томчук – викладач початкової школи № 4 м. Більськ-Підляський та Ірена Вішенко – викладач гімназії м. Черемха (Польща);

Володимир та Тетяна Коровко – викладачі фольклорного відділу Криворізької міської школи мистецтв № 1;

Алла та Юрій Ковальчуки – керівники зразкового дитячого гурту традиційного поліського співу “Ранкова роса” ЗОШ № 28 м. Рівне;

Галина Оришук – керівник дитячого зразкового фольклорного ансамблю “Калиновий цвіт” гімназії № 18 м. Луцьк;

Світлана Цимбалюк – головний спеціаліст відділу з питань культури, мистецтва та діяльності навчальних закладів Управління культури, туризму і курортів Хмельницької ОДА, викладач фольклорного відділення та керівник зразкового фольклорного гурту “Берегиня” Хмельницької дитячої школи мистецтв;

Майя Сайпель – керівник зразкового фольклорного гурту “Перлинка” ЗАТ “Об’єднання “Прогрес” м. Славута Хмельницької області;

Вікторія Семчук – керівник народного фольклорного гурту “Тайстра” Коломийського міського Будинку культури “Народний дім”;

Едіта Токар – викладач вокалу Школи мистецтв м. Іршава Закарпатської області;

Галина Бреславець – викладач кафедри українського народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури;

Олена Різник – доцент кафедри українського народного співу та музичного фольклору, керівник фольклорного гурту “Лада” Харківської державної академії культури.

Щорічно представляють своїх вихованців педагоги Етнокультурного центру “Веснянка” Палацу дітей та молоді м. Рівне (Ірина Сливчук та

Анатолій Сайчишин) та викладачі кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ (Раїса Цапун, Людмила Гапон, Олена Юзюк та Людмила Вострікова).

Сьогодні важливо осмислити здобутки Всеукраїнського фестивалю-конкурсу в площині соціального та етнокультурного значення. Такий аналіз є важливим з огляду на потребу наукового осмислення культурологічних процесів у музичному житті. Цілеспрямована, планомірна майже десятирічна пропаганда фольклору в автентичних зразках серед молоді дала змогу для багатьох конкурсантів та їх наставників скласти чіткіше уявлення про різноманітні локальні стилі гуртового співу, незвичайний орнаментальний сольний спів Рівненського Полісся та особливості інструментального музикування різних регіонів. Зміцніле виконавське фольклорне середовище у всіх регіонах республіки, навіть у тих, де фольклор вважався цілком втраченим, створило реальну можливість до відродження фольклорного генофонду, можливість його передачі наступним поколінням. Фестиваль показав, що спостерігається зростання інтересу до автентичного фольклору як одного з найглибших джерел культури нації. Але особливої ваги це набуває, коли носіями традиційної народної культури стає молодь. У багатьох навчальних закладах, що представляли конкурсантів діти мають можливість бути учасниками фольклорних ансамблів, брати участь у тематичних вечорах, виступати на концертах з автентичними творами, знають своїх земляків від яких успадковують народні знання і мудрість.

Формуючи завдання на перспективу вважаємо за необхідне тиражувати серію компакт-дисків, які записано під час конкурсу "З народного джерела", що відображають широку звукову панораму всієї етнографічної території України та дають слухове відчуття молодіжної фольклорної традиції кожного окремого її регіону. Поширення фестивального досвіду серед закладів мистецько-освітньої галузі від шкіл, училищ до університетів та консерваторій не тільки підніме імідж традиційної культури, а й дозволить значно активізувати роботу з вивчення народномузичного мистецтва.

У період глобалізації та нівелювання духовних цінностей фестиваль-конкурс "З народного джерела" виконує важливе завдання збереження і популяризації самобутньої автентичної музики та виховання підростаючого покоління на національних цінностях. Систематичні зустрічі та спілкування молоді із відомими митцями, досвідченими педагогами та

традиційними народними виконавцями живлять невичерпне джерело талантів, дають нове дихання традиційній народній культурі та сприяють формуванню національного етностилю на професійному та аматорському рівнях.

Фольклорний фестиваль примножує традиції українського народу, не дає зміліти джерелу народної творчості, до якого сьогодні приходять духовно багата молодь, яка з прийдешньою дниною принесе у світ фольклорного мистецтва ту велику душу, що успадкувала від народних виконавців.

Конкурс молодих виконавців української народної музики був започаткований на кафедрі музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ спочатку з єдиною метою – відбору талановитої молоді до вступу у ВНЗ. З 2001 року мистецький конкурс отримав назву “З народного джерела” і на регіональному рівні почав проводитися щорічно вже не тільки як профорієнтаційний, а і як спрямований на виявлення талановитих виконавців, успадкування традиційної манери співу та гри, підтримання різноманітних форм популяризації музичного фольклору, зміцнення творчих зв'язків між учнівською та студентською молоддю України. Співорганізаторами мистецького заходу постійно виступають управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому, відділ у справах сім'ї та молоді, управління культури і туризму та управління освіти і науки Рівненської облдержадміністрації.

Дане повідомлення пов'язане з комплексною науковою темою кафедри музичного фольклору та проходить за програмою наукового проекту “Збереження реліктів народномузичної спадщини Полісся”. Статистичні матеріали базуються на даних, які зібрано упродовж 9 років проведення фестивалю-конкурсу “З народного джерела”. Напередодні проведення ювілейного культурно-мистецького заходу опрацьовано анкети-заявки до участі в конкурсі та інші архівні матеріали (статті, відеокасети, компакт-диски, відомості оцінювання конкурсантив тощо), які дозволили отримати не тільки достовірні дані про кількість учасників, їх творчі здобутки, які вікові групи та навчальні заклади вони представляли, а й дали змогу проаналізувати жанрове різноманіття народнопісенного фольклору та стан його збереження у різних регіонах, виявити українські народні музичні інструменти, яким молодь віддає перевагу.

До роботи в журі залучаються визнані науковці та виконавці української народної музики з Києва, Харкова, Львова, Рівного, Івано-Франківська, а

також професор Білоруського державного університету культури, керівник фольклорного ансамблю "Грамніцы" Володимир Зяневіч. Незмінним головою журі є кандидат мистецтвознавства, доцент Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, керівник фольклорного гурту "Древо" Євген Васильович Єфремов. Членами журі були 4 викладачі кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ – кандидати мистецтвознавства, професор Б. І. Яремко та доцент Ю. П. Рибак (м. Рівне), Р. В. Цапун (2001-2005) та заслужений працівник освіти України, засновник студентського фольклорного ансамблю "Горина" В. М. Павлюк (2001-2007).

Важливе значення на шляху успадкування традиційної музичної культури молодим поколінням відіграють методичний семінар Є. В. Єфремова, круглий стіл з проблем успадкування та виконавства традиційної народної музики, майстер-класи та творчі зустрічі з народними виконавцями та відомими митцями. У фестивальні дні відчувається глибока повага до традиційної культури не тільки учасників заходу, а й шанувальників народної музики та усіх присутніх. Особливою є безпосередність у спілкуванні носіїв та молоді, що складає сутність свята народної музики та є основою професійного діалогу поколінь.

Гостями фестивалю були народні співачки У. П. Кот (2001) та Г. П. Куришко (2002), ансамбль народної музики Тернопільської обласної філармонії "Веселі галичани" під керівництвом заслуженого артиста України Мирослава Бабчука (2003), професор Білоруського державного університету культури і мистецтв, керівник фольклорного ансамблю "Грамніцы" В. Зяневіч (2005), народний артист України, професор Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника П. І. Терпелюк (2006), відомий виконавець традиційної народної музики М. М. Тимофіїв (2007), заслужений діяч мистецтв України, кобзар В. Г. Горбатюк (2008), народна співачка М. П. Ковальчук (2009). Але особливо важливим є те, що традиційну народну музику успадковує молодь. Конкурсанти та гості мають змогу познайомитися із студентськими фольклорними колективами кафедри музичного фольклору ("Горина", "Джерело", "Волиняни", "Краяни", "Хутірські музики") та фольклорними гуртами Палацу дітей та молоді м. Рівне "Веснянка" і "Сільська музика". У 2005 році фестиваль-конкурс був присвячений 125-річчю з дня народження К. Квітки, у 2009 – 30-річчю кафедри музичного фольклору.

Учасниками фестивалю-конкурсу в різні роки були 443 молоді виконавці, які представляли різні регіони України та Підляшшя (Польща) і

змагалися в номінаціях традиційний спів (т/с) та інструментальна музика (і/м). Упродовж 2001-2009 років талановита молодь представляла: Київ, Харків, Суми, Миколаїв, Житомир, Хмельницький, Вінниця, Запоріжжя, Черкаси, Тернопіль, Луцьк, Рівне, Ужгород, Більськ-Підляський та Черемха (Польща).

Київська обл.: 1 населений пункт (н. п.) (*Фасова*);

Луганська обл.: 1 н. п. (*Северодонецьк*);

Харківська обл.: 3 н. п. (*Любятин, Золочів, Нова Водолага*);

Сумська обл.: 2 н. п. (*Ромни, Тростянець*);

Донецька обл.: 1 н. п. (*Добропілля*);

Запорізька обл.: 1 н. п. (*Марганець*);

Дніпропетровська обл.: 2 н. п. (*Кривий Ріг, Кочережки*);

Миколаївська обл.: 2 н. п. (*Доманівка, Синюхин Брід*);

Кіровоградська обл.: 2 н. п. (*Долинськ, Михайлівна*);

Черкаська обл.: 4 н. п. (*Канів, Сміла, Христинівка, Геронимівка*);

Вінницька обл.: 3 н. п. (*Тульчин, Немирів, Баланівка*);

Хмельницька обл.: 5 н. п. (*Славута, Білогір'я, Поляни, Пашуки, Михайлючка*);

Житомирська обл.: 5 н. п. (*Новоград-Волинський, Червоне, Гальчин, Пищів, Неділиме*);

Тернопільська обл.: 2 н. п. (*Козова, Золотники*);

Львівська обл.: 10 н. п. (*Сокаль, Червоноград, Монастирець, Турка, Міженець, Теляж, Наконечне Друге, Жовкіні, Голубиця, Гиняки*);

Івано-Франківська обл.: 9 н. п. (*Коломия, Долина, Галич, Богородчани, Космач, Горохолина, Чернелиця, Старуня, Залуч*);

Закарпатська обл.: 5 н. п. (*Іршава, Ільниця, Брід, Собатино, Великі Лази*);

Волинська обл.: 8 н. п. (*Ковель, Уховецьк, Радомишль, Маневичі, Гута-Камінська, Довгоноси, Веселе, Любленець*);

Рівненська обл.: 40 н. п., що засвідчує високий ступінь успадкування автентичного виконавства молодим поколінням на Рівненщині. (*Кузнецовськ, Сарни, Дубно, Здолбунів, Костопіль, Гоща, Рокитне, Квасилів, Клевань, Мізоч, Великі Межиричі, Тучин, Деражне, Садове, Вежиця, Озеряни, Оржів, Великий Олексин, Великий Житин, Миротин, Велике Вербче, Березово, Поліське, Устя, Жаврів, Мочулище, Мутвиця, Переходичі, Сварицевичі, Глинськ, Спасів, Самостріли, Семидуби, Студянка, Липки, Купеля, Обарів, Рясники, Людинь, Яблунівка*).

Всього 19 областей України, 13 обласних центрів, 39 – районних центрів та містечок, 64 – села.

Не випадково в конкурсних умовах зазначено обов'язкове виконання обрядового твору. Це скеровує творчу молодь до успадкування етнолокальних специфічних особливостей виконавства та спонукає до поглибленого вивчення народних звичаїв, традицій та обрядів рідного краю.

Під час конкурсу записано понад 1000 народномузичних творів. З них 362 увійшли в 9 компакт-дисків, які щорічно випускаються за результатами конкурсних змагань.

Фестиваль-конкурс виявив осередки галузей освіти та культури в різних регіонах України та Підляшшя (Польща), де проводиться масштабна та багатогранна робота з етнокультурного виховання молоді. Серед них слід назвати:

Початкову школу № 4 м. Більськ-Підляський та Гімназію м. Черемха (Польща). У цих навчальних закладах працюють випускники кафедри Ельжбета Томчук та Ірена Вішенко;

Криворізька міська школа мистецтв № 1. При школі навчальному закладі успішно функціонує фольклорне відділення, а на конкурсі яскраво представлене виконавство на сопілці;

ЗОШ № 28 м. Рівне. На базі школи розгорнуто діяльність Зразкового дитячого гурту традиційного поліського співу "Ранкова роса" (керівники – Алла та Юрій Ковальчуки);

ЗОШ № 23 м. Рівне. Фольклорний ансамбль "Журавлина" (керівники – Людмила та Сергій Вострікови);

Гімназія № 18 м. Луцьк. Щорічно нашими конкурсантами є учасники дитячого зразкового фольклорного ансамблю "Калиновий цвіт" (керівник – Галина Орищук);

Хмельницька дитяча школа мистецтв із фольклорним відділенням та зразковим фольклорним гуртом "Берегиня" (викладач – Світлана Цимбалюк);

Зразковий фольклорний гурт "Перлинка" ЗАТ "Об'єднання "Прогрес" м. Славута Хмельницької області (керівник – Майя Сайпель);

Школа мистецтв м. Іршава Закарпатської області (викладач вокалу – Едіта Токар);

Щорічно представляють своїх вихованців педагоги Етнокультурного центру "Веснянка" Палацу дітей та молоді м. Рівне.

Необхідно зазначити, що переважна більшість викладачів, які проводять навчально-виховну роботу в фольклорних колективах та відроджують традиції музичної етнопедagogіки в навчальних закладах різного рівня є випускниками кафедри музичного фольклору.

Традиційно більшість учасників старшої групи складають студенти кафедри музичного фольклору. Щорічно підготовку конкурсантів здійснюють доценти Л. Д. Гапон, Р. В. Цапун, ст. викладач О. М. Юзюк та викладач Л. Д. Вострікова. В останні роки активну участь у конкурсі беруть студенти кафедри українського народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури та Національного університету культури і мистецтв (м. Київ).

За результатами конкурсів чимало абітурієнтів стали студентами кафедри. Так, у відповідності до Положення за результатами співбесіди зі спеціальності на денну державну форму навчання як переможці були зараховані: співачка Наталія Боярська із Рівного (2001), скрипаль Микола Петрованчук із с. Космач Ів-Франківської області (2004), сопілкар Андрій Медвецький із с. Ільниця Закарпатської області (2005), сопілкар Олександр Рибалко із м. Тульчин Вінницької області та співачка Світлана Юзюк із Рівного (2006), виконавиці народних пісень сестри Олена та Уляна Балан із Луцька (2007) та Ріта Рагімова із Рівного (2008).

На прикладі конкурсантів можна прослідкувати вікове і професійне зростання талановитої молоді. За приклад, можна привести Світлану Юзюк (студентку 4 курсу спеціалізації "музичний фольклор"), яка вперше була учасником конкурсу в 2001 році й стала лауреатом II ступеня в молодшій групі, 2002 – III ступеня, 2005 – III ступеня у середній групі, 2006 – володарем Гран-прі та виборолла право на вступ за результатами співбесіди зі спеціальності. Під час навчання на кафедрі музичного фольклору в 2007 – лауреат II ступеня, 2009 – I ступеня у складі квартету фольклорного гурту "Веснянка". Вперше була учасником конкурсу в віці 12 років, загалом перемагала у конкурсі 6 разів.

Враховуючи обмеженість в обсягах повідомлення, нами свідомо не вказуються дані про творчі досягнення конкурсантів та статистичні дані щодо детального аналізу репертуару, жанрової сітки тощо. Ці відомості наявні і будуть представлені у ювілейному збірнику до 10-річчя фестивалю-конкурсу "З народного джерела".

Оприлюднені статистичні дані є офіційним матеріалом для подальших наукових досліджень, проведення порівняльного аналізу функціонування

традиційної народної музичної культури у регіонах України й на Підляшші (Польща) та відродження української етнопедагогіки у навчальних закладах різного рівня (школи, ліцеї, гімназії, училища культури, мистецтв і музичні училища та вищі навчальні заклади).

3.3.2. Формування мистецької особистості на реліктових зразках музичного фольклору

Майбутнє суспільства, духовні здобутки нації, виховання молоді безпосередньо залежить від тих, хто своєю професією покликаний втілювати в життя ідеали добра, правди, краси, гуманізму та інші чесноти. Визначна роль у вирішенні цієї проблеми відводиться постаті вчителя, який виступає провідником національного виховання, що має за мету „набуття молодим поколінням соціального досвіду, успадкування духовних надбань українського народу, формування в молоді розвиненої духовності, фізичної досконалості, моральної, художньо-естетичної, правової, трудової, екологічної культури“. Естетичне виховання, як один із чинників національного виховання, разом із розумовим, світоглядним, моральним, трудовим, фізичним забезпечує всебічний розвиток особистості майбутнього вчителя та передбачає високий рівень його художньо-естетичної освіченості і вихованості.

На сучасному етапі вдосконалення виховання майбутніх учителів однією з найактуальніших є проблема відродження українського музичного фольклору як джерела національної культури. На нашу думку, здійснювати виховання студентської молоді засобами українського музичного фольклору означає формувати у неї естетичний досвід, розвивати почуття й розуміння краси народної музичної творчості, потреби в ній, готовність до художньо-естетичної діяльності, до творчості в майбутній професії.

У визначенні суті поняття „естетичне виховання“ ми поділяємо точку зору, відповідно до якої виховання розглядається як „цілеспрямований процес формування творчої активності особистості, здатної з позиції доступного їй загальнолюдського ідеалу сприймати і оцінювати прекрасне, досконале, гармонічне, інші естетичні явища в житті, природі, мистецтві і жити, творити „за законами краси“.

Як відомо, естетичне ставлення людини до дійсності виникає у процесі її суспільно-трудової практики й має історичний характер. Суспільно-історична практика з боку її естетичного змісту розглядається як закономірний процес народження й розвитку багатства творчих сил людини, у тому числі й художньо-естетичних, які матеріалізуються як предметні форми її духовного розвитку.

Таке визначення сутності людини та її духовного життя, по-перше, виділяє її з усього органічного світу як носія суспільних рис; по-друге, є відправним для наукового розуміння природи досвіду людини, зокрема такої його складової, як естетичні почуття, які теж є суспільним продуктом. Пов'язуючи досвід людини з суспільною практикою, ми спостерігаємо постійно змінюваний характер духовної сутності людини.

Важливим етапом формування художньо-естетичного досвіду особистості є період професійної підготовки у вищому навчальному закладі. На цьому етапі естетичного виховання спеціаліста важливою вважаємо проблему гармонійного поєднання широкого світогляду, активної життєвої позиції та досконалого оволодіння засобами діяльності, які б базувалися на засвоєнні цінностей національної культури. Ці вихідні положення повністю стосуються виховання й розвитку особистості майбутнього вчителя національної школи. Як бачимо, основою, на якій здійснюється естетичне виховання, є здатність до художньо-естетичної діяльності, певний рівень художньо-естетичного досвіду особистості. Цей рівень виражається в розвитку всіх компонентів **естетичного світогляду** (потреб, почуттів, поглядів, переконань, оцінок, смаків, ідеалів тощо); у сформованості професійного досвіду активної естетичної перетворювальної діяльності в мистецтві, праці, людських взаєминах. Ці положення є вагомими передумовами даного дослідження, оскільки ми виходимо з визначення естетичного виховання як здатності цілеспрямовано сприймати, відчувати, правильно розуміти й оцінювати красу в навколишній дійсності, у природі, суспільному житті, праці, явищах мистецтва, а також перетворювати життя, працю за законами прекрасного.

Серед головних завдань естетичного виховання Б. Лихачов виділяє „здатність сприймання естетичних явищ у мистецтві та дійсності”. Автор вказує на необхідність не тільки розуміти і відчувати естетичне, а й здатність особистості виражати своє ставлення до цих явищ. Другим важливим завданням учень вважає готовність особистості до естетичної творчості: „щоб навчити змінювати світ і не просто перебудовувати його, а

творити за законами краси". Одним із завдань художньо-естетичного виховання студентів мистецько-педагогічних спеціальностей є розвиток здібностей сприймання естетичних явищ у мистецтві й дійсності, умінь бачити, розуміти прекрасне, оцінювати його, висловлювати ставлення до нього, навичок відповідної перетворювальної діяльності. Усі ці якості виховують естетичне ставлення до дійсності.

У праці „Естетика виховання” Б. Лихачов розкриває основні теоретичні принципи естетичного виховання: єдності естетичного виховання і художньої освіти; єдності всіх сторін виховного процесу: світоглядного, розумового, естетичного, морального, фізичного; комплексного впливу мистецтва та взаємодію з основами наук; творчої самостійності вихованців; естетичної організації всієї діяльності.

Справедливо підкреслюючи першочергову роль мистецтва в естетичному вихованні, Б. Лихачов вважає, що найвищим ступенем естетичного ставлення до дійсності є створення людиною творів мистецтва. Захоплюючись мистецтвом, людина виховує в собі ряд морально-естетичних якостей, тим самим здійснюється соціалізація особистості, формуються її громадянські риси. Саме тому естетичне виховання студентської молоді в галузі народної музичної творчості повинно будуватися з урахуванням творчої самостійності майбутніх учителів.

У роботах відомих психологів (Л. Виготський, І. Джидар'ян, Г. Костюк, О. Леонтьєв, С. Рубінштейн, Б. Теплов, П. Якобсон) висвітлюються питання, пов'язані з емоційним впливом мистецтва на духовний світ людини, розвиток її активності. Більшість психологів вважають, що естетичне сприймання художнього твору – це не пасивне переживання, а серйозна активна естетична діяльність внутрішнього характеру, в якій бачення і слухання є тільки першим поштовхом, основним імпульсом. Далі проходить складна конструктивна діяльність: із зовнішніх вражень людина сама будує і створює естетичний об'єкт, який аналізується і стає предметом глибокого осмислення. Тут необхідна складна робота пригадування. Цей процес Л.Виготський назвав „вторинним творчим синтезом”, тому що він потребує зібрання воєдино та синтезування розрізнених елементів художнього цілого. Ця діяльність, на його думку, складає основну естетичну активність: „Процес сприймання ми визначаємо як повторення і відтворення процесу творчості”. Це важливе положення дає нам підставу

звернути особливу увагу на організацію сприймання творів музичного фольклору, на подальший процес їх перетворення у творчий акт за допомогою стилю, форм, методів, прийомів його опрацювання. Л. Виготський наголошує, що „завдання стилю й форми у тому і полягає, щоб цю реальну предметну тему або емоційне забарвлення речі перетворити на дещо абсолютно нове”. Автор підкреслює: чим сильніша, більш захоплююча атмосфера естетичного враження, тим вище емоційне піднесення від сприймання, чим більше сил залучено на бік морального наслідку, тим правильніше він здійснюється.

Вивченню питання процесу естетичного виховання присвячені роботи багатьох естетів, психологів, педагогів. В естетико-педагогічному аспекті є дослідження Е. Ануфрієва, О. Бурова, І. Зязюна, М. Кагана, В. Кудіна, Л. Левчук, О. Леонтьєва, Б. Лихачова та інших. Більшість авторів підкреслює, що художньо-естетична діяльність є основою естетичної вихованості, що вона активізує, розвиває культуру почуттів, творче уявлення, асоціативність мислення, формує естетичне ставлення тощо. Особливу увагу звертаємо на думки вчених-психологів, пов'язані з впливом естетичної діяльності на провідний вид професійної діяльності особистості. Так, О. Леонтьєв розглядає її як таку, що обумовлена змінами у психічних процесах і психологічних особливостях на певній стадії розвитку особистості. Він підкреслює, що розвиток певної діяльності не можна відділити від розвитку свідомості, самосвідомості та інших рис. Діяльність є процес, який стимулюються, спрямовуються мотивами, в основу яких покладені потреби. Потреба, на думку вченого, як внутрішня сила може реалізовуватися тільки в діяльності, вона спочатку виступає лише як її умова. Та коли суб'єкт починає діяти, потреба стає мотивами. О. Леонтьєв підкреслює значущість потреб, мотивів, емоцій у професійній діяльності, необхідність їх виявлення, спрямування, „трансформації” в конкретну діяльність. Тільки за таких умов вони можуть перетворюватись на мотиви, набувати стимулюючої, розвивальної, виховуючої сили.

Організуючи процес музично-естетичного виховання студентів педагогічного ВНЗ засобами УМФ, необхідно враховувати ці психологічні особливості діяльності, у першу чергу навчально-професійної, до якої постійно залучаються студенти. При цьому варто мати на увазі, що зміна в характері професійної діяльності студентів педагогічного ВНЗ веде за собою і зміни у процесі естетичного виховання засобами народної музики в напрямку їх удосконалення і розширення.

Естетичне виховання студентів засобами УМФ забезпечує їх загальноестетичний та професійний розвиток. У естетичній діяльності майбутніх учителів, пов'язаних з музичним фольклором, необхідно чітко визначити мету. Саме вона спрямовує мотиви, інтереси, оцінні судження та інші чинники, а головне, як стверджують психологи, вона встановлює ієрархічні зв'язки мотивів, які створюють „вузли” особистості, що виникають на певних етапах розвитку зв'язків людини зі світом.

Виходячи з цих положень, надаємо особливого значення **мети** естетичного виховання засобами УМФ. Л. Виготський наголошує, що естетичне виховання не повинне бути додатком до морального виховання, особливо у практиці організації виховного процесу. Художній твір, на думку автора, у такому випадку стає ілюстрацією до якогось морального положення і втрачає свій неповторний самостійний зміст. Унаслідок цього естетичне почуття вбивається і замінюється „моральним моментом”. Водночас Л. Виготський вважає за помилку, коли естетичному вихованню нав'язують сторонні йому завдання. Це, на думку вченого, веде до неправильного засвоєння художнього твору, хибного тлумачення дійсності, але разом з цим вчений вказує, що невірним є, коли вбачають у ньому самоціль, зводять естетику до почуття приємного, до насолоди художнім твором, до безпосереднього естетичного почуття задоволення і радощів. Автор робить значущий для нас висновок: „традиційна педагогіка зайшла у безвихідь у питаннях естетичного виховання, намагаючись нав'язати цілком сторонні, не властиві йому цілі. У результаті вона, по-перше, випустила з уваги власне його значення, а, по-друге, часто досягала результатів, зворотніх тим, яких очікувала”. Тому мета естетичного виховання не повинна змішуватись з іншими складовими національного виховання.

З'ясовуючи питання активізації художньо-естетичної творчої діяльності засобами УМФ, ми звернулися до роботи Б. Ананьєва „Психологія чуттєвого пізнання”, де він пропонує свою точку зору на важливу роль асоціативних відчуттів у розумінні сутності мистецтва та специфіки його опанування й використання. Психолог виділив два основних види асоціацій відчуттів: асоціації одноманітних відчуттів – зорових із зоровими, слухових з слуховими; асоціацію різноманітних відчуттів, наприклад, зорово-слухових тощо. Б. Ананьєв показав, що за допомогою асоціації одноманітних відчуттів встановлюються відмінності або схожості між подразниками, ступінь їх відмінності, іноді контрастності. Асоціація різноелементних відчуттів сприяє

змінам рівня чутливості одного аналізатора під впливом поєднання інших аналізаторів.

Із сказаного вище можна зробити висновки стосовно особливостей та можливостей використання народної музики з метою виховання: звертаючись до УМФ як засобу естетичного виховання, необхідно уявити можливості співставлення, доповнення, контрасту різних видів народної музичної творчості; врахувати ієрархію народної музично-поетичної творчості над інструментальним фольклором, можливості й порядок їх використання, щоб сформувати цілісне ставлення до УМФ; зв'язок видів і жанрів УМФ може бути одночасний, послідовний, одночасово-послідовний.

Таким чином, щоб поширювати світогляд майбутніх учителів, формувати їх ціннісно-орієнтаційні позиції та способи професійної діяльності засобами народної музики, необхідно викликати до життя **асоціативні** зв'язки: локальні, часносистемні, внутрішньопредметні, міжсистемні, міжпредметні. Названі зв'язки забезпечують теоретичне осмислення і практичне оволодіння зразками музичного фольклору в навчальній, позанавчальній та самостійній музично-естетичній діяльності студентів.

Асоціації дозволяють інтегрувати різноманітні художні засоби: естетичну виразність, яскравість, звучність, гармонійність – і тим самим поглиблювати їх пізнавальні й виховні можливості, посилювати естетичний вплив на особистість майбутнього вчителя.

Виходячи з положень Б. Ананьєва, виникає проблема інтегрування видів мистецтв у естетичному вихованні. Так, у дослідженні Г. Шевченко про взаємодію видів мистецтв у естетичному вихованні розкриваються досить цікаві й доцільні, на нашу думку, ідеї про форми взаємозв'язків (генетичні, морфологічні, функціональні) мистецтв з метою естетичного виховання. Ми підтримуємо цю точку зору і вважаємо, що ця позиція має пряме відношення й до використання УМФ з метою виховання. Зупинимось на них докладніше.

Г е н е т и ч н а форма взаємозв'язків видів і жанрів музичного фольклору передбачає формування у студентів розуміння сутності їх походження, органічний зв'язок з життям, з потребами людини. Генетичні зв'язки розкривають загальну етнічну основу фольклору, його естетичну і соціальну сутність, дають змогу розглядати теми не ізольовано одна від одної, а в їх органічній єдності.

Морфологічні зв'язки відбивають художню конструкцію УМФ, його сутність, художні образи, специфіку образного відображення, єдність форми й змісту. У педагогічному процесі виявлення морфологічних зв'язків забезпечує систему цілісних художніх знань стосовно специфіки засвоєння та інтерпретації зразків музичного фольклору як культури усної традиції.

Функціональні зв'язки особливо важливі, на нашу думку, у професійній підготовці майбутнього вчителя. Вони формують у студентів розуміння єдності всіх видів і жанрів УМФ в умовах побутування, їх виховних, пізнавальних, комунікативних та інших функцій.

Основою творчої естетичної активності виступають художньо-естетичні знання, естетична спрямованість особистості, емоційне сприймання, розвинене відчуття, здатність до естетичної оцінки життєвих явищ, дієве бачення своєї професії за законами естетики. Ці теоретичні положення важливі при розв'язанні питання про виховання естетичної активності студентів засобами місцевої народномузичної культури.

Надзвичайно великого значення набуває для нашого дослідження думка педагогів і психологів (О. Бурова, Л. Виготського, Д. Кабалевського, О. Рудницької, Г. Шевченко) про роль навчання техніки мистецтва в естетичному вихованні, що має входити до системи загальної освіти й узгоджуватися з двома іншими лініями естетичного виховання – з особистою творчістю та культурою художнього сприйняття. „Тільки таке навчання техніці корисне, яке переступає за цю техніку і навчає творчим умінням: створювати чи сприймати“. Дослідження свідчать, що **естетичне сприйняття** – творчий процес.

У ньому надзвичайно велика роль підтексту, образності, метафоричності, що посилюють сприйняття. О. Рудницька розглядаючи художнє сприйняття як професійне осягнення мистецтва, зазначає, що „Сприйняття – імовірний процес, який значною мірою залежить від психофізіологічних особливостей, художнього досвіду суб'єкта, супутніх життєвих обставин, тому художнє сприйняття вважають актом „співучасті“ і „співтворчості“. Естетичне сприйняття становить основну ланку художньо-освітньої практики та завжди має оцінний характер, що залежить від естетичного досвіду, від участі в естетичній творчій діяльності. На думку О. Бурова, кращим засобом тренування естетичного сприйняття є художньо-творча діяльність.

Таким чином, критеріями естетичного сприйняття, про які йдеться в більшості джерел, є такі його специфічні особливості: емоційність, оцінне

ставлення до естетичного предмета (на основі знань, емоційної пам'яті і досвіду), активна позиція (співпереживання).

Визначаються такі умови емоційного сприйняття: емоційно-образна розповідь про виникнення й умови побутування народної музики; звернення до емоційної пам'яті слухача; яскраве емоційне виконання творів місцевого музичного фольклору; поєднання видів і жанрів народного музичного мистецтва. На основі цього розкривається естетична цінність народної музичної творчості як синкретичного явища. Потенційно кожен її слухач може бути і виконавцем, тобто носієм, і співтворцем. Систематичне сприймання, пізнання народного музичного мистецтва може перерости в потребу художньої творчості, коди людина не тільки оволодіває естетичними цінностями, а й творить їх. **Естетичні потреби** – основа мотивів художньо-естетичної діяльності, інтересу до неї. Вони виникають як спонукальні сили тоді, коли вони цілеспрямовані та систематично повторюються у процесі естетичної діяльності студентів, коли посідають значне місце серед інших і супроводжуються почуттям задоволення під час їх реалізації. Прояви естетичних потреб різні і мають фазовий характер: бажання – заспокоєння – задоволення – радість – захоплення.

Однією з найважливіших є потреба в художньо-естетичному спілкуванні. Вона здійснює різноманітні зв'язки студентів: обмін естетичними знаннями, художньо-естетичним досвідом, почуттями. На нашу думку, потреба студентів у колективній оцінці їх діяльності є провідною. Це дає підставу стверджувати, що потреба в суспільній оцінці естетичної діяльності студентів є важливою умовою формування їх естетичних потреб, а вони, у свою чергу, стимулюють естетичні інтереси, творчу діяльність.

Щоб розвивати естетичні потреби в пізнанні народномузичної традиційної культури, необхідно систематично залучати студентів до вивчення фольклору, використовувати його як засіб виховання під час педагогічної практики у школі. Важливо сприяти успіху студентів у естетичній діяльності на матеріалі УМФ, формувати позитивне емоційне ставлення до народної музичної творчості. Слід залучати майбутніх учителів до художньо-творчої діяльності, яка б сприймалась як суспільнозначуща. У такому напрямку формується естетичний творчий інтерес.

Важливим компонентом естетичної вихованості є **естетичні почуття** – емоційне ставлення до прекрасного у природі, мистецтві, у людині. Це великий стимул в оволодінні прекрасним. Психологи

стверджують, що естетичні почуття на високому рівні їх розвитку відбивають форму і зміст в об'єкті сприймання в єдності, хоча спочатку сприймається яскрава форма, але на ній зупинятись не можна. Глибокі естетичні почуття дієві: людина повинна переносити естетичні почуття у практику своєї діяльності. Праксичні почуття – це почуття, пов'язані з вольовою діяльністю, з подоланням труднощів, з досягненням мети. Вони викликають стійкі переживання.

Процес виховання естетичних почуттів складний: їх належить увесь час спрямовувати, добирати матеріал, який би впливав у потрібному напрямку; організовувати естетичну діяльність; створювати морально-естетичну атмосферу, яка б діяла позитивно.

Аналіз психологічних праць з питань естетичного виховання дає підставу зробити деякі висновки щодо використання УМФ як засобу виховного впливу: основою естетичної вихованості студентів є гармонійне поєднання широкого світогляду (потреб, мотивів, почуттів, ціннісно-орієнтаційних позицій) та оволодіння способами професійної художньо-естетичної діяльності засобами народного музичного мистецтва.

Аналіз педагогічної літератури надасть можливість визначити провідні педагогічні принципи естетичного виховання, місце УМФ у загальному виховному процесі, його можливості, конкретні художньо-естетичні функції. Звернемось до загальновідомих творів та практичної діяльності видатних українських педагогів і проаналізуємо їхні праці стосовно естетичного виховання взагалі й засобами народної музичної творчості зокрема.

Філософські погляди Г. Сковороди є цінним матеріалом в осмисленні сутності процесу естетичного виховання і визначенні його провідних принципів. Г. Сковорода заклав ідею народності, яка згодом була розвинута у працях видатних представників російської та української педагогічної думки. Він стверджував, що освіта і виховання повинні відповідати способу життя і національним особливостям народу. Особливий інтерес Г. Сковорода виявив до українського фольклору, зокрема музичного, вбачаючи в ньому велику виховну силу. Усна народна творчість приваблювала мислителя своєю мудрістю, багатством поетичних образів, емоційністю і красою. Проповідуючи ідею народності, він стверджував, що простий народ має здібності і великий потяг до знань. Важливе значення філософ надає внутрішньому світу, самопізнанню людиною своїх

духовних сил і самовдосконаленню. Актуальним для даного дослідження є прагнення до духовності особистості, пізнання й пошуку себе, у процесі чого треба виявити схильність до якогось виду діяльності в галузі народного музичного мистецтва і визначити свої нахили, здібності.

Заслужують на увагу і глибокий аналіз погляди Г. Сковороди щодо сутності педагогічного процесу, ролі та значення постаті вчителя в організації навчання й виховання, гуманістичного характеру співпраці вчителя і учня.

Педагогічна спадщина А. Макаренка дає багатий матеріал для з'ясування принципів естетичного виховання. Великого значення педагог надає естетичному вихованню в колективі, вважаючи, що зміст естетичного життя колективу, форми й методи його організації безпосередньо впливають на моральність виховання. Побут вихованців, їх зовнішній вигляд, культура поведінки – усе це має викликати естетичні почуття. Особливо наголошує він на естетичній виразності педагога, який має бути веселим, підтягнутим, привабливим, охайним. Він писав: „Я не допускав на урок учителя, неохайно одягненого. Тому в нас стало звичним ходити на роботу в кращому костюмі... Ось таких дрібниць у житті колективу дуже багато, з них складається та естетика поведінки, яка повинна бути в колективі. І ці принципові дрібниці повинні бути не тільки доведені до кінця, але й ретельно продумані та організовані за якимись загальними принципами“.

Такий чином, А. Макаренко розглядав естетичне виховання в тісному зв'язку з моральним і трудовим, наголошував, що його слід підпорядковувати загальним принципам, особливо таким, як виховання через колектив і в колективі, опір на позитивне, систематичність і єдність впливів, цілеспрямованість тощо. Ці положення покладені в основу організації процесу естетичного виховання майбутніх учителів засобами УМФ.

Аналіз спадщини В. Сухомлинського допомагає з'ясувати загальнотеоретичні, психолого-педагогічні методичні підходи до питання професійної підготовки студентів ВНЗ, які стосуються змісту й методів використання УМФ в естетичному вихованні майбутніх учителів. В. Сухомлинський вважав, що сім'я і школа мають приділяти вихованню дітей велику увагу, а це означає, що майбутній учитель має бути естетично вихованою людиною. Ця думка виступає не як самоціль, а як специфічна і неодмінна умова професійної підготовки вчителя, як невіддільна складова

духовного фундаменту творчого потенціалу народного просвітителя. „Важливе завдання вихователя – формування у дітей, підлітків, юнаків уяви про прекрасне у людині, про високе і величне в її думках, почуттях, переживаннях“. Основою естетичного виховання відомий педагог вважав красу, яка існує незалежно від нашої свідомості й волі, але відкривається і осягається людиною в процесі практичної діяльності.

Особливе місце в педагогічному досвіді В. Сухомлинського займає народна музика, яка, на думку видатного педагога, є могутнім засобом естетичного виховання молоді. Вивчаючи її, людина не тільки пізнає багатющі скарби мистецтва, глибше розуміє звичаї та традиції, історію рідного краю, а й збагачується духовно, добровільно стаючи носієм культури свого народу. Ця думка набуває особливої цінності, якщо вести мову про підготовку майбутнього провідника національної культури – вчителя музики загальноосвітньої школи.

Роботу вчителя початкової школи з естетичного виховання видатний педагог вважав особливо відповідальною і складною. Враховуючи психологічні особливості, рівень загального й естетичного розвитку, специфіку виховного впливу, важливо вміти запалити і підтримати вогник пізнання, який можна легко погасити навіть необережним різким словом, що викличе образу та байдужість.

В. Сухомлинський розглядає процес естетичного виховання в загальній системі освіти і виховання. Це, на його думку, складова загального процесу виховання всебічно розвиненої особистості, яку належить враховувати при виборі засобів, добору змісту, методів. „Ефективність методів, прийомів, засобів естетичного виховання визначається насамперед гармонією освіти й виховання, гармонією справжніх потреб людини, яка формується, культурою бажань, співвідношенням інтелектуального розвитку й активної діяльності, багатства моральних стосунків окремих осіб у колективі“. Як бачимо, педагог розглядає естетичне виховання й розвиток особистості в тісному зв'язку з розумовим, трудовим, моральним вихованням і розвитком. Це його принципова позиція. Тільки при збереженні такої єдності процес естетичного виховання особистості буде успішним. Визначальним критерієм естетичної вихованості В. Сухомлинський вважає творчу діяльність: діяльнісний підхід до естетичного виховання й розвитку особистості є провідним принципом відомого педагога-практика.

Важливою передумовою вдосконалення процесу естетичного виховання майбутніх учителів є використання педагогічних ідей В. Сухомлинського про

виховне значення української народної творчості, її місце і роль в естетичному вихованні.

Традиційний підхід до розв'язання проблеми взаємозв'язку педагогічного й естетичного факторів підготовки студентів ґрунтується на розумінні естетичного виховання майбутніх учителів як фактора, що формує естетичні якості особистості. Звертає на себе увагу поява ряду досліджень, статей, брошур, присвячених естетичному вихованню студентів (А. Гордійчук, А. Комарова, В. Кудін, З. Яропуд, Д. Фоменко), формуванню творчого потенціалу (В. Лісовська, В. Максимов, С. Олійник, Н. Палеха), естетичного смаку (О. Коробко, Г. Падалка), художньому вихованню (Г. Нестеренко). Їх автори розглядають питання формування особистості майбутнього вчителя, шляхи вдосконалення професійної підготовки, вказують на можливість набуття естетичного досвіду, важливість вдосконалення почуттєво-емоційної сфери, розвиток творчого потенціалу, реалізацію художньо-творчої діяльності.

Компонентами естетичної вихованості особистості майбутнього вчителя автори вважають естетичну спрямованість, що складається з системи естетичних установок, мотивів, ціннісних орієнтацій, художнього інтересу, естетичних смаків та ідеалів; естетичне ставлення: (до природи, праці, людей мистецтва, явищ життя тощо); естетичний досвід (розглядаємо як узагальнення художньо-естетичних знань, закріплених у практичній діяльності й естетичній поведінці майбутніх учителів); художньо-естетична творча діяльність (оцінного, виконавського і професійного спрямування).

С. Анічкін, А. Балян, О. Кременцова, В. Сергєєв, З. Третьякова базуються на розробці засобів, що забезпечують готовність майбутніх учителів до естетичного виховання школярів. Компоненти такої готовності визначаються розумовою, моральною, емоційною, духовною діяльністю і викликають суттєві зміни у світогляді, ціннісних орієнтаціях, поведінці особистості, перетворюють її на суб'єкт естетичної діяльності, сприяють формуванню професійних якостей та оволодінню способами діяльності. Однак автори не торкаються в цьому процесі УМФ як засобу виховного впливу.

У цілому ряді досліджень з питань естетичного виховання студентів засобами музичного мистецтва в різних аспектах досліджуються проблеми естетичного становлення особистості. У дослідженнях В. Живова, Г. Падалки йдеться про формування музичних умінь студентів через виконавську діяльність: О. Костюк, В. Медушевський, Е. Незайкінський, О. Ростовський, О. Рудницька вважають, що для повноцінного сприйняття музики необхідно

розвивати здатність розуміти її емоційно-змістовну сутність, оволодіння вмінням аналізувати музичний твір. На думку Л. Виготського, формування вміння порівнювати, співставляти, аналізувати естетичне в мистецтві є вирішальною умовою його розуміння.

Актуальними й сьогодні є дослідження із загальнотеоретичних питань сприймання музики, формування естетичних потреб, оцінок, суджень. В. Василенко, О. Дробницький, Л. Коваль, І. Крицька, О. Рудницька та інші вказують на значення оцінної діяльності як засобу пізнання явищ мистецтва і дійсності через окремі види мистецтва.

Проблема естетичного виховання засобами народної музичної творчості розглядаються у працях С. Горбенка, Н. Гродзенської, Ю. Мандрика, М. Нікітіної, В. Шацької, та інших. Народній музиці притаманна здатність і найбільш повно і глибоко впливати на емоційну сферу людини, формувати такі відтінки і грані взаємодії вчителя і учня у процесі естетичного виховання, якими не володіє жодне інше мистецтво. Загальнодоступний, багатий виховний потенціал УМФ має бути найефективніше використаний на всіх рівнях музично-естетичної освіти. Проте виховні можливості музичного фольклору самі по собі, без чіткої педагогічної спрямованості і керівництва не можуть мати оптимальної реалізації. Слушною є думка Д. Кабалевського про те, що „якщо ми ставимо перед собою завдання всебічного гармонійного розвитку учнів, то слід насамперед потурбуватись про всебічний гармонійний розвиток викладачів”.

Важливі питання естетичного виховання вчителів музики порушує Л. Арчажникова у праці „Професія – учитель музики”, у якій йдеться про те, якими знаннями й уміннями, професійними якостями повинен володіти вчитель музики, щоб здійснювати навчально-виховну роботу. Автор зазначає, що основу професійної підготовки складають володіння методикою вокально-хорової роботи, виконавськими вміннями та навичками, вміння аналізувати музичні твори, проводити бесіду про музику, імпровізувати, давати оцінку власному виконанню, орієнтуватись у будь-якій ситуації і здійснювати свій особистий підхід, добирати необхідні виконавські засоби для реалізації творчого задуму, самостійно і творчо мислити, володіти культурою спілкування, бути вихованою особистістю. Разом з тим, Л. Арчажникова вказує на важливість педагогічної спрямованості професійної підготовки майбутніх учителів музики: „Оскільки музично-педагогічна діяльність являє собою нероздільну єдність педагогіки і музичного мистецтва, її здійснення вимагає як загальнопедагогічних, так і спеціальних здібностей, доцільна

залежність між якими встановлюється лише при педагогічній спрямованості особистості вчителя музики”.

О. Апраксіна загострює увагу на необхідній взаємодії різних граней музичної підготовки майбутніх учителів музики в їх естетичному вихованні: володіння методикою навчання і виховання; вміння використовувати здобуті знання, уміння і навички на практиці; бути справжнім поборником освіти і виховання, інтелігентом високої культури; постійно прагнути до професійного самовдосконалення. Автор наголошує: „Сучасні вимоги до вчителя різнобічні: як до фахівця у конкретній сфері (музичне виховання дітей) так і до всебічно розвиненої особистості. „Тільки Особистість може виховувати Особистість”, і коли ми хочемо, щоб учитель виховував творчо розвинених людей, він сам повинен бути творчо розвиненим”.

Серед праць останніх років, присвячених питанням теорії і практики викладання дисциплін художньо-естетичного циклу та вдосконаленню мистецької освіти сучасної вищої школи, необхідно назвати книгу О. Рудницької „Педагогіка: загальна та мистецька”. Виходячи із фундаментальних позицій взаємозв'язку навчання і виховання, автор зазначає: „Навчання і виховання відрізняються одне від одного змістом тих якостей, які розкриваються у педагогічному процесі”. Автор акцентує увагу на тому, що формування духовної культури особистості засобами музичного мистецтва відбувається шляхом переходу від засвоєння інформації до розвитку світоглядної позиції людини. Під час навчання накопичується розвиток розумових якостей, а у процесі виховання – якостей, пов'язаних зі сферою почуттів. Особливе значення приділяється формуванню естетичних та художніх якостей, які вважаються визначальними елементами єдиного духовного світу людини.

Аналіз діючих програм Міністерства освіти і науки України з дисциплін музично-естетичного і виконавського циклів свідчить, що одним із головних завдань є вивчення кращих зразків народної музичної творчості (підбирання на слух, гра в ансамблі, виконання відповідно манери народного музикування тощо).

У програмі курсу „Диригування” рекомендується як дидактичний матеріал вивчення творів пісенного фольклору. Підкреслюється естетична цінність обробок українських народних пісень, більшість з яких виконується без музичного супроводу, що відповідає традиції хорового співу в Україні.

Аналіз програми курсу „Світова художня культура” показав, що теми стосовно становлення художньої культури України різних епох висвітлюються через визнання народної творчості генетичною основою формування національної культури. Автори наголошують, що, викладаючи курс, треба врахувати завдання професійної підготовки майбутніх учителів. Імпонує загальний підхід щодо спрямованості студентів на практичне оволодіння творами народного мистецтва, що входять до шкільних програм.

Вище проаналізовані різноманітні концепції і підходи до визначення поняття „естетичне виховання”: формування почуттєво-емоційної сфери (О. Леонтьєв); розвиток естетичної здатності впливати на всі інші здібності (Л. Виготський); формування духовної культури як основи естетичної вихованості (О. Рудницька); як процес, що забезпечує виховання людини засобами сприймання, розуміння, оцінювання мистецтва (Д. Кабалевський); естетичне ставлення як основний наслідок естетичного виховання (Б. Лихачов).

Значно поглиблюється бачення методології естетичного виховання студентів засобами УМФ завдяки вивченню праць І. Зязюна, зокрема статті „Культура і культурна політика”, де наголошується на недоліках естетичного виховання: неорієнтованість навчально-виховних заходів на цінності національної і світової культури, недостатній рівень естетичної підготовки кадрів для школи, ставлення до естетичного виховання молоді як до справи другорядної тощо. А головний недолік – це нерозуміння вирішального значення естетичного виховання у становленні особистості і формуванні її творчого потенціалу. Тому необхідний системний підхід до естетичного виховання в різних сферах життєдіяльності, а також установка на гуманістичні пріоритети, на безперервність, комплексність, цілісність процесу естетичного виховання.

Аналізуючи різні підходи до суті й складових змісту естетичного виховання, автор чітко доводить наукову позицію стосовно естетичного виховання та його чинників: „процес формування естетичного досвіду різнovidами його складників”. Учений визначає чинники (потенціали), спираючись при цьому на думку психологів: пізнавальний потенціал (розум), чуттєво-емоційний (почуття), діяльнісний (воля). Вони знаходяться в єдності, неподільності. Естетичне перш за все стосується почуттєво-емоційного ставлення до світу: „Саме емоції і почуття і є виявом співвіднесення всього причетного до людини світу з її потребами і цілями.

Більш того, за певних умов емоції і почуття самі стають потребами і цілями, до яких прагне людина і яких досягає у своїй життєдіяльності”.

Беручи до уваги методологічні позиції І. Зязюна, спираючись на порівняльний аналіз різних дефініцій, пропонуємо визначення естетичного виховання засобами українського музичного фольклору: це складова загального процесу естетичного виховання й розвитку особистості студента ВНЗ, яка спрямована на надбання професійного досвіду музично-естетичної діяльності засобами УМФ, чинниками якого є теоретичний досвід у даному напрямку, чуттєвий досвід, художньо-естетичний і загальнопрофесійний досвід майбутнього вчителя. Виходячи з концепції цілісності особистості, кожен з видів професійного досвіду охоплює основні напрями діяльності студентів педагогічних та мистецьких ВНЗ у галузі народної музики (теоретичний, практичний, чуттєво-емоційний, ціннісно-орієнтаційний, комунікативний).

3.4. Висновки до третього розділу.

Таким чином, увесь попередній матеріал логічно підводить нас до таких висновків.

УМФ як джерело естетичного виховання з найдавніших часів, будучи колективною художньою творчістю, увібрав у себе мудрість і знання народу. Ефективність використання музичного фольклору як різновиду народного мистецтва у практиці художньо-естетичного виховання молоді має відбуватися на матеріалі місцевої фольклорної традиції (у побуті, художній самодіяльності, професійному мистецтві) шляхом взаємодії з її цінностями.

Вплив фольклору, який пережила особистість у дитинстві, закладає глибинні основи національної свідомості. Використання народної музики в дорослому віці дозволяє актуалізувати переживання раннього дитинства й отримати більш високий рівень етнічної самосвідомості як носіїв фольклорної традиції. Особливістю цього процесу є домінування раціонально-вольової сфери над почуттєво-емоційною.

Вивчення естетики фольклору повинне бути міцно вплетеним у національну систему естетичного виховання, увійти до програми науки про народну творчість у вищій мистецько-педагогічній школі. Дослідження естетичної цінності народного музичного мистецтва має проходити з урахуванням особливостей історичного розвитку і специфіки кожного регіону України. Адже саме регіональний музичний фольклор, відображаючи те, що хвилює кожного, є джерелом духовного збагачення особистості, ефективним засобом її художньо-естетичного виховання.

Фольклор впливається в сучасну українську культуру як джерело пізнання вічних загальнолюдських цінностей, як засіб задоволення естетичних потреб носіїв ще живої фольклорної традиції, яка має надзвичайно великий вплив на світогляд людини. Традиційна народна музика в Україні має перспективу розвитку в напрямках відтворення автентичних зразків фольклору та шляхом розвитку в руслі професіоналізації музичного мистецтва.

Погляд на фольклор як особливий спосіб пізнання світу й загальнодоступне мистецтво водночас, багата образна мова й неоцінені виховні функції вказують на необхідність його використання у практиці шкільного вчителя. Питання оволодіння творами музичного фольклору в умовах ВНЗ передбачає їх включення до змісту спеціальних музичних

дисциплін, упровадження спецкурсів та факультативів фольклористичного спрямування, пошук ефективних форм, методів, прийомів виховання та їх єдність у навчальній, позанавчальній і самостійній музично-естетичній діяльності майбутніх учителів.

Комплексний підхід до оволодіння українським музичним фольклором у навчальній і позанавчальній діяльності студентів є необхідною умовою професійного зростання і духовного розвитку особистості майбутнього фахівця широкого профілю.

Проблема естетичного виховання розроблена досить повно. У дослідженнях є різні підходи до визначення поняття естетичне виховання, яке розглядаються як інтегральна категорія, яка охоплює практично всі сфери життя і діяльності особистості. Ми вважаємо, що в період професійної підготовки у вищому навчальному закладі поняття „естетичне виховання” включатиме гармонійне поєднання широкого світогляду, активної життєвої позиції та досконалого оволодіння засобами діяльності та матиме професійну спрямованість.

У науковій літературі ми не зустріли робіт, у яких би ефективність естетичного виховання майбутніх учителів ставилась у залежність від оволодіння культурою свого етносу та українським музичним фольклором зокрема. У проаналізованих роботах увага переважно звертається на виховні можливості традиційних навчальних дисциплін, педагогічну практику, самостійну роботу та інші форми навчання. Практично відсутня думка про майбутніх учителів як носіїв фольклорної традиції на основі сприймання, створення і передання цінностей народного музичного мистецтва.

Вивчення педагогічної літератури дає підставу визначити вихідні положення, якими, на нашу думку, необхідно керуватись при використанні музичного фольклору як засобу естетичного виховання: єдність естетичної діяльності в галузі народної музичної творчості студентів ВНЗ із їх загальною професійною підготовкою; спрямованість музично-естетичної діяльності на матеріалі УМФ на надбання професійного естетичного досвіду та практичне оволодіння конкретними зразками музичного фольклору; взаємозв'язок змісту, форм, методів естетичного виховання в навчальній, позанавчальній та самостійній художньо-творчій діяльності майбутніх учителів.

Виховання студентської молоді засобами народної музики визначається як таке, що спрямоване на формування і розвиток професійного естетичного досвіду, почуттєво-емоційної сфери, ціннісно-орієнтаційних

позицій, здатності сприймати, переживати, відчувати красу народного музичного мистецтва, активно і творчо включатись у процес створення і передачі його цінностей.

ВИСНОВКИ

Результати дослідження дають змогу зробити висновки: розвиток музично-естетичних інтересів, потреб, почуттєво-емоційної сфери засобами УМФ стимулює професійну художньо-творчу діяльність майбутніх фольклористів, сприяє їх естетичному вихованню. Дослідження переконує в тому, що питанню формування професійного музично-естетичного досвіду студентів мистецьких спеціальностей засобами народної музики приділяється недостатня увага. У зв'язку з цим необхідним стає пошук шляхів найбільш раціональної структурно-змістовної побудови педагогічного процесу у ВНЗ, які б стимулювали розвиток професійної активності і самостійності майбутніх учителів.

Проведене дослідження розв'язує такі завдання: визначені теоретичні основи процесу виховання майбутніх дослідників на основі реліктових зразків фольклорної творчості; обґрунтовано зв'язок компонентів процесу естетичного виховання з музичним фольклором; виявлені та експериментально перевірені педагогічні умови підвищення ефективності процесу естетичного виховання студентської молоді; розроблені практичні матеріали щодо поліпшення форм і методів навчальної, позанавчальної та самостійної музично-фольклористичної діяльності студентів.

Теоретико-естетичний, психолого-педагогічний аналіз основ формування майбутнього фахівця, дані експериментальної роботи дозволяють визначити структурні компоненти процесу естетичного виховання студентів засобами народної музики: мета, завдання, зміст, форми й методи, логіка і структура, ціннісні орієнтації, організація і керівництво естетичною діяльністю, атмосфера співпраці студентів і викладача.

Вивчення закономірностей, принципів, змісту виховної роботи у ВНЗ дає можливість стверджувати, що процес формування досвіду професійної музично-естетичної діяльності як основи естетичної вихованості активізується завдяки визначеним умовам. Серед них найбільш значущими є: спрямованість мети і завдань естетичного виховання на набуття студентами досвіду професійної музично-естетичної діяльності засобами реліктових зразків УМФ; єдність і взаємозв'язок змісту, форм і методів навчальної, позанавчальної та самостійної музично-фольклористичної діяльності; створення сприятливої атмосфери співпраці студентів і викладача у процесі естетичного виховання.

Отже:

1. Виховання майбутніх учителів засобами реліктових народномузичних зразків є складовою національної системи виховання в навчально-виховному процесі вищої школи. Цей процес розглядається на основі особистісно-діяльнісного підходу, що охоплює всі етапи навчання і життєдіяльності студентів. Найважливішим завданням виховання майбутніх дослідників та популяризаторів музичного фольклору вважаємо їх готовність до здійснення естетичного виховання молоді.

2. Результативність наукового проекту підтверджується динамікою позитивних змін у рівнях естетичної вихованості майбутніх учителів, результатом якої є якісна музично-творча діяльність у галузі УМФ як показник професійного естетичного досвіду, головний критерій його наявності. Художньо-творча естетична діяльність як результат залучення до цінностей УМФ, стаючи властивістю особистості, у міру розвитку і вдосконалення має все більший вплив на цей процес, на вибірково-оцінне ставлення, розвиток потреб й естетичних інтересів, усвідомлення мотивів професійної музично-фольклористичної діяльності майбутніх учителів.

Важлива роль у вирішенні питання підготовки фахівців вищої кваліфікації відводиться освітнім стандартам, що повинні забезпечити оптимальні умови підготовки спеціалістів нової генерації, спроможних вирішувати проблеми розвитку самобутньої української культури з її багатими реліктовими народномузичними зразками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гапон Л. Традиційний спів: Навчальна програма за вимогами КМС. – Рівне: РДГУ, 2008. – 23 с.
2. Гапон Л. Цапун Р. Колядки та щедрівки у виконанні фольклорних ансамблів "Джерело", "Волиняни" та ін.: CD. – Київ: Атлантик, 2008.
3. Гордійчук М. М. Фольклор і фольклористика. – К.: Муз. Україна, 1979. – 251 с.
4. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. – Київ–Тернопіль: Астон, 2002. – 236 с.
5. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нарис. – Київ–Тернопіль: Астон, 2007. – 152 с.
6. Гусев В. Е. Методы изучения фольклора: Сб. науч.тр. /Ред. кол.: В. Е. Гусев и др./ – Л.: ДГИТМИК, 1983. – 154 с.
7. Демиденко В. К. Виховання інтересу в учнів до навчання. – К.: Знання, 1978. – 32 с.
8. Дзвінка Р. Комплексный подход в профессиональной подготовке музыканта-фольклориста (из опыта работы Института искусств РГГУ) // Аутентичны фольклор: праблеми вивучэння, захавання, переймання: Зборнік навуковых прац удзельнікаў III Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 29-30 красавіка 2009 г.). – Мінск: БДУКМ, 2009. – С. 131-133.
9. Дзвінка Р. Етнокультурний аспект професійної підготовки вчителів: Методичні рекомендації. – Рівне-Бердянськ, 2008. – 77 с.
10. Дзвінка Р. З народного джерела: CD. – Рівне: Камертон, 2008.
11. Дзвінка Р. З народного джерела: CD. – Рівне: Камертон, 2009.
12. Дзвінка Р. Хуртовина – 20 років: виховний та етнокультурний аспекти діяльності студентського фольклорного колективу". – Рівне-Бердянськ, 2008. – 122 с.
13. Дзвінка Р. І. Комплексний підхід у системі професійної підготовки студентів спеціалізації „музичний фольклор” // Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К. В. Квітки: Тези доповідей. – Рівне, 2005. – С. 19-23.
14. Дзвінка Р. І. Навчальна програма і методичні рекомендації до спецкурсу "Українська народна музична творчість" для студентів педінституту / Берд. держ. пед. ін-т. – Бердянськ, 1998. – 22 с.

15. Дзвінка Р. І. Організація самостійної роботи студентів над навчальним музичним матеріалом: Методичні рекомендації для студентів факультету музичної творчості. – Рівне, 1999. – 23 с.
16. Довженок Г. В. Український дитячий фольклор. – К., 1981. – 172 с.
17. З пісенної скарбниці Олени та Уляни Балан: Відеофільм. – Рівне: РОДТРК, 2010.
18. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1997. – 392 с.
19. Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К.: Муз. Україна, 1990. – 336 с.
20. Калугина Н. В. Репертуар современных фольклорных ансамблей и самодеятельных народных хоров. (Методическое пособие). – М.: ВНМЦ НТ КПр МК СССР, 1984. – 149 с.
21. Карпінська Т. В. Розвиток змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті рр. ХХ – поч. ХХІ ст.): Автореф. дис. ... канд. пед. наук. – К., 2006, – 20 с.
22. Кафедрі музичного фольклору – 25 років: Нарис з історії (1979-2003 рр.). / Упоряд. Р. І. Дзвінка. – Рівне, 2004. – 62 с.
23. Коваль Л. Г. Музично-естетичне виховання підлітків. – Київ: "Знання", 1979. – 48 с.
24. Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К.; Наукова думка, 1970. – 592 с.
25. Комаринець Т. В. Фольклор у духовному житті українського народу. – Львів, 1991. – 130 с.
26. Костюк Г. С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості / Під ред. Л. М. Проколієнко/. – К.: Рад. шк., 1969. – 608 с.
27. Кравцова Н. А. Формування професійної готовності студентів до музично-творчої діяльності в шкільних фольклорних колективах: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. – О., 1994. – 23 с.
28. Левченко Т. Розвиток освіти та особистості в різних педагогічних системах. – Вінниця: Нова книга, 2002. – 512 с.
29. Луканюк Б. С. Климент Квітка про виконавський фольклоризм // Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К. В. Квітки: Тези доповідей / Редакційна колегія Р. І. Дзвінка та ін. – Рівне, 2005. – С. 5-8.
30. Науково-педагогічна конференція „Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді“. Кременець, 11-12 травня 2000 року.

Матеріали / Головний редактор О. Смоляк. – Тернопіль: СМП „Астон”, 2000. – 120 с.

31. Основи національного виховання: Концептуальні положення / Кузь В.Г., Руденко Ю. Д., Сергійчук З. О. та ін., Ін-т системних досліджень освіти/. – К., 1993. – 152 с.
32. Правдюк О. А. Методика записування музичного фольклору. – К.: Муз. Україна, 1981. – 54 с.
33. Правдюк О. А. Українська музична фольклористика. – К.: Наукова думка, 1978. – 328 с.
34. Рибак Ю. Аналіз народномузичних творів: навчальна програма за вимогами КМС. – Рівне: РДГУ, 2008. – 16 с.
35. Рибак Ю. Пісенна творчість [рубрика] // Етнокультура Рівненського Полісся / Упор. В. П. Ковальчук. – Рівне: ПП ДМ, 2009. – С. 281-334 (1,2 д.а.).
36. Рибак Ю. Поліські сліпі гармоністи // Етномузика. – Львів, 2008. Число 5 / Упор. І. Довгалюк, Ю. Рибак. С. 69–81.
37. Рибак Ю. Український музичний фольклор: Навчальна програма за вимогами КМС. – Рівне: РДГУ, 2008. – 58 с.
38. Рибак Ю. П., Гапон Л. Д., Юзюк О. М. Програмні вимоги до державних іспитів для студентів спеціальності 7.020205 “Музичне мистецтво”, спеціалізації “Музичний фольклор” – Рівне, 2004. 45 с.
39. Рыбак Ю. Музыкально-диалектологическое структурирование Верхнеприпятской низменности // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Сб. статей. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2008.
40. Співають Олена та Уляна Балан: CD. – Рівне: “Камертон”, 2010. – 22 треки.
41. Столярчук Б., Нямба Р. Фольклорний ансамбль (інструментальний): Навчальна програма за вимогами КМС. – Рівне: РДГУ, 2008. – 20 с.
42. Юзюк О. Пархоменко Т. Календарні звичаї та обряди Рівненщини / Нотні транскрипції О. Юзюк, Л. Гапон, С. Іонової, О. Пех, Н. Боярської / Транскрипції 6 народнописаних творів О. М. Юзюк. – Рівне: видавець Зень О., 2008. – С. 129-130, 166-167.
43. Юзюк О. Постановка голосу: Навчальна програма за вимогами КМСОНП. – Рівне, 2008. – 11 с.

44. Юзюк О. Про народне звукоутворення та методи засвоєння співочої традиції у вторинному виконавстві // Зб. наук. пр. "Педагогічний дискурс". – Хмельницький, 2008 р. – С. 211-213.
45. Юзюк О. Про народне звукоутворення та методи засвоєння співочої традиції у вторинному виконавстві // Педагогічний дискурс: Зб. наук. пр. – Хмельницький, 2008. – С. 211-213.
46. Юзюк О., Юзюк С. Репертуарний збірник "Пісні з голосу Степаниди Бровченко". – Рівне, 2010 – 80 с. (співав. С. Юзюк).

ДОДАТКИ

Додаток 1. Звіти про експедиційну роботу.

З В І Т

про проведення експедиції по збору матеріалів традиційної музичної культури у с. Забороль Рівненського району Рівненської області 1 березня 2008 року.

Під час проведення одностоденної експедиції було проведено один сеанс тривалістю 1 година 30 хвилин. Сеанс проводили Гапон Л. Д. – ст.викладач кафедри музичного фольклору РДГУ та студентка 3-го курсу заочної форми навчання – Ховайло О. О.

Інформанти:

Дубчак Надія Володимирівна	1949 р.н.
Петрук Євгенія Павлівна	1961 р.н.
Горецька Анастасія Іванівна	1945 р.н.
Ксеняк Ганна Юхимівна	1947 р.н.
Горецький Олексій Артемович	1941 р.н.
Новицька Віра Миколаївна	1944 р.н.
Козодой Софія Євтухівна	1947 р.н.
Давидюк Надія Федорівна	1938 р.н.
Балда Надія Кирилівна	1940 р.н.
Солощук Валентина Василівна	1959 р.н.
Солощук Леонід Іванович	1957 р.н.
Голдаєвич Лідія Вікторівна	1931 р.н.

Всього записано 23 народно-вокальні твори (звичайних – 19; повстанських – 2; псалми – 1; молитва – 1).

1. Ой з-за гори та й вітрець повіває (звичайна). Зачин – Давидюк Н. Ф.
2. Закувала зозуленька (звичайна)
3. Летіли гусоньки (звичайна) Зачин – Давидюк Н.Ф. і Балда Н.К.
4. Розвивайся да сухий дубе (звичайна) Зачин – Балда Н.К.
5. Послухай дівчино красу (повстанська)
6. Нічка була темна (повстанська)
7. Сумна осінь холодна (звичайна)

8. Чого смутний вечір (звичайна)
9. Мала мати одну дочку (звичайна)
10. Погнав Роман сиві воли (звичайна)
11. Як нічка настала (звичайна)
12. О Пресвята Мати Діво (псалм)
13. Вірую (молитва)
14. Ой у полі озеречко (звичайна)
15. Ой піду я в ліс по дрова (звичайна)
16. Рибалка молоденький (звичайна)
17. Хлопці риболовці (звичайна)
18. Ой ви хлопці січові молодці (стрілецька)
19. Ой коли ж той вечір буде (звичайна)
20. Калино малино (звичайна)
21. Ой ти зоре вечорова (звичайна)
22. Я в середу родилася (звичайна)
23. Ой там коло річки (звичайна)

ПІСЕННІ ЗРАЗКИ

1. А я перша квітка (весільна)

$\text{♩} = 63$



А пер - ша - я квіт - ка мо - ло - да Нас - ту - ня

$\text{♩} = 120$

3



Ла - май - те бе - ре - зонь - - - ку Ла - май - тоє бе - ре - зонь - ку

5



Сте - лі - те до - ро - жень - ку Мо - ло - дій мо - ло - до - му

7



Аж до Бо - жо - го до - м...

А я перша квітка молода Настуня
Ламайте березоньку 2
Стеліте дороженьку
Молодій молодому
Аж до Божого дом...

2. Я на коровай ішла (весільна, коровайна)

$\text{♩} = 144$

Я на ко - ро - вай і - шла ко - роб - ку я - єць не - сла

Зуст - рі - ли ме - не хлоп - ці Та - рах яй - ця в ко - ро - б...

Я на коровай ішла
Коробку яєць несла
Зустріли мене хлопці
Тарах яйця в короб...

3. Було не йти в бояри (весільна)

$\text{♩} = 192$

Бу - ло не йти в бо - я - ри Ко - ли гро - шей не ма - ли

Бу - ло йти мо - ло - ти - ти Щоб гро - шей за - ро - би - ти.

Було не йти в бояри
Коли грошей не мали
Було йти молотити
Щоб грошей заробити

4. З дороги вороги (весільна)

$\text{♩} = 108$

З до - ро - ги во - ро - ги З до - ро - ги во - ро - ги Не
3 пе - ре - ходь - те до - ро - ги Не - хай пе - рей - де ро - ди - на
5 Щоб бу - ла шас - ли - ва ро - ди - - - на

З дороги вороги 2
Не переходьте дороги
Нехай перейде родина
Щоб була щаслива родина

5. Коровая наш рай (коровайна)

$\text{♩} = 84$

♯ Ко - ро - ва - ю наш ра - ю Я ж те - бе у - би - ра - ю
Й у зе - ле - ний бар - ві - нок Й у па - ху - чий ва - си - льок
Й у в ро - же - ві - ї кві - ти Щоб лю - би - ли - ся ді - т..

Творчий звіт пошуковців кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету

З 14 по 16 червня було проведено фольклорно-етнографічну експедицію з метою фіксації пісенного фольклору в села Сварицевичі та Зелень Дубровицького району Рівненської області (2008 р.).

Учасниками пошукової експедиції – викладачем кафедри Ковальчуком Юрієм Васильовичем і студентом 5-го курсу Миколою Петрованчуком було зафіксовано на аудіоносіях 57 (п'ятдесят сім) весільних пісень у виконанні гурту родини Чудіновичів села Сварицевичі, зокрема:

Сторона А

1. Ой вишенько-черешенько
2. Вийди, вийди мамонько
3. Ой допоможи братийку
4. Васильова матинька
5. Скрипнули ворітечка
6. Ой щоб я знала
7. Ой брат сестру
8. Сіли пчілоньки
9. Ой на морі да на камені
10. Викотили покотили
11. Ой ни бий зятю дочки
12. Ой пітавса Василько
13. Ой а де ж ти жінишок
14. Ой а де ж та я пошла
15. Коровайнички-душки
16. Ой прітуга дивочки
17. Наш коровай – тисто
18. А на міні шапочка
19. Наша дружка
20. Ой мамонько ясна
21. Ой ходила Таньочка
22. Ой допоможи братийку
23. Ой ви сусіди-вороги

Сторона В

1. Таньочка до шлюбу йде
2. Обманули попа
3. А ми в церкві бували
4. Заіржали кони
5. Полините два соколики
6. Ой мітьона вуличенька
7. Попод дверми верби
8. Встрічайте міне
9. Питаласа мати дочки
10. Она міне попи-дячки
11. Приїхало дитя з вінця
12. Василько одїжає
13. Ой чи тобі Василько
14. Ой приїхав зятьочок
15. Як міни на поріг стати
16. Пусту свату в хату
17. Їли кашу
18. Вийди съвокровко
19. Наша курка сокоче
20. Повіли до комори спати
21. Положили штири ноги спати
22. Віди міне мати
23. Устань наша систричінько
24. Ой казала Таньочка
25. З пуд нового колодязя
26. Ой виходить мати
27. Моя свашінько
28. Допустили нигодяя
29. Світи місяцу з раю
30. Ой, а що ви друженьки
31. Дайте мни пірожки з медом
32. Ой гороше гороше
33. Сваха свахи покорилася
34. Прийшла сваха до свахи

ПІСЕННІ ЗРАЗКИ

1. Ох в неділеньку

(хрестильна)

$\text{♩} = 78$ *

1. Ох в не_ ді_ ле_ нь/і/_ ку_ по_ ра_ ну_ се_ нь/і/_ ко
Да біг вну_ чи_ нь/і/_ ко_ по ба_ бу_ се_ нь/і/_ ку

2. А ба_ бу_ /гу/_ се_ нь/і/_ ка_ /го/ ни зля_ ка_ ла_ са
Да ху_ те_ сень_ ко_ по_ збі_ ра_ ла_ са

3. По_ здо_ ро_ /го/в Бо_ же_ да_ дві_ вну_ че_ нь/і/_ кі
І ста_ рень_ ку_ ю_ і ма_ лень_ ку_ ю

4. І ста_ ре_ /ге/нь_ ку_ ю_ і ма_ лень_ ку_ ю
Мо_ ю_ вну_ чень_ ку_ мо_ ло_ день_ ку_ ю

1. Ох в неділень/і/ку поранусень/і/ко
Да біг влучинь/і/ко по бабусень/і/ку
2. А бабу/гу/сень/і/ка/го/ ни злякалася
Да хутесенько позбірала
3. Поздоро/го/в Боже да дві влучень/і/кі
І старенькую і маленькую
4. І старе/ге/нькую і маленькую
Мою влученьку молоденькую

* Через неточне виконання перший такт реконструйовано за зразком із наступних куплетів.

2. Типера Купайло (купальська)

$\text{♩} = 102$

1. Ти-пе - ра Ку - па - /га/ - ло а завіт - ра Йван

Да по - вби - рай чо - /го/р - те о - чи - /ги/ ві - дь...

а)

1. Типера Купайло а завтра Йван
Да повбирай чорте очи відьм...
2. Ой щоб вони людей ни чарували
Да щоб корів малих ни витягувал...

б)

1. Да захотів рачок женитича
Пошов до жабоньки радитис...

3. А ми в церкви бували (весільна)

$\text{♩} = 138$

tempo rubato tempo giusto

А ми в церк - ві бу - ва - ли й а ми в церк - ві бу - ва - ли
а ми ди - во ві - да - ли

Ой на стуль - ці ле - жить два він - ці а тре - тій на го - ло - вонь - ц...

4. А я вчора в куми (звичайна)

$\text{♩} = 102$

1. А я вчора в куми і сьогодні в куми

Ой а завтра куму тай до себе зазаву.

2. Ой а завтра куму я до себе позову
Ох а чим же кума пригощати буде 2
3. Ой найму я стрільця він заб'є горобця
Ой а з того горобця усіх страв навару 2
4. І сальця нагушу і м'ясяця напечу
А з його реберець я звару холодець 2
5. Ой продам я крильця да куплю я вінця
Ох отимя куму пригощати буду 2
6. Напилася кума ще й наїлася
Що й додомоньку ледь докотилася 2

4. Ішов Господь дорогою (колядка)

$\text{♩} = 84$

1. Ішов Господь дорогою зус-трів дівку із во-до-й...

2. Ой ти дівко дівчинонько дай же води напитись
3. Не дам діду воду тобі моя вода несвятъон...
4. Моя вода несвятъона снігом листом западьона
5. Сама дівка спаскудьона її вода несвятъон...
6. Де ж ти діду пророк ходим що ти мої гріхи знай...
7. Дев'ять синів породила а одного нехрїстил...
8. Да й одного нехрїстила усіх трое потопил...
9. Де ж ти діду пророк ходим що ти мої гріхи знай...
10. Я не пророк я сам Господь я сам Господь да й із неб...
11. Ох дівчина ізлякнулась на колінцях присягнул...
12. Ох ти дівко ни лякайся йди до церкви сповідайся
13. Йди до церкви сповідайся за всі свої гріхи кайся
14. Тільки дівка в церкву стала на сім синів земля впала
15. На сім синів земля впала всі престоли поламал...
16. Всі престоли поламала ясні свічі плогпсал...

ЗВІТ

про проведення експедиції зі збору фольклорних матеріалів у села
Старе Село, Переходичі Рокитнівського р-ну Рівненської області
22-23 червня 2008 року.

Під час проведення дводенної експедиції було здійснено два сеанси тривалістю 2 години 30 хвилин. Сеанси проводили Дзвінка Р. І. професор кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ та студент 3-го курсу денної форми навчання – Рибалко О. В.

Інформант:

Пишняк Іван Гнатович (1953 р. н.) – виконавець на поліській дудці із с. Старе Село.

Всього записано 15 народномузичних творів поліської сопілкової музики.

1. Несе Галя воду
2. Ой рябіна кудрявая
3. Полька
4. Катюша
5. Кудя вітьор попівас
6. Посілала мене маті
7. Сорока-білобока
8. Ой на горі (спів)
9. Ой на горі
10. Ой за гаєм, гаєм
11. Ой ті параход
12. Та коня пасла
13. Полька
14. Карапет
15. Краков'як

Інформант:

Домантович Федір Дем'янович (с. Переходичі) – виконавець на поліській дудці. Інструмент (дудка-"колянка") виготовлений для онуків виявився непридатним для виконання народномузичних творів від початку до кінця. Щохвилини виникала потреба (після втрати "голосу" дудки) мочити інструмент у воді.

1. Подіспан

Дудка

1. 2.

2. Вальс

Дудка

3. Полька

Ст. Село

Дудка $\text{♩} = 108$

The musical score is written for a Dudka in 2/4 time with a tempo of 108. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest followed by a quarter note, then a series of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with eighth and quarter notes. The third staff features a series of eighth notes. The fourth staff concludes the piece with a first ending (labeled '1.-4.') and a second ending (labeled '5.'). The first ending is a four-measure phrase, and the second ending is a five-measure phrase. The piece ends with a double bar line and a final quarter rest.

ЗВІТ

про проведення експедиції зі збору фольклорних матеріалів у с. Крупове Дубровицького р-ну Рівненської області 26 жовтня 2008 року.

Під час проведення дводенної експедиції було здійснено два сеанси запису загальна тривалість яких 4 години. Сеанс проводила викладач кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ – Куришко Я. І.

Інформант:

Кот Уляна Петрівна (1936 р.н.) – виконавиця традиційних пісень. Всього від неї записано близько 50 різножанрових народномузичних творів біографічна та історична довідки. Серед записаного: 15 календарно-обрядових (колядки, щедрівки, весняні, купальська), 20 родинно-обрядових (весільні), 15 звичайних пісень.

Родинно-обрядові (весільні)

1. Бродіт, бродіт коніченько
2. Пусті свате в хату
3. Чого теща забарилася
4. Вівернула теща овчину
5. Суньтеса поделяночки
6. Ой у саду соловейко
7. Ой слухайте бояре
8. Сядь маті да й на припечку
9. Ой посію гречку на точку
10. Забірайса Маринко з нами
11. Палі маті солону
12. На мойму двороньку
13. Ой добрая голінонька настала
14. Ой на дворе два колодязі і ведро
15. Снежком конікі, снежком
16. Ой буділі перезв'яночки, буділі
17. А в нашого свата
18. А в нашої свашечкі
19. Де наш зять подевса
20. Благословіласа Маринка

Календарно-обрядові (колядки, щедрівки, веснянки, петрівчані)

1. Ой пуд вербою, под зеленою (колядка)
2. Свят вечор, свят (колядка)
3. Ходила пава коло дуная (колядка)
4. Ой на добрий вечор прекрасний панічу (колядка)
5. Ой ви куроньки не сокоріте (колядка)
6. Там по полю Василь ходіт (щедрівка)
7. На дворі чорна хмара в'єцца (щедрівка)
8. Щодрий вечор, щодрий (щедрівка)
9. Учора звечора (щедрівка)
10. Божа маті сина мала (щедрівка)
11. Попід гору долина, долина (веснянка)
12. Посеялі огірочки щоб роділі нам синочки (веснянка)
13. Ой у мене под окном кучерява вишня (веснянка)
14. Рано, раненько (веснянка)
15. А в нашого купалочка (купальська)

Звичайні

1. Пливають, пливають лебедики
2. Летів ворон через сад зельоний
3. Ой ти моя бараболя
4. Пожену я сірі гуси
5. На городі терниця
6. Ой у полі, полі росло два дубочки
7. Береза рубаєтса
8. Під білою березою
9. Покладу кладочку
10. Ой у полі жито копитами збито
11. Ой любо, Міло
12. Ой ти дубе зелененькій
13. В ніч на Івана
14. Каліно-маліно
15. Котіласа зоронька

ПІСЕННІ ЗРАЗКИ

1

$\text{♩} = 156$



1) Ой пуд вер-бо-ю, пуд зе-ле-но-ю, Свя-тий ве-чор!

Var.

1)



14.

а)

1. Ой пуд вербою, пуд зеленою, Святий вечор!
2. Ой там Романко коніка пасе, Святий вечор!¹
3. Коніка пасе, в скрипочку грає.
4. В скрипочку грає, песні співає.
5. Прийшов до його батенько його:
6. – Хто тобі, синку, коніка купив?
7. Хто тобі, синку, скрипочку купив?
8. Хто тебе, синку, песень навчив?
9. – Любило мене да й три девоньки:
10. Одна любила – коня купила,
11. Друга любила – скрипку купила,
12. Третя любила – песень навчила.
13. А за сім словом да й бувай здоров.
14. Да й за сії свята да й святкуй здоров.

б)

1. Ой у городі пшеница яра, Святий вечор!
2. Ой там Маринка пшеницу жала, Святий вечор!
3. Пшеницу жала, в снопки в'язала.
4. Як прийшов туди батенько єї:
5. – Ой доню, доню, ході додому,
6. Бо й наїхало да й троє гостей:

7. Ой одни сталі да й за садами,
8. А другі сталі за воротами,
9. А треті сталі з куньми под сіньми.
10. Що за садами – то й одказалі,
11. Пуд воротями – хусточку далі.
12. З куньми пуд сіньми – сама молода,
13. Сама молода – так, як ягода.

в)

1. Ой в лузі, лузі красна каліна, Святий вечор!
2. Щи й прекрасніша в матері дочка, Святий вечор!
3. В матері дочка – пані Ніночка.
4. Зустріло єї три поповичи,
5. Три поповичи, три дяковичи.
6. Ой один каже: “Корольовна йде”,
7. А други каже, що поповна йде,
8. А третій каже: “То – моя дівка”.
9. Вишила вона да й три хустоньки:
10. Одну нашила червоним шовком,
11. Другу нашила зеленим шовком,
12. Третю нашила злотом злотіла.
13. Червоним шовком – то для свекровки,
14. Зеленим шовком – то для свукорка,
15. Злотом злотіла – то для милого.
16. – Нікому даті, ніким послаті.
17. Послала б батька – батько старенький,
18. Послала б матку – matka старенька,
19. Послала б братка – братко маленькій.
20. Чи сором, чи два – понесу сама.
21. З сінечок вийшла – аж засяяла.
22. В хатоньку зайшла – панове седят.
23. Да й вони ж єї да й не позналі,
24. Шапки-бакерки аж познималі.
25. А вона стала – хустки роздала.
26. Хусточки взяли – подяковалі,
27. Панну Ніночку всі велічалі.



1. Ой там у по - лі, щи й при то - по - лі, що - дри ве - чор!



Ой там пас - ту - хи о - ве - чок пас - лі, до - бри ве - чор!

1. Ой там у полі щи й при тополі, щодри вечор!
Ой там пастухи овечок паслі, добри вечор!
2. А господари землю оралі, щодри вечор!
Землю оралі, жито сялі, добри вечор!
3. – Як дождем літа, будем жать жито.
Малії детки то й зберут жменьки.
4. Старії дедки пов'яжут снопки.
Наставим копок, як на небі зорок,
5. Ясним соколом то й завершимо.
А сокул седіт, на море глядіт.
6. На море глядіт – рибоньку бачит.
Ой ти, рибонько-краснопірая,
7. Подаруй мені піречко своє,
Піречко своє – пірце краснее,
8. То ми сядемо лісти писаті,
Лісти писаті, до цара слаті.



1. Свят ве-чор, Свят!



Пчо-ля-на - я мат-ка ве-де пчо-лє-нят-ка, Свят ве-чор, Свят!

1. Свят вечор, Свят!
Пчоляная матка веде пчоленятка,
Свят вечор, Свят!
2. Свят вечор, Свят!
А ведучи, да й навучає,
Свят вечор, Свят!
3. – Ой пчулоньки, мої дітоньки,
4. А куди ж ми да й повернемся:
5. Чи в шири бори, чи в зелени луги?
6. – Не в шири бори, не в зелени луги –
7. Пану-господару в його пасіку.
8. Там будем садіцца, там будем роїцца.
9. Зо старих пчулок – густії медок,
10. З молодих пчулок – жовтії вуски.
11. Густії меди – сити ситії.
12. Сити ситити – сини женити.
13. Жовтії вуски – свечки сукаті,
14. Свечки сукати – дочки даваті.

$\text{♩} = 174$

1. Ой прийшло клочко пуд о - ке - неч - ко, по - сту - кав:

– Ой вий - ді, вий - ді, па - ні Ма - рин - ко, по - слу - хай.

а)

1. Ой прийшло клочко пуд окенечко, постукав:
– Ой вийді, вийді, пані Маринко, послухай.
2. – Ой постуй, клочко, головку змию да й вийду,
Ой вийду, вийду по місяченьку по видну.
3. Ой прийшло клочко пуд окенечко, постукав:
– Ой вийді, вийді, пані Маринко, послухай.
4. – Ой постуй, клочко, куску заплету да й вийду,
Ой вийду, вийду по місяченьку по видну.

б)

1. Ой в вині, в вині, в вині, в городі звеніла,
Звеніла вода, поверх каменя ідучи.
2. Там красна панна вино стерегла, звеніла,
Звеніла вода, поверх каменя ідучи.
3. А стережучи, крепко заснула.
4. Як налетілі раннії пташки
5. Да й тее вино порозкльовалі.
6. Як проснулася красная панна
7. Да й тиї пташки порозганяла:
8. – Шуги на луги, раннії пташки,
9. М'ні ж тее вино вельми потрібно:

10. Є в мене братко на женіннячко,
11. Є в мене сестра на видаванні,
12. Сама молода вже заручена.

в)

1. Мала птіченька, невеліченька, не чорне,
Не чорне перо по коніченьку полегло.
2. Усі лужечки пооблетала, не чорне,
Не чорне перо по коніченьку полегло.
3. А в одном лужку та й не бувала.
4. А в тому лужку – конік ворони,
5. Конік ворони, козак молоди.
6. Вун того коня да й оседлає,
7. Ой да й поїде до тещі в гості.
8. То люде скажут, що сокул летіт,
9. А теща скаже: "То муй зять їде,
10. То муй зять їде, пироги везе".
11. А дівка скаже: "То женіх їде,
12. Чоботи везе – буде весілле".

г)

1. Ой ви, куроньки, не сокоріте, каліно,
Каліно моя, ти червоная ягодо.
2. Мого батенька да й не збудіте, каліно,
Каліно моя, ти червоная ягодо.
3. Бо муй батенько з Луцька приїхав,
4. Да й прив'юз мені три гостинчики:
5. Одін гостинчик – перлови вінок,
6. Други гостинчик – срібнії перстень,
7. Треті гостинчик – сукня зелена.]
8. Перлови вінчик голову клоніт,
9. Срібнії перстень в рученьку ложит,
10. Сукня зелена слід замітає.

д)

1. Ходила пава коло дуная, каліно,
Каліно моя, ти червоная ягодо.
2. Ой а за ёю красная панна, каліно,
Каліно моя, ти червоная ягодо.
3. Красная панна, пані Віточка,
4. Пір'є збирала, в рукавец клала.
5. З рукавца брала, веночок плела.
6. Веночок вділа, танок завела.
7. Як сходіліса буйніі вітри,
8. Взялі той венок в дунай кінулі.
9. Да й пошла вона понад бережком,
10. Зустріла вона три рибаченьки:
11. – Ой закиньте ж ви свой невід в воду,
12. Ой да зловіте перловий венок.
13. Даром не хочу – всім вам заплачу:
14. Одному буде перловий венок,
15. Другому буде золотий перстень,
16. Третьому буде сама молода.

е)

1. Ой там на морі да й на сіньому, дай йому,
Дай йому, Боже, щастя, здоров'я молодому.
2. Ой там плаває золотий човнок, дай йому,
Дай йому, Боже, щастя, здоров'я молодому.
3. А в тому човні – молодий паніч,
4. Молодий паніч, паніч Василько.
5. Прийшов до його сільський селянін,
6. Сільський селянін, міський мешчанін.
7. Принесли йому золоте сверло.
8. Вон все то забрав – шапочки не зняв,
9. Шапочки не зняв, не подякував.
10. Привелі йому чорного коня.
11. Вон взяв, поїхав, не подякував.
12. Привелі йому прекрасну панну.
13. Вон панночку взяв ще й шапочку зняв.

$\text{♩} = 72$

1. На Ор-да - ні ті - ха во - да сто - я - ла,
там Пре - чис - та сво - го Си - на ку - па - ла.

1. На Ордані тіха вода стояла,
Там Пречиста свого сина купала.
2. Там Пречиста свого Сина купала,
А скупавши, в шовковину сповила.
3. А скупавши, в шовковину сповила,
А сповивши, у яселка вложила.
4. Над тим дітям три янголи читало,
До сход сонця троє царів припало.
5. А перший цар миром Божим мирував,
А другий цар Сином Божим називав.
6. А другий цар Сином Божим називав,
А третій цар квіточкою дарував.

ЗВІТ

про проведення експедиції зі збору фольклорних матеріалів
у с. Старе Село Рокитнівського р-ну Рівненської області
2 листопада 2008 року.

Під час проведення дводенної експедиції було здійснено один сеанс тривалістю 2 години. Сеанс проводив студент 3-го курсу денної форми навчання кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ – Рибалко О. В.

Інформант:

Пишняк Іван Гнатович (1953 р. н.) – виконавець на поліській дудці.
Всього записано 17 народномузичних творів поліської сопілкової музики.

1. Вальс "Имел бы я златые горы"
2. Чом ти не прийшов
3. Марш
4. Ой журавко, журавко (спів, гра)
5. Лявоніха
6. Несе Галя воду
7. Карапет
8. Летів комар по зеленім полю
9. Краков'як
10. Частушки
11. Весільна
12. Приспівки
13. Радуйся земле (колядка)
14. Ой на горі (спів)
15. Ой на горі (гра)
16. Ой в лузі при дорозі
17. Ой ти параход

1. Пісня "Шумит-гуде дубровушка"

Вежця

Голос

Дудка

$\text{♩} = 80$

1. Шу - мит - гу - де дуб - ро - вуш - ка.

5

Да пла - че - ту - жит у - до - вуш - ка.

5

2. Пісня "Ой сад, ти мой сад"

Вежця

Дудка

$\text{♩} \approx 108$

5

5

5

3. Походна

Ст. Село

♩ = 60

Musical score for '3. Походна' in 2/4 time, key of D major. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 60. The melody features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The second staff continues the melody, ending with a double bar line and repeat dots.

4. Краков'як

Ст. Село

♩ = 144

Дудка

Musical score for '4. Краков'як' in 2/4 time, key of D major, for Dudka. The tempo is marked as ♩ = 144. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

5. Коробочка

Ст. Село

Дудка

$\text{♩} = 132$

1. 2.

Звіт

про проведення експедиції по збору матеріалів традиційної музичної культури у с. Колки Дубровицького району Рівненської області
2 листопада 2008 року

Під час дводенної експедиції було проведено один сеанс тривалістю 5 годин. Сеанс проводила Юзюк О. М. – старший викладач кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету.

Інформант:

Калюх Прасков'я Леонтіївна (1925 р. н.).

Всього записано 32 зразки народно-пісенних творів.

1. А вчора з вечора
2. А хто з-за воріт кліче
3. Вийшла Марія
4. Да посію мак
5. Здрастуй мілая Маруся
6. Ми юли у попа
7. Ой да ти калінушка
8. Ой Маню Маню
9. Ой повислі чорні хмари
10. А з комори
11. Вже вечор вечоріє
12. Гиля на Василя
13. З-за горки крем'яної
14. Когда мне било лет 16
15. Над окном черёмуха
16. Ой з-за гори – гори
17. Ой місяцу місяченьку
18. Ой піду я понад лугом
19. Ой поїду я да гуляючи
20. Ой у городі
21. Останній раз тебе цілую
22. Прочені Боже
23. Цвіла цвіла черешенька

- 24. Ой по весні по веснянци
- 25. Ой попе попе
- 26. Ой п'яна я п'яна
- 27. Ой у лісі
- 28. Поза двором
- 29. Розкопаю гору
- 30. Я в середу родилася
- 31. Шлі дівчата
- 32. Щодрий вечор щодрий

ПІСЕННІ ЗРАЗКИ

1. Ішла Марія

$\text{♩} = 120$



1. Іш - ла Ма - рі - я на кру - ту го - ру

А - лі - лу - я а - лі - лу - я на кру - ту го - ру

1. Ішла Марія на круту гору
Алілуя алілуя на круту гору
2. Та й зобачила зелену траву
Алілуя алілуя зелену траву *
3. З тої трави да й вилетів птах
4. Ой да полетів понад небесами
5. Ой ви небеса розтупітеса
6. Да Сусу Христу поклонітеса

2. Коруль ходіт

$\text{♩} = 102$

1. Ко - руль хо - - - діт ко - ро - ля й про - сіт

Ей Ро - жес - то ей Ро - жес - то

1. Коруль ходіт короля й просіт
Ей Рожество ей Рожество
2. Ой корулю да й коруленьку
Ей Рожество ей Рожество *
3. Ой дай мні свою доненьку
4. Загадво три загадоньки
5. Як одгадаєш то твоя буде
6. Шо то й гуде на Поліссє йде
7. Пчулки гудут на Поліссє йдут
8. Шо то горит полум'я немає
9. Сонце й грит полум'я немає
10. Шо то цвіте а цветув немає
11. Папироть цвіте а цветув немає
12. Узвє сі да й за рученьки
13. Да й пов'юв ей да й додомоньку
14. Будеш мені вірною жоною
15. Матері моєї вірною слугою

3. У полі береза

$\text{♩} = 108$

The image shows a musical score for the song 'У полі береза'. It consists of two staves of music in 4/4 time, with a tempo of 108 beats per minute. The first staff contains the first line of the melody, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics '1. У по - лі бе - ре - за тон - ка ви - со - ка ра - дуй - са' are written below the notes. A circled 'V' is placed above the second measure of the first staff. The second staff continues the melody with the lyrics 'Ой ра - дуй - са зем - - - ле син'и/ Бо - жий на - ро - дів - са'. The melody is written in a simple, folk-like style with a mix of eighth and quarter notes.

1. У по - лі бе - ре - за тон - ка ви - со - ка ра - дуй - са

Ой ра - дуй - са зем - - - ле син'и/ Бо - жий на - ро - дів - са

1. У полі береза тонка висока радуїса
Ой радуїса земле син божий народівса
2. А на туй березі золота коря радуїса
Ой радуїса земле син Божий народівса *
3. А хто ету кору та й пообирає
4. Ой як визвалася красея панна
5. Взяла ету кору та й пообирала

4. Ой на ричці на Єрдані

$\text{♩} = 120$

I. Ой на рич - ці на Єр - да - ні
Щод - рий ве - чор Доб - рий ве - чор
Доб - рим лю - дям на весь ве - чор

1. Ой на ричці на Єрдані
Щодрий вечор добрий вечор
Добрим людям на весь вечор
2. Там плавало три лісточки
Щодрий вечор добрий вечор
Добрим людям на весь вечор *
3. На тих лістках написано
4. Написано три радості
5. Одна радість ясне сонце
6. Друга радість ясний м'сяц
7. Третя радість яснизурки
8. Ясне сонце пані господиня
9. Ясний м'сяц пан господар
10. Ясни зурки то їх детки

5. Ішов Христос

$\text{♩} = 90$

1. І - шов Хрис - тос че - рез по - - - ле

І - шов Хрис - тос че - рез по - - - ле

Че - рез по - ле ши - ро - ке - й...

1. Ішов Христос через поле 2
Через поле широкей...
2. Через поле широкее 2
Через море глибокей...
3. За їм маті дорогами 2
Зустрілася з янголами
4. Ви янголи сини мої 2
Чи бачили сина мог...
5. Твого сина жиди взяли 2
Вони з його муку маль...
6. Вони з його муку маль 2
На хрест ручки розпиналь...
7. На хрест ручки розпиналі 2
Ще й гвоздями прибіваль...
8. Ще й гвоздями прибівалі 2
Ще й камінням наверталь...
9. Як той камінь поверниці 2
То й вась світ васьгнец...

Звіт

про проведення експедиції по запису весільного обряду у с. Забороль Рівненського району Рівненської області 9 листопада 2008 року в рамках наукового проекту "Збереження традиційної культури Західної України".

Сеанс проводила Гапон Людмила Дмитрівна

Інформанти: **Давидюк Надія Федорівна** 1938 р.н.

Солощук Валентина Василівна 1959 р.н.

Всього записано: 45 весільних пісень, інформація про випікання короваю та хід весільної обрядодії.

1. Інформація про коровайний обряд.
2. Я на коровай ішла
3. То я вдома сиділа
4. Ой ти ніченько дробна
5. Наша піч регоче
6. А де тиї ковалі живуть
7. Інформація про вбирання короваю
8. Коровайниці п'яні
9. Інформація про перший день весілля
10. Було не йти в бояри
11. З дороги вороги
12. Ламайте березоньку
13. А першая квітка
14. Вийшла з-за лісу хмара
15. Ой казали вороги що й не оженюся
16. Інформація про танці, гуляння на весіллі
17. Ведуть мене до комори
18. Ой кухарочко наша
19. Ой в нашого свата
20. І капусточка і голов'єчко
21. Ой гуляла я гуляла
22. Чоловік жінку на весілля пускав
23. Дружко коровай крає
24. Весільні побажання
25. Інформація про післявесільні обрядодії

26. Інформація про весільні страви
27. Інформація про діління короаю
28. Ой зайду я у комору
29. Чи я тобі мій батеньку
30. А ми брате не сварімося
31. Надобраноч матінко
32. Відчини Боже криницю
33. Посіяли пшениченьку
34. Ой а в саду голле вісить
35. Коровайниці душки
36. Інформація про коровайний обряд (Д.Н. переказує тексти пісень)
37. Ой барвінку барвіночку
38. А вже дзвони дзвонять
39. З дороги вороги
40. Рубайте березоньку
41. Подякуймо попонькови
42. Вийди матінко з калачем
43. Ой казали говорили люди
44. Вийшла з-за гори хмара
45. Чи ти знаєш Ганнусю
46. Інформація про пов'язування намітки
47. Не плач матінко за мною
48. Надобраніч товаришко
49. Вечерай молода Ганнусю
50. Задзвонили дзвони
51. Сьогодні суботонька не неділя
52. А вже вечір вечоріє
53. Ламай мати рожу

ПІСЕННІ ЗРАЗКИ

1. А де тії ковалі живуть (весільна, коровайна)

$\text{♩} = 78$



А де ті - і ко - ва - лі жи з - вуть Шо гост - ри - і со - ки - ри ку - ють

3



Тре - ба нам піч ру - ба - - - ти

4



Ко - ро - вай дос - та ва - т...

А де тії ковалі живуть
Що гостріі сокири кують
Треба нам піч рубати
Коровай достават...

2. А я вдома сиділа (весільна, коровайна)

$\text{♩} = 66$



А я вдо - ма си - ді - ла Та во - кен - це гля - ді - ла

3



Чи не - прий - дуть про - си - ти ко - ро - вай мі - си - т...

А я вдома сиділа
Та в оkenце гляділа
Чи не прийдуть просити
Коровай місит...

3. Посіяли пшениченьку (коровайна)

$\text{♩} = 78$

1. По - сі - я - ли пше - ни - чень - ку не - хай ро - дить
За - мі - си - ли ко - ро - вай не - хай - схо - дить

2. Не - хай схо - дить тіс - точ - ко пше - ни - ця
Щоб нам та й го - рі - лоч - ки на - пить - ся.

Посіяли пшениченьку
Нехай родить
Замісили коровай
Нехай сходить
Нехай сходить тістечко пшениця
Щоб нам та й горілки напиться

4. Ой казали вороги (весільна приспівка)

$\text{♩} = 120$

Ой ка - за - ли во - ро - ги що й не о - же - ню - ся

5

А я та - ку жін - ку взяв що й не на - див - лю - ся.

1. Ой казали вороги що не оженюся
А я таку жінку взяв що й не надивлюся 2
2. Котився котився із гори возочок
А я таку жінку взяв так як образочок 2
3. Я її не бачив люди показали
Взяли наші білі руки до купи зв'язали 2

ЗВІТ

пошуковців кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету

У грудні 2008 року було проведено чергову фольклорно-етнографічну експедицію в село Рокитне Рокитнівського району Рівненської області.

Учасниками пошукової експедиції було записано на аудіоносіях 20 пісенних та музичних традиційних творів з голосу учасників народного аматорського фольклорного ансамблю і троїстих музик с. Рокитне Рокитнівського району Рівненської області "Куточане". Керівник експедиції – Ю. В. Ковальчук.

Перелік записаних музичних зразків:

1. Люди їдуть на ярмарок
2. Ой умер Севрадим
3. Косив Ваня
4. Карапет
5. Краков'як
6. Полечка
7. Коробочка
8. Козак
9. Марш
10. Приспівки до "Козака"
11. Приспівки
12. Полька
13. Частушки
14. Сербіяночка
15. Циганочка
16. Час рікою пливе (фрагмент)
17. Цвіте, цвіте черемшина
18. Вчора була суботонька
19. Десь під львівським замком (фрагмент)
20. Полечка

ПІСЕННІ ЗРАЗКИ

1. "Семьоновна"

№ 144

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking 'v' is placed above the first measure. The subsequent staves continue the melody with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some measures with slurs. The notation includes stems, beams, and note heads, with some notes having flags or beams to indicate sixteenth notes. The score is presented in a clean, black-and-white format.

2. Приспівки

Музична партитура для двох голосів (Soprano та Alto/Тенор) з фортепіано. Партитура складається з двох систем. Перша система містить п'ять рядків нот, а друга система — один рядок. Нотна запис виконана на п'ятилінійних нотах. Включено такі елементи:

- Сигнатура $\text{♩} = 150$ на початку першого рядка.
- Сигнатура $\text{♩} = 150$ на початку третього рядка.
- Динамічні позначення: f (форте) та p (піано).
- Спеціальні позначення: v (вишукано), tr (тріл), acc (акцент), rit (ритардіанто).
- Складні ритмічні фігури, включаючи шостнадцяті та тридцяті нотні значення.
- Складні ритмічні фігури, включаючи шостнадцяті та тридцяті нотні значення.

3. Приспівки

The image displays a musical score for a piece titled "3. Приспівки" (3. Refrains). The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The notation is in a single system, with the first staff beginning with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 2/4. A tempo marking of "♩ 120" is placed above the first staff. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.

4. Приспівки

The image displays a musical score for a piece titled "4. Приспівки". The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of triplets, indicated by a '3' above the notes. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note. The overall style is that of a traditional folk or church song.

Звіт

про проведення експедицій по збору матеріалів традиційної музичної культури у с. Олександрія Рівненського району Рівненської області
29 березня, 21 червня та 8 листопада 2009 року.

За період здійснення експедицій було проведено три сеанси тривалістю по 3 години. Сеанси проводили Юзюк О. М. – старший викладач кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету та студентка кафедри Юзюк С. Л.

Інформант: **Бровченко Степанида Яківна** (1930 р. н.).

Всього записано 57 зразків народнопісенних творів:

1. За сонцем не бачу
2. Чоловіче гордію
3. Йа в нашого свата
4. Наша піч регоче
5. Оре Роман оре
6. Вже вечір вечоріс
7. За садочком сонце
8. Боярине сядь коло мене
9. Вітер з поля
10. Вийди мати з хати
11. Не думала заміж іти
12. Прилетіла ластівонька
13. Ой на Івана на Купала
14. Наша Меланя
15. Десь ти березо
16. Кому чару пить
17. Приступи мати
18. Ой при лужку при лужку
19. На коровай ішла
20. Ой з дороги вороги
21. Божеє рождення
22. Старшая коровайниця
23. Очерет осока
24. Вже сонце низенько
25. Посію я хмелю
26. Широкая вулиця

27. Ой за мостом мостом
28. Щедрий вечір
29. Вербовая кладочка
30. Ой коли б то коли б то
31. Зеленеє жито зелене
32. Ой там Василь сіно косить
33. Коник вороненький
34. Ой не світи місяченьку
35. Ой дубе мій дубе
36. До роботи не я
37. Зробили ми діло
38. Тіснії вуличеньки
39. Розвеселися пане-хазяїне
40. У садочку зелененькім
41. Ой іду я іду
42. В суботу по вечері
43. На тік воду носили
44. Ой помело подружбонько
45. Ой учора із вечора
46. Ой у лісі край дороги
47. Їхали козаки
48. Коло хати листя опадає
49. Наша піч регоче
50. Ой дьор-дьор дьорло
51. Ой там за гаєм за гаєм
52. Ой у полі нивка
53. Там у дівчини в гайочку
54. Ти місяцю ріжку
55. У лісі два дубочки
56. Цвіте терен
57. Я в нашої печі

ПІСЕННІ ЗРАЗКИ

1. Розвеселися, пане хазяїне

$\bullet = 83$

1) 2)

1. Роз_ве_се_ли_ся, па_не ха_зя_ї_не, в сво_є_ му дво_ру,

3) 1.

як ан_ге_ли на не_бе_сах в Бо_жо_му ра_ю /гу/,

2.

в Бо_жо_му Ра_ю.

Var.

1) 2) 3)

2, 3. 2, 4, 5. 4-7, 11.

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music. The first system has two staves of music with lyrics underneath. The second system has two staves of music with lyrics underneath. The third system has one staff of music with lyrics underneath. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some performance instructions like '1.', '2.', '3.', and 'Var.'.

1. Розвеселися, пане хазяїне, в своєму дворі,
Як ангели на небесах в Божому Раю. 2
2. Породила Дева Марія отроця –
Матір Божа свого сина Ісуса Христа. 2
3. Породивши, в шовкові пелюшки сповила
Та, сповивши, на престолі положила. 2
4. Десь узялося до схода сонця три царі
Та принесли малому дитяті три дари. 2
5. Десь узялося до схода сонця три анголи,
Всі три вони над тим малим дитьом литали. 2
6. Всі три вони над тим малим дитям литали
Пока'м того малого дитяті не взяли. 2
7. Як узяли малеє дитятко на крильця,
Та занесли малеє дитятко в ясельця. 2
8. Коло тих яसेлец три волики стояли,
Всі три вони Божим духом дихали. 2

2. Ой учора із вечора

$\text{♩} = 120$

1) Ой у_ чо_ ра із_ ве_ чо_ ра Син Бо_ жий ро_ дивсь,
ко_ то_ рий нам не_ бо й зе_ млю со_ тво_ рив,
ко_ то_ рий нам не_ бо й зе_ млю со_ тво_ рив.

2)
ко_ то_ рий нам не_ бо й зе_ млю со_ тво_ рив.

Var. 1)
2)
6. 2-5, 7-9.

1. Ой учора ізвечора Син Божий родивсь,
Которий нам небо й землю сотворив. 2
2. Десь узалося до схода сонця три царі
Та принесли малому дитяті три дари. 2
3. Десь узалося до схода сонця три анголи,
Всі три вони над тим малим дитьом литали. 2
4. Всі три вони над тим малим дитям литали,
Пока'м того малого дитяті не взяли. 2
5. Як узали мале дитятко на крильця
Та занесли мале дитятко в ясельця. 2
6. Коло тих яселец три волики стояли,
Всі три вони Божим духом дихали. 2
7. Всі три вони Божим духом дихали,
Вони теє малеє дитятко обгрівали. 2
8. Десь узалося до схода сонця три царі
Та принесли малому дитяті всі дари. 2
9. А перший цар щастя й долю готував,
А другий цар золоту квітку в ручки дав. 2
10. А другий цар золоту квітку в ручки дав,
А третій цар на імення називав. 2

3. Ой Божеє народження

The image shows a musical score for the song 'Oy Bohyeh Narodzhennya Bohoho Syna'. It consists of two staves of music. The first staff is in 12/8 time, with a tempo marking of quarter note = 102. The second staff is in 6/8 time. The lyrics are written below the notes.

$\text{♩} = 102$

1. Ой Бо_же_є на_рожд_ен_ня Бо_жо_го си_на,
ой що нам йо-го та й по_ро-ди_ла Де_ва Ма_рі_я.

1. Ой Божеє народження Божого сина,
Ой що нам його та й породила Дева Марія. 2
2. Народився сам Ісус Христос із Девы, з панны,
Шо не спознали три жидовини Божої тайни. 2
3. А спознали три анголи, з небес летючи,
Темної ночі ясної зvezди Христа слав'ючи. 2
4. У городі Віфліємі там диво стало,
Що мале дитя новорожене світом сяло. 2
5. Осіяло небо й землю ще й малих діток,
Щоб показало всіяке древо разній цвіти. 2
6. Архангела Гавриїла ріки обпіли,
Ой щоб в Рожестві й у Христовому сади зацвіли. 2
7. Кланяйтеся ви, людя, цареві Богу,
А вдерти, вдерти низенький уклін з небес додолу.
Добрий вечір!

4. Прилетіла ластивонька

$\bullet = 120$

The image shows a musical score for the song 'Прилетіла ластивонька'. It consists of two staves of music in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 120. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the first line of the song, and the second staff contains the second line. There is a '(V)' marking above the second staff, indicating a vocal part. The lyrics are: '1. При_ ле_ ті_ ла ла_ сти_ вонь_ ка, шед_ рий ве_ чір. Свя_ тий ве_ чір! Доб_ рий ве_ чір!'.

1. При_ ле_ ті_ ла ла_ сти_ вонь_ ка,
шед_ рий ве_ чір. Свя_ тий ве_ чір! Доб_ рий ве_ чір!

1. Прилетіла ластивонька,
Щедрий вечір, Святий вечір!
2. Стала вона щебетати,
Господара викликати.
3. Вийди, вийди, господару,
Подивися на кошару,
4. Чи всі вівці покотились,
Чи баранці покрутились.
5. А баранці клаповушкі
Вискакають вище грушки.
Добрий вечір!

5. Щедрий вечір

$\text{♩} = 45$

Щед_ рий ве_ чір, па_ не гос_ по_ да_ ру! Доб_ рий ве_ чір!

Щедрий вечір, пане господару!
Бирижи, Боже, свого товару,
Свого товару, всілякого спадку.
Просимо Бога за отця й за матку,
Хорошеньку господиню маєш,
Хорошенько в хаті пораджає,
Як барвінок в саду процвітає.
Добрий вечір!

Додаток 2. Світлини.

Експедиція у с. Сварицевичі. Трійця 2010 р.



Придорожній хрест.



Люди несуть на кладовище кленове гілля та лепеху.



Могили на Трійцю.



Концерт до свята Трійці.



Глядачі концерту.



Місцеві дівчата.



Співочий гурт "Ферма". Під час сеансу запису.



Співачки гурту "Ферма".



Вишиті подушки.



Садоби на свято Трійці.

Кафедра музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ

Наукове видання

Збереження реліктів
народномузичної спадщини Полісся

Упорядкування Роман Дзвінка

Комп'ютерний набір та верстка – Роман Дзвінка

Підписано до друку 1.12.2023 р. Обсяг 9,5 друк. арк. Наклад 50 прим.
Віддруковано засобами оперативної поліграфії
Романа Івановича Дзвінки – РІД
33001, м. Рівне, вул. Руська 27/27

Для заміток

