

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО**

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

У семи томах

Друге видання: перероблене, доповнене

Редакційна колегія

Г. А. СКРИПНИК (голова),
А. П. КАЛЕНИЧЕНКО (заступник голови),
І. М. СІКОРСЬКА (відповідальний секретар),
А. І. АЗАРОВА, С. М. ВАСИЛИК, І. В. ГОРБУНОВА, М. П. ЗАГАЙКЕВИЧ,
Н. О. КОСТЮК, В. В. КУЗИК, О. П. КУШНІРУК, О. М. ЛЕТИЧЕВСЬКА,
А. І. МУХА, О. М. НЕМКОВИЧ, Л. О. ПАРХОРМЕНКО, Р. Я. ПИЛИПЧУК,
О. П. ПРИЛЕПА, М. Ю. РЖЕВСЬКА, Н. Ф. СЕМЕНЕНКО, А. К. ТЕРЕЩЕНКО,
Б. М. ФІЛЬЦ, О. В. ШЕВЧУК, О. Ю. ШЕВЧУК

КИЇВ: видавництво ІМФЕ, 2016

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Том 1

Від найдавніших часів до
XVIII століття

Книга 1
Народна музика

Редакційна колегія тому

О. Ю. ШЕВЧУК (відповідальний редактор)
Б. М. ФІЛЬЦ (відповідальний редактор)
О. П. ПРИЛЕПА (відповідальний секретар)
О. М. ЛЕТИЧЕВСЬКА (відповідальний секретар)

КИЇВ: видавництво ІМФЕ, 2016

ББК 85.313 (4Укр)2/5
I-90
УДК 78.03(477)“4/17”

Автори першої книги першого тому
О. В. БОГДАНОВА, С. Й. ГРИЦА, Р. Д. ГУСАК, Є. В. ЄФРЕМОВ,
А. І. ІВАНИЦЬКИЙ, А. П. КАЛЕНИЧЕНКО, І. В. КЛИМЕНКО,
В. М. КОВАЛЬ, Г. М. КОРОПНІЧЕНКО, В. В. КУЗИК,
К. М. ЛУГАНСЬКА, О. І. МУРЗИНА, М. Й. ХАЙ, О. Ю. ШЕВЧУК

Рецензенти

О. С. СМОЛЯК, доктор мистецтвознавства,
Б. О. СЮТА, доктор мистецтвознавства,
І. М. ЮДКІН-РППУН, доктор мистецтвознавства

Першу книгу першого тому, у якій висвітлено історію української музики від витоків до кінця XVIII ст., створено на матеріалах народної традиційної музичної творчості. Жанри вокальної та інструментальної народної музики, що сформувалися на українських етнічних територіях (приурочені обрядові, неприурочені епічні, ліро-епічні й ліричні, побутові пісні тощо), розглядаються як за виданнями, здійсненими до 1991 року, так і на основі експедиційних даних і наукових досягнень вітчизняних етномузикологів кінця XX – початку XXI ст. – доби державної незалежності України.

Для музикознавців, викладачів, аспірантів, студентів, поціновувачів народного музичного мистецтва.

Первая книга первого тома, в которой освещена история украинской музыки от истоков до конца XVIII в., создана на материалах народного традиционного музыкального творчества. Жанры вокальной и инструментальной музыки, сформировавшиеся на украинских этнических территориях (приуроченные обрядовые, неприуроченные эпические, лиро-эпические и лирические, бытовые песни и т. п.), рассматриваются как по изданиям, осуществленным до 1991 года, так и на основе экспедиционных данных и научных достижений отечественных этномузыкологов конца XX – начала XXI в. – эпохи государственной независимости Украины.

Для музыковедов, преподавателей, аспирантов, студентов, ценителей народного музыкального искусства.

The initial volume's first book covering the history of Ukrainian music from its onset till the late XVIIIth century is grounded on the materials of folk traditional musical activities. The genres of vocal and instrumental folk music, having emerged on Ukrainian ethnic territories (namely, timed ceremonial, untimed epic, lyrical epic and lyric, and genre songs etc.), are examined both according the pre-1991 editions and being based upon expeditionary data collected by domestic ethnomusicologists of the late XXth to early XXIst centuries, i.e., an epoch of Ukrainian independent statehood.

The paper is intended for music experts, teachers, postgraduate students, students, and all the connoisseurs of folk musical art.

*Затверджено до друку Вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(Протокол № 10 від 13 жовтня 2016 р.)*

ISBN 978-966-02-3165-2 (загальний)

ISBN 978-966-02-8052-6 (т. 1)

ISBN 978-966-02-8089-2 (т. 1, кн. 1) © ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016

ПЕРЕДМОВА

Друге, перероблене й доповнене, видання багатотомної академічної «Історії української музики» має непересічне значення для її наукового дослідження, порівняльне хіба що з однойменним незакінченим академічним шеститомним першим виданням (перші п'ять томів – 1989–1992, 2004 рр.) або однотомною засадничою працею з такою самою назвою Миколи Грінченка (Київ, 1922 р.). Значне зростання інформації з історії музики до XVIII ст. і першої половини XX ст. та репрезентація музичних процесів періоду доби незалежності України привели до розширення обсягу.

Розвиваючись у європейському річищі, українська музична культура вирізнялася своїми особливостями. У її історії існує протиріччя між, з одного боку, винятково високими музичними здібностями українського народу (навіть чи можна погодитися із запереченням цього Дмитром Антоновичем) і безпрецедентно багатим музичним фольклором, а з другого, – особливим шляхом розвитку академічної музичної культури, починаючи з XIX ст. до 50-х років XX ст., її певним стильовим відставанням від західної, хоча, можливо, принаймні до XVI – початку XVII ст. на етнічно українських землях, що тепер входять до складу інших країн, з'являлися твори, які відповідали найбільш модерним тоді європейським напрямам і стилям.

Україна від XVII ст. була вокальним донором Росії. Основу Патріаршого хору півчих дяків у Москві й Петербурзької придворної співацької капели становили українці. Значна кількість етнічних українців від створення Марійської опери в Санкт-Петербурзі й Великого театру в Москві (а також багатьох інших опер Росії) була їх солістами. Ще й тепер дехто із західних фахівців уважає, що за красою і силою голосів українці разом з італійцями ведуть перед у світі. Мало того, до XVIII ст. включно вся українська культура, зокрема й музична, мала визначальний вплив на російську.

Водночас колоніальна політика Росії щодо України призвела й до культурного етноциду українців: наприклад, із 1770-х по кінець 1810-х років кількість письменних в Україні зменшилась у кілька разів. А від другої половини XVIII ст. до першої чверті XIX ст. найкращі, світового рівня українські композитори (також художники, скульптори, а згодом і письменник Микола Гоголь) були вимушені постійно чи тимчасово працювати в Москві й Санкт-Петербурзі. З часів «возз'єднання» України з Росією в 1654 році та негативних наслідків політики царського й «малоросійського» режимів на викорінення української мови й культури (згадаймо укази Синоду про знищення

українських букварів і текстів церковних книг (1729), про заборону побудови церков в українському стилі (1801), рішення про закриття Києво-Могилянської академії (1811), Валуєвський циркуляр (1863) чи Емський указ (1876), таємні заборони уряду Росії вживати похідні від слова «український» (1908), зокрема, у шкільних підручниках, газетах, лекціях (1914), ліквідація Української автокефальної православної церкви (1929) і Української греко-католицької церкви (1946), репресії проти їх священників, значна кількість державних заходів, спрямованих на зросійщення українців та багато-багато інших ¹) розпочався процес занепаду висококультурної європейської України – до рівня глибокої неписьменної провінції Росії. Був різко загальмований її культурний поступ у європейському річищі і за більшовицької доби, коли українській музичній культурі вийти на Захід було майже неймовірно тяжко через нездоланні заслони Москви ². Мабуть, саме в епохи царату й більшовизму українцям і було насаджено стійкий комплекс національної меншовартості, у тому числі музичній громадськості стосовно рідної музики, що остаточно не викорінено ще й досі.

Перша причина описаного полягала у відсутності державності України й перебування її у складі Російської імперії, а відтак – певні музичні рухи, стилі та композиторські техніки (рококо, класицизм, модернізм, неокласицизм, неофольклоризм, авангардизм тощо), а також перші світські твори академічної музики (опери, симфонії, кантати, ораторії, інструментальні концерти, кuartети, квінтети, секстети, октети) було створено українськими композиторами за межами України. Друга корінилася в тому, що наприкінці XVIII – на початку XIX ст. класицистичне мистецтво зосереджувалося здебільшого навколо монарших дворів, а російський знаходився в столиці імперії – Санкт-Петербурзі та його околицях. Третя причина – це відсутність консерваторій у підросійській Україні останньої третини XIX – початку XX ст., через що музиканти їхали навчатися до Москви й Санкт-Петербурга, де нерідко залишалися (на деякий час, а то й назавжди). Четверта спричинялася нав'язаною тоталітарною владою в 1930–1950-х роках естетико-ідеологічною ситуацією постромантизму. Не можна відкидати й таких особливостей психотипу української нації, як кордоцентризм і підвищена інерційність, у тому числі естетичних смаків. Водночас стилі й жанри церковної музики (наприклад, партесний спів або циклічний хоровий концерт) з'являлися в Україні раніше, ніж у Московії (згодом Росії): навіть після незаконного перенесення центру православ'я до Московії з Києва останній залишився «другим Єрусалимом», до того ж там, де була й досі розташована найголовніша сакральна святиня Російської імперії і друга в православному світі (після святинь на горі Афон у Греції) – Києво-Печерська лавра.

¹ Наприклад, уже згадувана Р. Іванченко віднайшла близько ста російських царських указів і законів, спрямованих тільки проти публікації українських творів, літописів і навіть архівних матеріалів.

² Виняток становить той факт, що народний «Щедрик» в обробці М. Леонтовича так прищепився у США, що вважається там, щоправда, з іншим англійським текстом – «Різдвяні дзвіночки» («Carol of the Bells»), – чи не найпопулярнішою нині американською народною різдвяною піснею.

Щодо народної творчості, то український музичний фольклор, який разом із російським найкраще зберігся в Європі з найдавніших часів, поміж інших шедеврів містить такі унікальні для світової народної творчості перлини, як думи та автентичний багатоголосий (здебільшого жіночий) гуртовий спів із безпрецедентною за красою і багатством народно-підголосковою поліфонією, народний вертеп, популярні не тільки в Україні вокальні думки й пісні-романси тощо.

Багата, складна та суперечлива історія нашої музичної культури, безсумнівно, потребувала нового глибокого наукового узагальнення, а також створення нової цілісної концепції і картини розвитку музики українського народу.

Автором найпершої, опублікованої 1922 року, «Історії української музики» («Історії...»), яка хоча й стала раритетом (доповнений варіант 1929 року залишився в рукопису), але не втратила наукової цінності й донині, був ректор Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка в Києві, згодом один із засновників і перший директор Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України (ІМФЕ), заслужений діяч мистецтв УРСР, доктор мистецтвознавства, професор, видатний музикознавець Микола Грінченко, який не уникнув сталінських переслідувань. На основі узагальнення численних фактів, подій та явищ він створив самобутню концепцію і періодизацію історії української музики та її жанрів, тлумачив її як складову світової музичної культури й загальнокультурного простору, визначив хронологічний діапазон, обґрунтував особливості національного музичного стилю. Музикознавець урахував також науково-історичні набутки першого Президента України, академіка, видатного історика Михайла Грушевського, використовуючи поряд з історико-процесуальним методом, де розкрито діахронні зв'язки, також біографічно-монографічний і, звісно, довів її тільки до початку 1920-х років, оскільки, як уже згадувалося, опублікував 1922 року. До музично-історичного процесу він додав і музичний фольклор як основу національної ідентичності української музичної культури, дав характеристику його основним жанрам, приділив увагу й культовій музиці, музичній культурі Східної Галичини, включивши її в загальноукраїнську музичну сферу. Водночас ця засаднича для українського музикознавства праця не була позбавлена певних недоліків – нечіткого визначення меж предмета історії української музики, відсутності чіткої періодизації для її складових. У 1929 році М. Грінченко написав новий варіант «Історії української музики». Разом із природним хронологічним розширенням фактологічної бази дослідження воно мало певний відбиток часу – поява заїдеологізованості (хай і ледь помітної) класового підходу.

У 1941 році свій однотомний «Нарис з історії української музики» видав завідувач кафедри історії музики Київської консерваторії (нині – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського), доктор мистецтвознавства, визначний музикознавець професор Андрій Ольховський, де було охоплено музично-історичний процес до 1930-х років. Але «Нарис» не ввійшов у науковий і навчальний обіг, бо в один із київських складів, де зберігався весь його тираж, під час гітлерівської атаки потрапила авіабомба, і відтак він згорів ущент. До того ж ім'я цього музикознавця, який під час війни емігрував на Захід, було заборонено, і тому «Нарис» вийшов тільки 2003 року зу-

силями Лідії Корній – доктора мистецтвознавства, професора Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Привертає увагу солідна емпірична база з невідомими фактами. Як і в М. Грінченка, там поєднано жанровий і біографічний принципи. Проте вже назва цієї праці засвідчує, що висвітлення музично-історичного процесу відбувалося більш фрагментарно, ніж у М. Грінченка. Крім того, А. Ольховський як педагог, мабуть, планував використовувати його як підручник у навчальному процесі.

Те саме стосується і двотомних «Нарисів з історії української радянської музики» (1957, 1967) Валеріана Довженка – заступника директора ІМФЕ (1953–1960), завідувача відділу музикознавства (1960–1972), доктора мистецтвознавства, професора. У них було здійснено спробу висвітлити й узагальнити музично-історичний процес більшовицької України, розвиток у ній музичних жанрів. Утім, «Нарисам» притаманний марксистський, класовий підхід, ідеологічна заангажованість і відповідно було зроблено помилкові акценти, оскільки автор – тоді музичний націонал-комуніст – сповідував ідеологію Асоціації пролетарських музик України, був одним з її ініціаторів і керівників. Розглянувши в «Нарисах» композиторську творчість тільки першого неповного півстоліття більшовицького періоду, В. Довженко став одним з ініціаторів створення відділом музикознавства (сучасна назва – відділ музикознавства та етномузикології) ІМФЕ багатотомної «Історії української музики». «Нарисами» В. Довженка послуговувалися як навчальним посібником з курсу історії української радянської музики в консерваторіях тодішньої УРСР.

Натомість навчальний посібник з історії української музики дорадянського періоду («Нариси з історії української музики» у двох частинах) 1964 року видали доктор мистецтвознавства, професор Київської консерваторії Онисія Шреер-Ткаченко, кандидати мистецтвознавства Лідія Архімович, Тетяна Карішева та Тамара Шеффер (остання також працювала у відділі музикознавства ІМФЕ). У ньому, як і виданому тими самими авторами в Москві раніше, 1957 року, томі «Украинская ССР» (із шеститомного видання «Музыкальная культура союзных республик»), інформативність істотно переважала над узагальненням.

Слід згадати й монографію «Украинская советская музыка» (1960) доктора мистецтвознавства, професора Миколи Гордійчука – головного ініціатора й організатора написання 1-го видання академічної багатотомної «Історії української музики», заступника голови й відповідального секретаря Спілки композиторів України, заслуженого діяча мистецтв України; працю «Музыкальная культура Украины» О. Шреер-Ткаченко й названого колективу київських і харківських авторів (Москва, 1961); розділи до шеститомної «Истории музыки народов СССР» (Москва, 1970–1985); збірника статей «Музыкальная культура Украинской ССР» (Москва, 1979).

Помітним внеском у музичне українознавство й педагогіку став навчальний посібник «Історія української дожовтневої музики», опублікований 1969 року зусиллями колективу авторів кафедри історії музики Київської консерваторії під редакцією О. Шреер-Ткаченко. Це видання мало значно ширшу фактологію, ніж у названих попередніх навчальних посібниках, а в деяких підрозділах висвітлювало також загальнокультурні питання.

У 1981 році колектив авторів Київської консерваторії опублікував у Москві навчальний посібник «История украинской музыки» під керівництвом тієї-таки О. Шреер-Ткаченко. У 1990 році, вже після смерті дослідниці було видано написаний, по суті, під її керівництвом колективний підручник «История української радянської музики». Це сталося після створення в Київській консерваторії кафедри історії української музики й центру музичної україністики під орудою їх керівника, доктора мистецтвознавства, професора Івана Ляшенка, певний час також співробітника відділу музикознавства ІМФЕ. Він і став редактором цього видання, де відбулася тоді перша, хай ще й неспівна спроба переглянути український музично-історичний процес із позицій державницьких інтересів України.

Ще в більшовицьких часах поміж співробітників відділу музикознавства за ініціативою його тодішнього очільника М. Гордійчука нелегально ходили по руках видані на Заході й заборонені в тодішній УРСР потайки роздобути ним історико-критичний огляд «Українська музика» Антона Рудницького (Мюнхен, 1963), що містив ряд цінних маловідомих фактів і водночас суб'єктивних, не завжди виважених оцінок; брошура Павла Маценка про Федора Якименка та ін.

Уже в незалежній Україні, після видання підготовлених відділом музикознавства ІМФЕ перших чотирьох томів академічної «Історії української музики» (зокрема, I т. під ред. М. Гордійчука, II т. під ред. тодішньої співробітниці відділу музикознавства, доктора мистецтвознавства, професора Тамари Булат), значною мірою спираючись на вміщені в них і новознайдені матеріали, Л. Корній (коштом відомого американського мецената українського походження Мар'яна Коця) випустила тритомний підручник під такою самою назвою (К.; Х.; Нью-Йорк, 1996, 1998, 2001), де вперше історію української музики було подано не лише за жанрами, а й за стилями, тобто як історію стилів, до того ж на широкому художньому тлі. Залучивши багато невідомих фактів, явищ та музичного матеріалу, авторка вперше в музичних підручниках розглядала український музично-історичний процес із національно-державницьких позицій, розставила правильні ідеологічні акценти, наприклад, тлумачила І. Хандошка (Хандошкіна) як українського композитора, виділила період ХІХ ст. в окремий том, згадала як музикознавця й композитора українського походження Себастьяна з Фельштина, композитора, лютиста та бандуриста Альберта Войцеха Длугорая («бандуриста Войташка») і т. ін. Цей тритомник став важливим внеском в українське музикознавство й педагогіку. Л. Корній закінчила останній том творчістю М. Лисенка та його добою, а музика ХХ ст. в той підручник, на жаль, не ввійшла.

Слід згадати й збагаченого тогочасною фактологією навчальний посібник для музичних вишів «Українська музична культура» Любові Кияновської (Львів, 1999, 2002), також позначений сучасними підходами до історії української музики.

Матеріали в опублікованих томах 1-го видання академічної багатотомної «Історії української музики» було плідно використано і в інших навчальних посібниках, зокрема перших двох частинах цінного й корисного колективного посібника «Українська музична література» (Тернопіль, 2000, 2002), підготовленого львівськими музикознавцями.

У 2010 році в Києві вийшла друком «Історія української музики ХХ століття» Олени Верещагіної і Людмили Холодкової, рекомендована Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для вищих і середніх закладів освіти. Його автори через незнання академічних і наукових українознавчих музикознавчих праць, написаних у незалежній Україні, спиралися на фактаж музикознавчих праць, написаних ще в більшовицький період. До того ж у посібнику подано застарілу помилкову періодизацію і термінологію, не вивірено акцентів щодо персоналій тощо. Цей навчальний посібник був кроком назад порівняно не лише з виданими раніше III–V томами академічної багатотомної «Історії української музики» під редакцією співробітників відділу музикознавства ІМФЕ, докторів мистецтвознавства, професорів Марії Загайкевич (III т., 1990 р.), Лю Пархоменко (IV т., 1992), Антона Мухи, у 2000–2005 роках завідувача відділу музикознавства (V т., 2004), а й підготовленим авторським колективом Київської консерваторії зазначеним вище навчальним посібником «Історія радянської музики» (Київ, 1990), на який сліпо орієнтувались автори «Історії української музики ХХ століття».

Значним внеском і новим словом в українському музикознавстві став виданий Національною музичною академією України ім. П. І. Чайковського 2011 року також однотомний підручник «Історія української музичної культури» професорів, докторів мистецтвознавства Л. Корній і Б. Сютя. Особливо цінним тут є розгорнуте історичне, загальнокультурне та мистецьке тло кожного періоду історії української музичної культури, висвітлене із сучасних державницьких позицій. Підручник складається з двох розділів, перший із яких написала Л. Корній (від зародження до 1910-х рр.), другий – Б. Сютя (1920–1990-ті рр.). Перший, більший за обсягом, розділ є скороченим, проте доповненим та уточненим варіантом згаданого вже тритомного підручника «Історія української музики» Л. Корній з доданим підрозділом про українську музичну культуру перших двох десятиліть ХХ ст.

Варто відзначити наукову новизну другого розділу (автор Б. Сютя), в якому вперше розглядається творчість окремих композиторів та конкретних мистецьких творів. Однак не згадано більшість тих вихідців з України, що згодом працювали в РСФРР і РРФСР. До того ж автори чомусь дотримувалися тут застарілої радянської періодизації, об'єднуючи 1920–1930-ті роки в один період. До предмета дослідження – музичної культури – не ввійшли такі її складові, як народна й масова.

Натомість розгорнутий історичний і художній контексти вигідно вирізняють перероблений і доповнений варіант цього підручника – наукову монографію «Історія української музичної культури: погляд крізь віки» тих самих авторів (Київ, Музична Україна, 2014). Усі названі вище чесноти й ганджі стосуються також цього вагомого видання.

Природно, що названі наукові праці й навчальні підручники чи посібники в силу жанрової специфіки й навчального спрямування не могли претендувати на повноту охоплення музично-історичного процесу. Адже там розглядалися лише «вершини» української музики, позаяк «підніжжя», без якого неможливо всебічно охопити цей процес, залишалося в тіні.

Повноцінне широке охоплення джерел академічної багатотомної «Історії української музики» в 1-му виданні було б неможливе без видання нот повних зібрань творів Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Якова Степового, Віктора Косенка, Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського та ін.

Для розуміння авторами цього видання українського музично-історичного процесу важливу роль відіграли розвідки 1920-х років про музичний побут України Анатолія Буцького, Федора Ернста, Дмитра Ревуцького (брат композитора Левка Ревуцького), Федора Сенгалевича, Данила Щербаківського та ін.

Слід також зауважити, що 1-ше видання «Історії...» не було б написане без монографій і розвідок музикознавців-українознавців (майже половина з-поміж них – співробітники відділу музикознавства ІМФЕ) про жанри української академічної і народної музики та їх історію – партесний і хоровий циклічний концерти (Ніна Герасимова-Персидська), болгарський наспів (Л. Корній), грецький і знаменний розспіви (протоієрей Іоанн Вознесенський), ірмолої (Анатолій Кононоп), світський кант (Людмила Івченко), оперу (Л. Архімович), музикантські цехи (Богдана Фільц), балет (Марія Загайкевич), оперету (Тетяна Швачко), симфонічну музику (М. Гордійчук, Олена Зінкевич), фортепіанний концерт (Валентин Тимофєєв), кантату та ораторію (Алла Терещенко), хорову п'єсу (Л. Пархоменко) й культуру (Анатолій Лашенко), солоспів (Т. Булат, Юлій Малишев, Б. Фільц), ліричну пісню ХХ ст. (Валентина Кузик), камерно-вокальний цикл (Ольга Литвинова), інструментальний ансамбль (Ірина Боровик, Микола Боровик), фортепіанну музику (Микола Дремлюга, Віктор Клиш), зокрема й для дітей (Олександра (Леся) Олійник), фортепіанну сонату (Лідія Ніколаєва), народні биліну, думу та історичну пісню (Софія Грица), а також про історію скрипкового мистецтва (Валентина Лапсюк), інші питання етномузикології (Софія Грица, Олександр Правдюк). Цінною була й праця про українську сонористику (Дагмара Дувірак), що випередила свій час.

Важливим підґрунтям для 1-го видання «Історії...» стали дослідження про видатних українських композиторів та інших діячів музичної культури. Щодо ХVІІІ ст. це праці лише про композиторів Максима Березовського (Мстислав Юрченко), Дмитра Бортнянського (Володимир Іванов), Артемія Веделя (Василь Кук, Тетяна Гусарчук). Більше книжок було опубліковано про композиторів ХІХ ст. – М. Лисенка (Л. Архімович і М. Гордійчук, Т. Булат), Михайла Вербицького (М. Загайкевич), Семена Гулака-Артемовського (Людмила Височинська, Леонід Кауфман, Григорій Кисельов), Петра Сокальського (Т. Каришева), Володимира Сокальського (Зінаїда Юферова), Миколи Колачевського (Калачевського – за М. Гордійчуком, згідно з його монографією), Миколи Аркаса (Л. Кауфман), Бориса Підгорецького (Клавдія Черпухова), Генріха Топольницького й Дениса Січинського (обидві – Стефанія Павлишин), Анатолія (Наталя) Вахнянина (Іларіон-Євген Гриневецький), Сидора (Ісидора) Воробкевича (Марія Білинська), М. Леонтовича (М. Гордійчук, Анатолій Завальнюк), К. Стеценка (Л. Пархоменко), Я. Степового (Т. Булат, Галина Степанченко).

Найбільше публікацій стосувалося композиторів ХХ ст. – Віктора Косенка (Леся Олійник, Б. Фільц), Володимира Фемеліди (Тамара Гнатів), Нестора Нижанківського (Юрій Булка), Л. Ревуцького (Михайло Бялик, Г. Кисельов), Б. Лятошинського (Ігор Белза, Віктор Самохвалов), В. Барвінського (С. Павлишин), Станіслава Людкевича (М. Загайкевич), Павла Сениці (Микола Михайлов), Пилипа Козицького (М. Гордійчук), Юлія Мейтуса (Ю. Малишев, Л. Архімович та Ігор Мамчур), Андрія Штогаренка (М. Боровик, Гліб Виноградов), Аркадія Філіпенка (Ада Герман), Анатолія Кос-Анатольського й Романа Сімовича (обидві – А. Терещенко), Георгія (М. Гордійчук, Олена Зінкевич) і Платона (М. Гордійчук, В. Кузик) Майбород, Левка Колодуба (М. Загайкевич), Юрія Іщенка (Галина Конькова), Мирослава Станика (Юрій Щерица), Валентина Сильвестрова (С. Павлишин), Євгена Скороковича (О. Зінкевич), Олександра Красотова (Римма Розенберг) та ін. Поміж музикознавчих досягнень слід зазначити монографії про музикознавця Миколу Грінченка (Олена Немкович), диригента Дмитра Ахшарумова (Л. Кауфман), етномузиколога Філарета Колессу (С. Грица) та ін.

Важливе значення для 1-го видання «Історії...» мали також праці про численних наших видатних співаків, диригентів, інструменталістів і колективи, оперні театри та консерваторії, кількадесят монографічних брошур із серії «Творчі портрети українських композиторів», опублікованих єдиним державним музичним видавництвом «Музична Україна», тощо. Слід тут також згадати дослідження в галузі регіоналістики – музичного життя Одеси (Вітольд Малішевський), Харкова (Йосип Миклашевський), Західної України (М. Загайкевич), Києва (Микола Кузьмін), Сумщини (Георгій Локощенко) та ін. З'явилися роботи й стосовно дискографії (Анатолій Железний, Михайло Зьола). Цінними для 1-го видання академічної багатотомної «Історії...» були також наукові праці українських і російських музикознавців, присвячені тим українським явищам чи композиторам і виконавцям, які значну частину свого життя працювали на теренах Росії – знаменному розспіву (Ірина Лозова), Іванові Хандошку (Григорій Фесечко), М. Березовському й Д. Бортнянському (Марина Рицарева), Рейнгольдові Глієру (І. Белза та його дружина Зоя Гулинська), Степанові Давидову (Людмила Федоровська) та ін. Але всіх їх подавали, звісно, як російських композиторів, а не українських. Важливі факти містилися в довідкових виданнях, доступних тоді зарубіжних енциклопедіях і словниках (Олена Андреева, Юрій Юцевич). Вагомими були довідкові видання щодо співаків (зокрема, збірки документів, віднайдених, науково упорядкованих та прокоментованих Михайлом Головащенко, пов'язаних із Соломією Крушельницькою та Олександром Мишугою), у галузі музичного шевченкознавства (Антоніна Касперт), композиторів (Олександр Білокопитов, Віктор Кривусів і Пилип Козицький, Л. Архімович, М. Гордійчук та ін.; Степан Костюк і Петро Медведик; А. Муха та ін.). З'явились і перші довідкові видання в галузі джазу (Володимир Симоненко).

* * *

Усе наведене вище дозволило розпочати роботу над академічною багатотомною «Історією української музики» співробітникам відділу музикознавства ІМФЕ – провідного наукового осередку в галузі дослідження історії

української музики й музичної лексикографії в галузі україністики³. Мета видання полягала у створенні цілісної панорами історії української музики, висвітленні її складових у комплексі та взаємозв'язку.

Нааявність у кожного народу академічної багатотомної історії своєї музики свідчить про зрілість не лише національної музичної науки, а й усєї музичної культури. У Польщі, Росії та деяких інших країнах такого роду видання здійснювались колективами авторів для окремого тому, кожен із яких писав один із авторів або його ж писав один-єдиний автор.

За різними принципами створювалися написані історії національних музичних культур: за періодами чи епохами, стилями, жанрами.

Перше видання «Історії української музики» було створено за жанровим принципом, коли кожен автор досліджував свій жанр.

Ідея написання академічної багатотомної «Історії української музики» виникла під час хрущовської «відлиги» в 1960-х роках. Підготовка 1-го видання (щоправда, здійсненого не в повному обсязі) тривала майже три десятиліття. Було проведено широке обговорення концепції багатотомника, анкетування, ряд відповідних наукових конференцій.

У написанні розділів до 1-го видання взяли участь співробітники відділу музикознавства: доктори мистецтвознавства, професори Т. Булат, М. Гордійчук, М. Загайкевич, В. Клин, тодішній заступник директора ІМФЕ Олександр Костюк (у 1987–2000 роках – директор, у 1991–2000 роках – одночасно завідувач відділу музикознавства), Олена Немкович (з 2016 р. – завідувач відділу культурології, театрознавства та екранних мистецтв), Л. Пархоменко, О. Правдюк, А. Терещенко, кандидати мистецтвознавства Л. Архімович, М. Боровик, Зоя Василенко, Анатолій Калениченко, В. Кузик, Ольга Кушнірук, О. Литвинова, Леся (Олександра) Олійник, Наталія Семененко, Ірина Сікорська, Г. Степанченко, Оксана Шевчук, Т. Шеффер, Ніна Якименко, науковий співробітник Мар'яна Беляєва, тодішні аспіранти, нині кандидати мистецтвознавства Ірина Шумська (Харків), Ірина Зінків (Львів), Володимир Іванов (Миколаїв) та М. Юрченко (Київ), а також композитори й музикологи – доктор мистецтвознавства, професор А. Муха й заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства Б. Фільц. Дехто з них відійшов у кращий світ. Окремі розділи написали співробітники інших відділів ІМФЕ – етномузикологи, доктори мистецтвознавства, професори С. Грица, Анатолій Іваницький, науковий співробітник Катерина (Інна) Луганська, музикознавці з інших музичних установ і закладів України – доктори мистецтвознавства, професори Юрій Булка і Олександра Цалай-Якименко, кандидати мистецтвознавства Рита (Маргарита) Кулик, Лешек Мазепа, компо-

³ Окрім академічних багатотомних «Історії української музики» та «Української музичної енциклопедії», відділ музикознавства видає також єдиний у світі науковий періодичний музикознавчий українознавчий науковий збірник «Музична україністика: сучасний вимір». На час написання пропонованої читачеві Передмови вийшло 12 випусків на пошану Л. Пархоменко (вип. 1, 2005), А. Терещенко (вип. 2, 2008), М. Загайкевич (вип. 4, 2009), Б. Фільц (вип. 5, 2010), С. Грици (вип. 8, 2013), пам'яті А. Мухи (вип. 3, 2009), М. Гордійчука (вип. 6, 2011), М. Лисенка (вип. 7, 2012), Л. Ревуцького (вип. 9, 2014), Кароля Шимановського (вип. 10, 2015), родин Блюменфельдів і Нейгаузів (вип. 11, 2016) та ін.

зитор і музикознавець, тодішній голова Національної спілки композиторів України, народний артист України, кандидат мистецтвознавства Михайло Степаненко.

Перше видання «Історії української музики» більш тяжіло до історії музичної культури, аніж музики, де коло питань зосереджувалося здебільшого навколо композиторської практики. Адже поряд з українською композиторською творчістю розглядалися народна творчість, музично-театральне й концертне життя, музична освіта й побут, музикознавство, етномузикологія та, меншою мірою, фольклор. Включення, як і в М. Грінченка, розділів про нашу народну творчість дозволило торкнутися архетипів культури українського народу, деяких рис його ментальності, вийти на окремі особливості етногенезу.

Творчість українських композиторів у кожному тому було подано не за епохами чи стилями, а жанрами. Тобто історія композиторської творчості тлумачилась як історія жанрів, що тоді мало позитивне значення для висвітлення музично-історичного процесу. На відміну від названих попередніх видань, у 1-му виданні академічної багатотомної «Історії...» відсутні так звані біографічні «медальйони» про композиторів, більш властиві підручникам. Такого роду відомості про композиторів та інших діячів української музичної культури згодом було розміщено в академічній багатотомній «Українській музичній енциклопедії» (ця фундаментальна праця готувалася й видавалася також відділом музикознавства ІМФЕ⁴), яка згодом стала, по суті, фактологічною і біобібліографічною базою «Історії...». За фактологічною повнотою охоплення української музики 1-ше видання багатотомної «Історії...» не мало собі рівних у світі щодо вітчизняної музичної культури.

Попри ідеологічний тиск, що позначився на періодизації, в аналізованому виданні відчутно пошук іманентних музично-історичних закономірностей. Натомість не достатньо уваги було приділено стильовому аспектові, майже не розробленому тоді в українському музикознавстві. Відтак не відбулося цілісного розкриття музичного процесу. Ще давалися взнаки не досить належне вивчення української музичної культури до середини ХІХ ст., необхідне для будь-якої тодішньої публікації (ідеологічна напрямна, спираючись на радянські догми в окремих розділах, без чого видання не побачило б світ, зокрема й відповідна періодизація томів – завершення ІІІ тому 1917 роком (жовтневий переворот) замість 1929-го, а ІV – 1941-м (початок війни 1941–1945 рр.) замість 1958-го). Задекларована в тодішній передмові до «Історії...» і вступних до її перших томів більшовицька концепція історії України (Київська Русь – колиця східнослов'янських народів) суперечила її змістові в дальшому тексті, адже давньоруська культура в ній тлумачилась як давньоукраїнська.

У процесі роботи стало зрозумілим, що «Історія української музики» не повинна обмежуватися тільки академічною музичною культурою, що в ній належним чином має бути представлена також народна й масова музичні культури, без розгляду яких видання було б неповним і нецілісним. Їх поєднання в одному виданні ускладнювалося ще й тим, що це вони становлять

⁴ На час виходу у світ першої книги І тому 2-го, розширеного й доповненого, видання «Історії української музики» було опубліковано чотири з восьми запланованих томів «Української музичної енциклопедії».

три окремих музичні «світи», пов'язані між собою хіба що тим, що виражають емоції звуками з чітко визначеною висотою тону (та й то не завжди, наприклад, *Schprechstimme*, голосіння, реп тощо). Адже якщо академічна музика належить до «високої» культури, її найкращі твори здатні викликати в слухача відчуття катарсису, підносити його дух і душу до Неба, до Бога, то певна частина масової молодіжної музичної культури ближча до «низької» культури, і є музикою «для ніг» або ж навіть «нижче пояса». Натомість народна музична культура – амбівалентна: одні її жанри є «високими» (наприклад, думи), другі – «низькими» (сороміцькі пісні). До того ж академічна музика належить до сфери мистецтва, а народна й масова – до нього не належать. Відтак дуже різняться в багатотомнику також способи музикознавчого аналізу академічної й народної музики. Мала б відрізнитися від них і методика аналізу масової музичної культури, надто молодіжної, але така методика з відповідною термінологією нині тільки формується.

Перше видання «Історії...» не було завершене через тогочасну кризу в книговидаванні, загалом – в економіці всієї України. Воно мало складатися із шести томів (останній (VI) – у двох книжках). Вийшло п'ять. Головою редколегії перших чотирьох томів був один із найголовніших ініціаторів і провідний організатор видання «Історії української музики», заступник директора ІМФЕ (1960–1974), завідувач відділу музикознавства (1975–1991), заступник голови й відповідальний секретар Спілки (тепер Національної) композиторів України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор М. Гордійчук. Після його смерті (1995) роботу над багатотомною «Історією...» було продовжено під патронатом директора ІМФЕ, нового завідувача відділу музикознавства, єдиного тоді музикознавця-академіка НАНУ, доктора мистецтвознавства, професора Олександра Костюка (1933–2000). Але через брак коштів робота над «Історією...» не мала видавничого результату. Відповідальним редактором останнього опублікованого (V) тому (2004) став тогочасний завідувач відділу музикознавства, доктор мистецтвознавства, професор А. Муха. Від 2005 року робота над виданням шостого тому та 2-м, переробленим і доповненим, виданням попередніх томів відбувалася під керівництвом завідувача відділу музикознавства, кандидата мистецтвознавства А. Калениченка, заступника голови редколегії. Ця робота відділу музикознавства тривала паралельно з підготовкою й публікацією перших у світі вже згадуваних академічної багатотомної «Української музичної енциклопедії» і періодичного наукового збірника «Музична україністика: сучасний вимір».

Найменш дослідженими до появи 1-го видання «Історії української музики» були історичні періоди від зародження до XVIII ст., а також першої третини XX ст. Тож, незважаючи на включення численних невідомих або забутих матеріалів до кожного тому, найбільше нововідкритих реалій і фактів, введених у музикознавчий обіг і вперше проаналізованих музичних творів, містили I і III томи 1-го видання багатотомника, що охоплювали саме ці періоди.

I том (відп. ред. М. Гордійчук) охоплював період української музики від зародження до першої половини XIX ст.; II (відп. ред. Т. Булат) – другу половину XIX ст. (обидва томи опубліковано 1989 р.); III (відп. ред. М. Загайкевич, 1990) – кінець XIX ст. – 1917 рік (1990); IV (відп. ред. Л. Пархоменко, 1992) – 1917–1941 роки (1992). Останній було написано з нових позицій і

він узагалі став тоді в нашому музикознавстві першою ластівкою сучасного, державницького погляду на історію української музики. Але ми свідомо не готували нового, 2-го, переробленого й доповненого, видання V тому (1941–1958) з урахуванням нововіднайдених матеріалів із пошани до пам'яті його відповідального редактора, незабутнього А. Мухи. Цей том було опубліковано тільки 2004 року.

* * *

Відтак у 2-му, переробленому й доповненому, виданні академічної багатотомної «Історії української музики» членами редколегії усього видання та окремих томів і авторами розділів стали як попередні співробітники відділу музикознавства (М. Загайкевич, В. Кузик, К. Луганська, Л. Пархоменко, О. Правдюк, Н. Семененко, А. Терещенко, Б. Фільц, Ок. Шевчук), так і нові (Антоніна Азарова, Ірина Горбунова, Наталія Костюк, Ольга Кушнірук, Оксана Летичевська, О. Немкович, Олеся Прилепа, Майя Ржевська, І. Сікорська, С. Василик, Б. Сюта, Олена Шевчук та ін.). Окрім співробітників відділу музикознавства, його колишніх і теперішніх докторантів та аспірантів (Олексій Бойко, О. Летичевська, Олена Шевчук, Ірина Зінків, Тетяна Росул, Ірина Шеремета, Марія Ярко та ін.), авторами статей було залучено як музикознавців із інших країн (доктор Тереза Мазепа з Польщі) та інших закладів України (доктори мистецтвознавства Любов Кияновська та Юрій Ясіновський, Юрій Медведик, кандидати мистецтвознавства Лариса Горенко, Тетяна Гусарчук, Ольга Зосім, Ольга Путятицька, Людмила Руденко, Юрій Рудчук, Ольга Олійник, музикознавець і піаніст Андрій Кутасевич, Іван Кузьминський та ін.), так і етномузикологів (доктори мистецтвознавства, професори, член-кореспондент НАНУ А. Іваницький, С. Грица та Михайло Хай, кандидати мистецтвознавства Олена Мурзина, Олена Богданова, Раїса Гусак, Євген Єфремов, Ірина Клименко, Ганна Коропніченко, Василь Коваль).

На 1-му виданні академічної багатотомної «Історії української музики» засновується її 2-ге, перероблене й доповнене, видання. Але річ, звісно, не лише в цьому: потреба 2-го видання «Історії...» зумовлена й іншими причинами.

Найголовніша з них полягає в необхідності проаналізувати український музично-історичний процес із державницьких позицій, з урахуванням нових реалій. Тож 2-ге видання ґрунтується на концепції історії Русі-України М. Грушевського, що тлумачить Київську Русь як давню Українську державу, та базовану на ній «Історію української музики» М. Грінченка, який також включив до неї фольклор.

У I томі найперші задокументовані зразки церковного (щоправда, римокатолицького) багатоголосся на етнічно українських землях відсунуто чи не на триста років назад, а найбільш ранні поліфонічні твори й музикознавчі праці, написані українцем (Себастьян із Фельштина), – щонайменше на одне століття. Через віднайдену 2002 року у Ватикані американським диригентом Стівеном Фоксом і виконану в Києві 2016 року українським диригентом Кирилом Карабицем Симфонію До мажор М. Березовського відкинута на кільканадцять років назад і зародження української симфонічної творчості. Особливу увагу приділено музичним явищам української національної культури, що сприяли формуванню національної ідентичності українців, тим самим наближаючи здобуття незалежності України.

У IV томі 1-го видання музика більшовицької і підпольської України подавалися відрубно, в окремих розділах, а музика діаспори не розглядалася взагалі. Натомість у III і IV томах 2-го видання український музичний процес подається в єдиному потоці як складова культури майбутньої незалежної України. Із нього вилучено зазначені розділи, а вміщені в них матеріали кардинально перероблено й доповнено (зокрема, додано дані про різні регіони України; крім Східної Галичини – про Буковину, Волинь та Закарпаття; про музику української західної і східної діаспор).

Унаслідок глибшого осмислення музично-історичного процесу встановлено правильнішу періодизацію томів. Зокрема, початок ХХ ст. і 1920-ті роки входять у III том. Як єдиний процес розглядаються 1930-ті й 1950-ті роки, хоча через названі обставини їх дещо штучно розподілено між IV і V томами.

Українська музична культура у 2-му виданні розглядається цілісно. У ній наявна як академічна музика, так і народна й масова музичні культури. Музичному фольклору присвячено цілу 1-шу книгу I тому. До предмета дослідження внесено музичну культуру в географічних межах не лише сучасної України, а й етнічних українських земель (у тому числі тих, що входили до складу України на день її Соборності – 22 січня 1919 року, а тепер не входять) – Кубані, Ставропілля, Східної Слобожанщини, Чорноморщини, Стародубщини, в також Воронежчини, Донщини, зокрема й Таганріжжя, частини Брянщини, а також південних Курщини, Белгородщини та Орловщини, Придністровщини, Лемківщини, Надсяння, Підляшшя, Холмщини, Пряшівщини, Мараморощини, Берестейщини, Гомельщини, Пінщини та ін. Природно, висвітлюється музична культура Криму міжвоєнного 20-ліття й перших післявоєнних років (до 1954 р.). Адже під час Української революції від квітня 1918 року в Криму була українська влада. Так само розглядається українська музична культура Зеленого Клину (південна частина Далекого Сходу, територіально вдвічі більша за Україну (згідно з Культурною Конституцією його українців 1918 року – самостійна Далекосхідна Українська Республіка)), Сірого Клину (північний Казахстан і Південно-Західний Сибір), Малинового Клину (Кубань, окремі регіони Північного Кавказу й Ставропілля) та Жовтого Клину (деякі регіони Середнього й Нижнього Поволжя).

Окремі розділи присвячено козацьким пісням і побуту, висвітлено питання музичної освіти на Запорозькій Січі.

Відмінності дотичні й конфесіональних питань. Якщо у 1-му виданні, коли ще панувала відома ленінська ідея «релігія – опіум для народу», могла розглядатися тільки православна музична культура, та й та фрагментарно, то в 2-му повноцінно висвітлено музичні прояви не лише православної, а й забороненої в більшовицькі часи Української греко-католицької, а також римокатолицької (у тому числі орденів домініканців та єзуїтів) і протестантської (кальвіністів і соцініанів) церков на теренах України.

Водночас редкологія 2-го видання багатотомника поділяє тлумачення культури академіком Іваном Дзюбою, який пропонує уявити її у вигляді трьох концентричних кіл, де внутрішнє і є власне національною культурою. Однією з її ознак є україномовність. Із цього погляду в музиці з текстом центральну роль у музично-історичному процесі відіграють твори на слова саме українською і давньоукраїнською мовами, а інші посідають в українській культурі

більш периферійне місце, хоча й розглядаються в багатотомнику належним чином. Наприклад, написані на латинські тексти перші поліфонічні церковні зразки й музикознавчі праці на етнічно українських землях або мотети українця Себастьяна з Фельштина, «Великодня меса» львів'янина Марціна Леополіти (Мартина Львівського), сакральні хорові твори церковнослов'янською мовою, перші українські опери наприкінці XVIII ст. на італо- і франкомовні лібрето, на початку XIX ст. – російськомовна ораторія, у XIX – на початку XX ст. опери П. Сокальського й Миколи Тутковського, у XX ст. солоспіви й хори Б. Лятошинського, камерні кантати В. Сильвестрова також на лібрето або вірші російською мовою тощо.

Значно детальніше розглянуто й жанри музичного фольклору, виділені в окрему (першу) книгу першого тому, де розглянуто дохристиянські й християнські родинно-побутові весільні, календарно-обрядові зимові пісні, а також веснянки, купальські, петрівчані й жнивварські пісні, колискові, голосіння, билини київського кола (включно з чернігівською тематикою), думи, балади, коломийки та народне багатоголосся й театр, історичні, козацькі, рекрутські та ліричні пісні, духовна пісня в лірницькому репертуарі, народні інструменти та інструментальна музика і т. ін. До другої книги першого тому введено матеріали про середньовічну й пізнішу монодію, музичний побут українських козаків, польський і польсько-український театр на теренах Волині й Поділля тощо.

Слід зазначити, що редколегія й авторський колектив прагнули також до максимальної наукової об'єктивності в розкритті музичного процесу, уникаючи в його тлумаченні притаманних попереднім історичним періодам лінійності та унітарності й відкидаючи будь-які ідеологічні нашарування. Розглядаючи українську музичну культуру як складову насамперед європейської редколегія прагнула уникнути європоцентризму.

Друге видання академічної багатотомної «Історії української музики» істотно відрізняється від першого також іншими особливостями.

По-перше, дуже розширено фактологічну базу дослідження. Адже віднайдено або атрибутовано численні ноти невідомих чи загублених музичних творів М. Березовського, А. Веделя, Василя Барвінського, Андрія Гнатишина, Олександра Кошиця, Бориса Кудрика, Зіновія Лиська, А. Рудницького, Сергія Жданова та ін. До розгляду внесено й творчість діячів музичної культури неукраїнського походження, що працювали в Україні (Марцін Леополіта, Кароль Мікулі, Адам і Мечислав Солтиси, Тадей (Тадеуш) Маєрський, Ісаак (Юзеф) Кофлер). Поряд із музичною й музикознавчою діяльністю представників української західної діаспори досліджуються й композиторська, музикознавча та виконавська творчість діячів музичної культури української східної діаспори, що мешкали здебільшого в Москві й Санкт-Петербурзі (наприклад, Степан Давидов, Степан Дегтярьов, Микола Рославець, Ігор Белза, Валерій Кікта та ін.). Вони зробили внесок не лише в українську музичну культуру, а й тих народів, поміж яких вони завжди певний час мешкали. Відтак розглядається й діяльність вихідців з України неукраїнського походження (Юрій Башмет, брати Блюменфельди, Еміль Гілельс, Рейнгольд Глієр, Ю. Голишев, Павло Коханський (Коханський), А. Лур'є, В. Малішевський, Генріх і Наталя Нейгаузи, Давид Ойстрах, Святослав Ріхтер, Яків Сорокер, К. Шимановський, Лев Штейнберг, Абрам Ямпольський та ін.).

Особливу увагу приділено композиціям, написаним в Україні. У музикознавчий обіг увійшли також твори композиторів і факти діяльності інших діячів музичної культури, несправедливо репресованих більшовицьким тоталітарним режимом. До того ж особливу увагу приділено не лише найбільш високохудожнім творам, а й тим, що відкривали нові для української музики напрями, стилі, течії, композиторські техніки, жанри, інструментальні склади, естетичні ситуації тощо. Отже, порівняно з 1-м виданням «Історії...», у 2-му в багато разів збільшився проаналізований (у тому числі вперше) музичний матеріал.

За понад двадцять років від обох видань академічної багатотомної «Історії української музики» з'явилося й багато наукових праць про її ділянки, що раніше не досліджувались або висвітлювалися недостатньо. Насамперед ідеться про давню музичну культуру – українську сакральну музику взагалі, її монодію (Ю. Ясіновський, Ол. Шевчук), київський (Ол. Шевчук) і грецький (Галина Васильченко-Міхно, Тетяна Каплун) та лаврський (Дмитро Болгарський, Олеся Прилепа) розспіви, форми й жанри знаменного розспіву (Валентина Холопова), догматики (збірник статей), Всенічну (Микола Успенський), Октоїх та деякі осмогласні жанри (Наталія Сиротинська), про богородичен (О. Прилепа), ірмос (Ігор Задорожний) і стихиру (Ірина Школьник), Ірмологіон (Ю. Ясіновський), київську нотацію (Ол. Шевчук) і школу музики XVII ст. (О. Цалай-Якименко), про Гаврила Головню (Лілія Кайдан-Терещенко), значення Києво-Могилянської і Духовної академії у розвитку хорового мистецтва України (Людмила Руденко), піснярство отців василіан (Ірина Матійчин), музичний побут козацької старшини (Л. Горенко). Підґрунтям 2-го видання «Історії...» стали й праці зарубіжних дослідників, скажімо, монографія польського науковця Ярослава Коморовського про театр (зокрема, і музично-драматичний) на Волині й Поділлі перед Валуєвським циркуляром і польським повстанням 1863 року, студії і розвідки російських музикознавців про музичну освіту в Київській Русі (Олена Ніколаєва, Олена Полоцька, Галина Праслова), давньоруські й барокові музичні абетки (Зівар Гусейнова, Дмитро Шабалін).

Важливими для нового, сучасного осмислення історії української музики стали монографії і дисертації про музикознавство (О. Немкович), симфонічну оркестровку (Вадим Ракочі), нотовидавничу справу в Західній Україні (Ольга Осадця), музичну культуру окремих регіонів України (Л. Кияновська, Майя Ржевська та ін.), української діаспори (Ганна Карась), музику «шістдесятників» (Оксана Городецька), праці про поліфонію (Галина Завгородня), музичну освіту (збірники статей, словник), про нові для України наукові дисципліни – інтерпретологію (Віктор Москаленко та ін.), епістолологію (Маріанна Копиця), лібретознавство (Григорій Ганзбург, Марина Черкашина-Губаренко), парамузикологію (Б. Сюта) тощо.

Новому погляді на музично-історичний процес сприяли також розвідки про національну музичну мову (Олександр Козаренко), напрями, стилі, течії, рухи та естетичні ситуації, зокрема класицизм, академізм, модерн / сецесію та взагалі нео- і постстилі, поміж них – постромантизм (усі – А. Калениченко), імпресіонізм (О. Кушнірук), модернізм (М. Ржевська, Роман Стельмашук), необароко (Лідія Мельник, Ірина Тукова), неофольклоризм (Анатолій Гонча-

ров, Олена Дерев'янченко), постмодернізм (Олена Берегова, Н. Семененко, Б. Сюта та ін.), а також про техніку мінімалізму (Дарія Андросова, О. Кушнірук), композиторські комп'ютерні технології (Ігор Гайденко). Авторському колективові 2-го видання багатотомника добре прислужилися й розвідки про камерно-інструментальний ансамбль узагалі (Ірина Польська), українську духовну пісню (Юрій Медведик), шкільну драму (Л. Корній), скрипковий концерт (Володимир Заранський) і сонату (Тетяна Омельченко), сюїту й партиту (Марія Калашник), камерну кантату (Марія Ярको), фортепіанні тріо (Людмила Волкова), мініатюру (Лариса Свиридовська), хорову акапельну оперу (Любов Серганюк).

Цінний фактаж щодо української музичної культури міститься і в монографіях, дисертаціях або циклах статей про історію музичного побуту (Оксана Шевчук), духової музики (Юрій Рудчук), гри на албті (Орест Крися), віолончелі (Ольга Зав'ялова, Віра Сумарокова), гобої (Ярина Денисенко), труби (Валерій Посвалюк), духових і ударних інструментах (Петро Круль), арфі (Олександра Гумен), концертних цимбалах (Тарас Баран), про оркестр народних інструментів (Тетяна Сідлецька), історію кобзи й бандури (І. Зінків), локальні композиторські (Л. Кияновська) та авторські виконавські школи (Віталій Заєць, Віра Сумарокова). Важливий матеріал подано також у працях про творчість М. Дилецького (Іван Кузьминський), Артемія Веделя (Тетяна Гусарчук, Андрій Кутасевич, Ігор Тилик), Порфирія Бажанського (Наталія Кушлик), Петра Нішинського (Л. Пархоменко), Анатолія (Наталія) Вахнянина (Яким Горак), Остапа Нижанківського (Ярослава Колодій). Багато нових відомостей міститься у працях і документах про Гната Хоткевича (Маргарита Семенюк, Надія Супрун), Олександра Кошиця (Наталія Калущька й Л. Пархоменко, Михайло Головащенко), Йосипа Кишакевича (Л. Кияновська), Германа Жуковського (Оксана Давидова), Анатолія Коломійця (Лідія Івахненко), Юрія Щуровського (Наталія Назар), Василя Барвінського (С. Павлишин та ін.), Миколи Колесси, Мирослава Скорика (обидві – Л. Кияновська), Алемдара Караманова (Наталія Проніна), Віталія Губаренка (Ірина Драч), Б. Фільц (М. Загайкевич), Івана Карабиця (Олена Галузевська, Ольга Гуркова та ін.), Володимира Зубицького (Анатолій Гончаров), Олександра Злотника (Г. Конькова), Олександра Яковчука (О. Кушнірук) та ін. Це стосується не лише композиторів, а й диригентів Володимира Комаренка (Юрій Лошков) і Стефана Турчака (Володимир Рожок) та фольклористів Осипа Роздольського (Ірина Довгальок) і Володимира Гошовського (Володимир Пасічник).

Про багатьох митців, про яких уже були наукові публікації, з'явилися повніші, ширші та глибші праці тих самих або інших музикознавців, написані з більш сучасних позицій.

Вагомі праці було опубліковано у галузі регіоналістики – про музичну культуру Західної України (Л. Кияновська), зокрема окупованої нацистами (Оксана Паламарчук), Північного Приазов'я (Тетяна Мартинюк), Дніпропетровщини (Вікторія Міглицька, Ірина Рябцева), Донеччини (Олена Шаповалова), Житомирщини (Кіра Шамаєва), Закарпаття (Тетяна Росул), Кіровоградщини (Марина Долгіх), Полтавщини (Алла Литвиненко), Харківщини (Олена Кононова), Чернігівщини (Олег Васюта), а також нинішніх районних центрів – Дрогобича (збірник статей) і Яворова (Б. Фільц) Львівської,

Коломії Івано-Франківської (Любов Коссак-Баб'юк), Ніжина Чернігівської областей (Олена Кавунник) тощо. Слід згадати й праці про історію Львівського оперного театру (О. Паламарчук), у тому числі під час гітлерівської окупації (Валерій Гайдабура), Одеського (Наталія Остроухова), музичної освіти Буковини (Андрій Кушніренко, Олександр Залуцький та Ярина Вишнінська), Національної філармонії України (Едуард Яворський), музичних академій (колишніх консерваторій) Києва, Львова, Одеси. Університету мистецтв та Академії культури Харкова (колективні праці), Музичне товариство ім. М. Леонтовича (В. Кузик) тощо.

Важливу роль у розширенні фактологічної бази багатотомника відіграли й академічний періодичний науковий збірник відділу музикознавства ІМФЕ «Музична україністика: сучасний вимір», а також періодичні та інші наукові збірники київської, львівської, одеської музичних академій, харківських Університету мистецтв і Академії культури, Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра, Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. М. Лисенка та ін. З'явилися перевидання в Україні наукових праць дослідників західної української діаспори про сакральну музику (Мирослав Антонович, Павло Маценко). Так само вийшли з друку книжки українських авторів і західної діаспори про представників української діаспори: зокрема як західної – композиторів Євсевія Мандичевського (Орест Яцків), Мар'яна Кузана, Ігоря Соневицького та Стефанію Туркевич-Лукіянович (усі – С. Павлишин), Сергія Борткевича (Ольга Лебедева), Василя Витвицького (Любомир Лехник), хореографа й танцівника Сергія (Сержа) Лифаря (Юрій Станішевський), так і східної – композитора Миколу Рославця (Ольга Коменда) та ін. Стали відомими в Україні й опубліковані раніше на Заході й заборонені більшовицькою владою музикознавчі дослідження представників західної української діаспори з питань бібліографії (Роман Савицький-мол.) і дискографії (Степан Максим'юк) у галузі музичної україністики й музичної медієвістики (Мирослав Антонович, В. Витвицький, П. Маценко, Ігор Соневицький та ін.). До заборонених праць належали також їхні розвідки про композиторів материкової України – М. Лисенка (В. Витвицький, А. Рудницький та ін.), Порфирія Бажанського й М. Леонтовича (обидві – Зиновій Лисько), В. Барвінського (А. Рудницький) і С. Людкевича (М. Антонович, В. Витвицький), композиторів-шістдесятників (Роман Савицький-мол.). І тим паче невідомими в більшовицький період були їхні праці про музичних діячів і композиторів західної діаспори – М. Антоновича (П. Маценко), Василя Безкоровайного (Осип Залеський), Михайла Гайворонського (В. Витвицький, Роман Придаткевич), Олександра Кошиця (М. Антонович, В. Витвицький), З. Лиська (М. Антонович), Н. Нижанківського (В. Витвицький, І. Соневицький), А. Рудницького та ін. (В. Витвицький, Дмитро Кузик), Микола Фоменка (І. Соневицький), Федора Якименка (П. Маценко). З'явилася монографія (за матеріалами захищеної кандидатської дисертації) про Гната Хоткевича українського канадця з Австралії Віктора Мішалова. Водночас було опубліковано праці музикознавців материкової України й західної діаспори про музичну культуру етнічних українських земель поза межами теперішньої України, зокрема тих, які тепер входять до складу Польщі, – Перемишля (тепер Пшемисль, українка з Польщі Ольга Попович), Ярославла

(Любомира Яросевич), західної діаспори – у Північній Америці ХХ ст. (Т. Булат), Чехії міжвоєнного 20-ліття (Наталія Костюк, Оксана Мартиненко), про Український музичний інститут Америки (Р. Савицький-мол.), віденське товариство «Січ» (Л. Кияновська). Почали з'являтися праці зарубіжних дослідників про музичну культуру на теренах сучасної України, наприклад, про львівських композиторів польського походження (Єва Нідецька).

Активізувався й випуск музично-довідкових видань. Провідну роль тут відіграла вже згадувана перша у світі академічна багатотомна «Українська музична енциклопедія», також підготовлена відділом музикознавства ІМФЕ. Велику цінність становили музичні словники й довідники або матеріали до них А. Мухи, Михайла Бурбана, Миколи Варварцева, Богдана Жеплинського, Лариси Івченко, Івана Лисенка, Зеновія Лабанців-Попко, Петра Медведика, Василя Нечепи й Миколи Шудрі, Олександра Перепелиці, Юрія Семенова та Кармели Цепколенко, Олександра Снегір'ова, Богдана Столярчука, Василя Туркевича, Василя Щепакіна, Ю. Ясіновського та ін., енциклопедія «Мистецтво України» (опубліковано тільки I том), однойменний біографічний довідник. Водночас стали доступними не завжди достеменні енциклопедії в Інтернеті (Вікіпедія) й на паперових носіях і випущені раніше праці зарубіжних музикознавців, зокрібно й українських західної та східної діаспор. Це, зокрема, «Мала музична енциклопедія» Осипа Залеського, яка, попри своє беззаперечне наукове значення, за кількістю статей та їх обсягом наближається скоріш до словника, ніж до енциклопедії; історичні й довідкові видання Марії Дитиняк, З. Лиська, А. Рудницького, І. Соневицького й Наталі Палідвор-Соневицької (дружини І. Соневицького); зрештою, колективна багатотомна «Енциклопедія українознавства» й довідник «Зелений Клин» В'ячеслава Чорномаза, де чимало статей присвячено музиці. Так само багато музикознавчих статей містять і багатотомна «Енциклопедія сучасної України», що продовжує видаватися в Києві завдяки Миколі Залізнякаві і Ярославу Яцкову.

У галузі етномузикології було написано чимало вагомих для академічної багатотомної «Історії...» наукових праць у галузях музики як вокальної (С. Грица, Раїса Гусак, Людмила Єфремова, А. Іваницький, Ніна Керімова, І. Клименко, В. Коваль, Тарас Компаніченко, Г. Коропніченко, Любомир Кушлик, Богдан Луканюк, О. Мурзина, Олена Федорова та ін.), так і інструментальної (М. Хай) музики. Окремо слід виділити наукові праці про кобзарство (Оксана Ваврик, Віолета Дутчак, Володимир Кушпет, М. Хай, Кость Черемський) і лірництво (О. Богданова), перші спроби дослідити кримськотатарську музичну культуру (Гульшен Мамбетова). Від 2000-х років розробляється проблематика в галузі масової музичної культури, зокрема й молодіжної (Олексій Бойко, Олександр Євтушенко, Анастасія Комлікова, Вадим Олендарьов, Володимир Романко, Дмитро Терент'єв, Вероніка Тормахова та ін.). Було також створено перші українські енциклопедії, словники та антології – у галузях музичної педагогіки (Лариса й Роман Хоркаві), джазу (В. Симоненко) та – ширше – масової музичної культури (О. Євтушенко, Михайло Поплавський, Інтернет-енциклопедія «Черемшина»).

Незрівнянно збагатилася фактологія історії української музики, у музикознавчий обіг було введено й проаналізовано багато невідомих або маловідомих, забутих або напівзабутих музичних творів.

Завдяки академічній багатотомній «Українській музичній енциклопедії» різко розширилася також база дискографії.

По-друге, нове видання академічної багатотомної «Історії української музики» написане, як зазначалося вище, з позиції не лише національної, а й нової державницької парадигми, позначене об'єктивністю й виваженістю суджень і оцінок, цілковитим звільненням від традиційних для радянського часу ідеологічних нашарувань. Адже перші три томи попереднього видання було опубліковано ще в радянську добу – у 1989–1990 роках, коли писати вповні об'єктивно заборонялося через ідеологічні догми й цензуру.

Відповідно у 2-му виданні розділено поняття українців з етнічно українських земель з-поза меж теперішньої України та української діаспори, що мешкає на етнічно чужинських територіях. До нього включено творчість композиторів, диригентів, виконавців, музикознавців, продюсерів та інших музичних діячів української західної діаспори, які зробили внесок не лише в українську, а й музичну культуру країн їхнього постійного проживання. Поміж європейських країн – це Польща (згаданий вище Себастьян із Фельштина⁵, музикознавець і композитор Адальберт Войцех Длугорай («бандурист Войташко»), композитори Мартин Львівський (Марцін Леополіта)⁶, а також співаки й диригенти Володимир Кузьменко, Ярослав Полянський, Роман Ревакович та ін.), тодішня Саксонія (Тимофій Білоградський), що в ХІХ ст. стала складовою Німеччини, теперішня власне Німеччина (Остап Бобикевич, Олександр Грінберг, Яків Лапинський, Лев Етінгер, Гліб Лапшинський, Олександр Осадчий, Олександр Тринько, Тарас Яценко), Австро-Угорщина та Австрія (Сергій Борткевич, Лео Вітошинський, Андрій Гнатишин, Анатолій Кочерга, Вікторія Лук'янець, Ірина (Іра) Маланюк, Євсей Мандичевський), Молдова (Гаврило Музическу (Музиченко)), Румунія (Микола Бойченко), Італія (Роман Влад, Володимир Зубицький), Ірландія і Велика Британія (Ярослав Бабуняк, Павло Гунька, Галина Овчаренко, Алла Сіренко, С. Туркевич-Лукіянович), Франція (Олександр Браїловський, Аристид Вірста, Федір Євсевський, Ігор Маркевич, М. Кузан, Ігор Панов, Дмитро Найдич), тодішня Чехословаччина (Володимир Балтарович, Григорій Дяченко, Федір Шешко, Ф. Якименко), Нідерланди (М. Антонович), Бельгії (Борис Буєвський), Фінляндія (В'ячеслав Новиков, Ольга Пархоменко), Швеція (Любомир Мельник), Греція (Галина-Алісія Андреадіс) та ін. Проте найбільше музикантів мешкало в Канаді (Пилип Басса, Люба Білаш, Галина Бовкун, Іван-Богдан Веселовський, Богдана й Лілея Волянські, Нестор Городовенко, Роман Гурко, Люба та Іриней Жуки, Володимир і Ганна Колесники, Любка Колесса, Лариса Кузьменко, Геррі Кулеша, Зиновій Лавришин, Олександр Левкович, З. Лисько, П. Маценко, В. Мішалов, Олександр Паук, Джон (Іван)

⁵ Насправді тепер із с. Склівка Старосамбірського району Львівської області.

⁶ Якщо йдеться про українську діаспору в євразійській частині світу, то тут слід вживати це поняття інколи умовно. Бо в деякі періоди різні землі етнічної України, що не мала державності, входили або входять до складу інших держав або імперій (Польсько-Литовське велике князівство, Австрійська й Австро-Угорська та Російська імперії, колишній СРСР, Російська Федерація, Білорусь, Польща, Румунія, Угорщина, Словаччина). Окремо слід розглядати українців і русинів (української етнічної групи) колишньої Югославії.

Сембрат, Василь Сидоренко, Лев Туркевич, Юрій Фіала, Сергій Яременко, тимчасово Олександр Яковчук та ін.) і США (Василь Авраменко, Руслана Антонович, Вірко Балей, Маркіян Бачинський, Василь Безкоровайний, Григорій Бемко, Ігор Білогруд, Юрій Богачевський, Володимир Божик, Майкл Болтон, Володимир Винницький, В. Витвицький, М. Гайворонський, Оксана Герасименко, Л. Грабовський, Володимир Грудін, Василь Ємець, О. Залеський, Григорій і Юліан Китасті, Вадим Кіпа, О. Кошиць, Олег Криса, Лариса Крупа, Христина Кузьмич, Кир Кукловський, Роман Купчинський, Зеновій Лавришин, Ярополк Ласовський, Мелані, Микола Недзведський, Іван Недільський, Юрій Олійник, А. Ольховський, Олександр Омельський, Павло Печеніга-Углицький, Павло Плішка, Р. Придаткевич, А. Рудницький, Роман І. Савицький, Роман Савицький-молодший, Богдан Сарамага, Джон (Іван) Сембрат, Дарія Семененко, Олександр Слободяник, Ігор Соневицький, Мирон Федорів, Євген Форостина, М. Фоменко, Євген Цегельський, Квітка Цісик, Зиновій Штокалко, Василь Шуть, Сергій Яременко та ін.). Не обійдено увагою також музикантів-українців з Аргентини (Альберто Лисий, Тарас Микуша, Чанго Спасюк), Австралії (Микола Малько, Анатолій Мірошник), Ізраїлю (Валентин Бібік, Яків Фрейдлін, Павло Яровинський, тимчасово Вадим Гльїн), Бразилії (Лариса Борушенко, Іван Вовк), Китаю (Олексій Погодін та ін.) та ін.

Якщо в 1-му виданні планувалося розглянути творчість усіх названих представників української західної діаспори в останньому томі, то в нинішньому висвітлюється діяльність багатьох із них в Україні перед еміграцією в III, IV та наступних томах. Там подано також інформацію про такі музичні організації, установи та заклади західної діаспори, як у тодішній Чехословаччині – Українське музичне товариство; Австрії – Об'єднання українських музик; США – Українська консерваторія, Український музичний інститут Америки, Українські музичні курси, Наукове товариство ім. Шевченка, Українська вільна академія наук тощо.

Перед здобуттям Україною незалежності поняття української східної діаспори не існувало, тож українці в Росії тлумачились як непричетні до України піддані Московії, Російської імперії або громадяни колишнього СРСР (зокрема РФ). А в 2-му виданні академічної «Історії...» розглянуто діяльність і творчість композиторів, музикознавців та виконавців української східної діаспори, які зробили внесок в українську, у російську та інші музичні культури: у Москві – Олександра Мезенця, Івана Хандошка (Хандошкіна), С. Давидова, С. Дегтярьова, Гаврила Рачинського, М. Рославця, Олексія Оголевця, Павла Сениці, Олеся Чишка, Ганни Артоболевської, І. Белзи, В. Кікти, Юрія Башмета, Юрія Лисиченка-Лисиці; у Санкт-Петербурзі – Єлизавети Білоградської, М. Березовського, Д. Бортнянського, Марка Полторацького, Олександра Рубця, Василя Трутовського, Миколи Іванова, Осипа Петрова, Ігоря Мацієвського, Миколи Пархоменка та ін.

Окремо слід зупинитися на постаті Ігоря Стравінського. Його мати і дружина (вона ж – кузина) були українками, батько Федір, видатний бас Марійської опери – поляком-українофілом, так само як і класики української гуманітарної сфери Володимир Антонович і Тадей Рильський. Не випадково одного зі своїх синів І. Стравінський назвав на честь відомого українського

козацького гетьмана – Сулимою. У деяких своїх творах раннього й середнього періодів композитор у різний спосіб звертався до українського фольклору. У старшому віці він, мешкаючи у США, просив відповідні органи радянської влади про поїздку в рідну Україну, але йому дозволили побувати тільки в Москві. З легкої руки деяких московських музикознавців, І. Стравінського, зважаючи на його світову славу, в колишньому СРСР вважали російським (і аж ніяк не українським) композитором. Насправді ж він належав до української музичної культури як представник спершу східної, а потім західної діаспори, а був, по суті, українсько-російсько-французько-американсько-польським композитором, тобто «громадянином світу», відтак і представлений в «Історії української музики».

Нове видання академічної «Історії української музики» не є історією музики етнічних українців, тож у ньому висвітлено також діяльність тих наших митців неукраїнського походження, які зробили внесок не лише в українську, а й інші культури. Поміж них найбільше росіян, євреїв, поляків та чехів. Це – росіяни Дмитро Агрєнев-Слав'янський (Слов'янський), Микола Бакалейников, Григорій Беклемішев, Михайло Берденников, Валеріан Бердяєв, Семен Богатирьов, Олександр Виноградський, Микола Губерт, Василь Кологривов, Тетяна Кравченко, Максим Полянничевський та ін.; поляки Адам Барцицький (Барсицький), Стефан Беліна-Скупевський, Валерій (Валеріан-Войцех) Висоцький, Іван (Ян) Водольський, Владислав (Влодзімеж) Вшелячинський (Вшелячинський), Ян Кароль Галль, Костянтин (Константій) Горський, Михайло (Міхал) Завадський, Владислав Заремба, Зоф'я (Софія) Козловська, Станіслава Корвін-Шимановська, Антон (Антоній) Коціпінський (Коціпінський), Кароль Ліпінський (Ліпінський), Стефанія Лобачевська, Тадей (Тадеуш) Маєрський, Вітольд Малішевський, Станіслав Невядомський, Анна Нементовська, Андрій (Анджей) Нікодемівич, Іван Рачинський, Костянтин (Константій) Реґаме, А. й М. Солтиси, Кароль Шимановський, Болеслав Яворського, Андрій (Анджей) Янович; чехи Владислав Алоїз (Музикант), Людвіг Альбрехт, Йозеф Башний, Федір (Богуміл) Воячек, Алоїз Єдлічка, Густав Єлінек, Ладислав Зеленка, Йосип (Йозеф) Карбулька, Йосип (Йозеф) Котек, Ярослав Коціан, Вілем Курц, Франтішек-Ян Кучера, Людвік Марек, Оскар Недбал, Алоїз Паночіні (Паноцний), Вацлав (В'ячеслав) Петр, Йосип (Йозеф) Прибик, Франтішек Ступка, Ігнатій (Ігнац-Амадей) Тедеско, Людвік Челянський, Йозеф Шадека, Отакар Шевчик; євреї Арнольд Альшванг, Симон Барер, Наум Бліндер, Вадим Бродський, Еміль Гітельс, Абрам і Матвій Гозенпуди, Михайло і Яків Друскіні, Анатолій і Григорій Когани, Ісаак (Юзеф) Кофлер, Зоф'я (Софія) Лісса, Михайло Михайловський (Гольдштейн), Натан Мільштейн, Давид Ойстрах, Віктор Пікайзен, Мирон Полякін, Євген Риб, Яків Сорокер, Яша Хейфец, Віктор Цукерман, Лев Штейнберг та багато ін. Дещо меншою є кількість представників інших народів. З-поміж них слід назвати угорця Густава Гесса де Кальве; німців Фрідріха фон Муллєрта, Густава, Генріха та Наталії Нейгаузів, Робєрта Пфєніґа, Святослава й Теофіла Ріхтерів; австрійця Франца-Ксаєра-Вольфганґа Моцарта (сина Вольфганґа-Амаєя Моцарта); бельґійця й австрійця французького походження Камілло Евєрарді та Йозєфа Рукґабєра (справжні імена й прізвища відповідно Камілл-Франсуа Евєрар і Жан де Монтальбо); бельґійця Михай-

ла (Мішеля) Сікарда; італійців Іполита Альтані, Гектора Гандольфі, Ахілла Кавалліні; львів'янина вірменсько-румунського походження Кароля Мікулі, китайця Чена Баохуа, напівтуркмена Миколи Бердієва, напівнімців-напівполяків, братів Сигізмунда, Станіслава та Фелікса Блюменфельдів; а також Рейнгольда Глієра та ін.

Наприклад, батько Фелікса Блюменфельда, автора циклу обробок українських народних пісень, певний час ректора Київської консерваторії, був одним з ініціаторів і вчителем першого в Єлисаветграді (сучасна назва – Кропивницький) Реального училища; старший брат Станіслав Блюменфельд – власником і керівником Музичної школи в Києві, де працював М. Лисенко; а молодшому – Сигізмунду Блюменфельдові – пропонували співати в Київській опері. Тоді ж батько Генр. Нейгауза – Густав – був керівником і викладачем власної Музичної школи в Єлисаветграді. А другим директором і першим ректором Київської консерваторії був Р. Глієр (перед ним один рік її директором був Володимир Пухальський), який після навчання й кільканадцяти років роботи повернувся з Москви додому, в Київ. Тут він, наприклад, записував українських народних пісень, створив симфонічні поеми «Призна» й «Наслідкування Іезекілю» (обидві за однойменними творами Т. Г. Шевченка, другу – з читцем), зробив обробки ряду українських народних пісень, першу симфонічну оркестровку теперішнього Державного гімну України «Ще не вмерла України». А в Москві написав симфонію «Ілля Муромець» із відчутним акцентом у програмі на київській тематиці, згодом симфонічну поему – балет «Запорожці» за відомою картиною Іллі Рєпіна, прем'єра якої (без балету) відбулася в Одесі; симфонічну поему «Заповіт» за Тарасом Шевченком та балет «Тарас Бульба» за Миколою Гоголем. Вітольд Малішевський був ректором Одеської консерваторії, першої в підросійській Україні. І. (Ю.) Коффлер, Т. Маєрський та А. Солтис входили до Спілки композиторів УРСР, тож вони – українські композитори польського (Т. Маєрський та А. Солтис) або єврейського (І. (Ю.) Коффлер) походження. Відтак нелогічно А. Солтиса вважати українським композитором, а його батька, М. Солтиса, – польським.

До видання ввійшла й творчість несправедливо репресованих сталінським режимом українських композиторів – В. Барвінського, Б. Кудрика, Валерія Полевого, Георгія (Юрія) Фоменка, Костянтина Шиповича, музикознавців Олексія Арнаутова, Олександра Білокопитова, Дмитра Ревуцького та ін.

По-третє, у 2-му виданні, в котрому, як і в 1-му, розглядається композиторська творчість в Україні за жанрами, у середині розділів велику увагу приділено стилістичному аспектові української музики (музика середньовіччя, Відродження, бароко, рококо, класицизму, романтизму, зокрема бідермайєру, академізму, а також авангардизму, введеного поняття постромантизму, нео-, пост- та інших стилів, течій, напрямів, естетичних ситуацій тощо). З об'єктивних позицій висвітлено також соціалістичний реалізм з його негативними й позитивними рисами, постмодернізм та постромантизм. Але водночас авторський колектив прагнув уникнути проявів «впливології», розуміючи українську музику в будь-який період її історії як самоцінне явище.

По-четверте, нинішнє видання має іншу періодизацію, ніж попереднє. Нова періодизація нерідко народжувалася в наукових дискусіях членів ред-

колегії. Наприклад, при обговоренні періодизації III і IV томів існувала небезпідставна думка про виділення 1920-х років в окремий том, однак переважили ті аргументи, що різниця між музичною культурою 20-х і 30-х років була більшою, ніж між культурою 1920-х і першого двадцятиліття XX ст. Так само не було одностайності щодо періодизації IV тому: одні переконливо аргументували, що його треба вести від 1930 року, інші – від 1929-го, ще інші – від 1932-го. Зрештою, було надано перевагу першій позиції.

Виникали дискусії також щодо хронологічних меж VI тому. Різні науковці вважали, що його треба завершувати серединою 1970-х, 1980-х років, 1990 або ж навіть 1999 роком. Але якщо у стильовому плані академічна композиторська творчість має багато спільних рис у всіх цих періодах, то в тематично-му аспекті вона істотно розширилася, бо відродилася державницька (але не інтонаційна) парадигма, різко активізувався інтерес до віршів українською мовою, зникли заборонені теми (церковна, Голодомор, національно-визвольні змагання українського народу 1917–1921 рр. і 1939–1960 рр. тощо). А музична культура взагалі мала великі відмінності: було цілковито зруйновано «залізну завісу» між Україною і Заходом, впроваджено мережу Інтернету (це дозволило отримувати незрівнянно більше музичної інформації із Заходу і брати українським музикантам участь у західних композиторських і виконавських конкурсах і фестивалях напряму, без дозволу Москви), виникло чимало фольклористичних колективів, вийшла з андеграунду масова молодіжна музична культура і т. ін. Тож рубежем для української музичної культури, як і для цілої України, став 1991 рік – рік здобуття нею незалежності.

Слід зазначити ще одну особливість. Історичний детермінізм при розгляді історії української музичної культури витлумачено значно більш гнучко та об'єктивно. При тому слід зауважити, що хронологічні стильові рамки історії української музики не завжди збігаються з відповідними рамками в історії української культури, зокрема літератури, образотворчого мистецтва, театру та, згодом, кінематографа. Водночас різні стилі в українській музиці, як і багатьох інших національних музичних культурах (наприклад, білоруській, молдовській, румунській, південнослов'янських, скандинавських, азійських, північно- й південноамериканських, австралійській та ін.) з'являлися із часом запізненням порівняно з музичною культурою Заходу.

Значно поповнено й ілюстративний іконографічний матеріал, додано географічні мапи.

Перші чотири томи 1-го видання «Історії української музики» вийшли у видавництві НАНУ «Наукова думка», а його V том та всі томи 2-го видання – у видавництві ІМФЕ.

На відміну від першого видання, I том другого видання складається з двох книг. Перша книга містить матеріали про музичний фольклор і його жанри, а друга (відповідальні редактори обох книг I тому Богдана Фільц і Олена Шевчук) – передусім про культову й академічну музику. Перший том опубліковано після виходу другого, що нерідко має місце у світовій музикознавчій практиці. До нього ввійшло заледве 20 % матеріалів із попереднього видання. Він охоплює період від зародження музики на теренах України до XVIII ст. Адже за більшовицьких часів для повноцінного висвітлення цього періоду для окремого тому бракувало матеріалів. До російсь-

ської, а не української культури, несправедливо зараховували О. Мезенця, І. Хандошка (Хандошкіна), М. Полторацького, С. Давидова, С. Дегтярьова, частково М. Березовського, Д. Бортиянського, та вже в «Українській музичній енциклопедії» всі вони вважались українськими композиторами. Якщо в 1-му виданні достеменно атрибутованими творами М. Березовського вважалося тільки дві його композиції (хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» й Соната для клав'їчembali й скрипки), то в 2-му – також 17 хорових концертів і Симфонія До мажор. Поглиблені й питання, пов'язані з творчістю А. Веделя. У попередньому виданні зовсім не розглядалися церковна монодія, паралітургічні жанри та більшість жанрів української народної музики. У цьому томі виділено періоди: дохристиянський, середньовіччя, Відродження та класицизму.

ІІ том (відп. ред. В. Кузик, 2009) присвячено всьому ХІХ ст., що включає період Просвітництва, становленню й розвитку в українській музиці романтизму. Творчість цього періоду пройнята фольклоризмом. У ньому розглянуто також ті явища, що не розглядалися у попередньому виданні – народна інструментальна музика, стильова течія бідермайер, жанри пісні-романсу, думки, богослужбова музична культура. З нових позицій проаналізовано композиторську творчість М. Лисенка, а також Івана Біликовського, Михайла Вербицького (духовні твори), С. (І.) Воробкевича, Семена Гулака-Артемовського, Я. Галля, М. Колачевського (Калачевського), Івана Лаврівського, братів Лизогубів і Голенковських, Є. Мандичевського, Віктора Матюка, К. Мікулі, Остапа Нижанківського, Петра Ніщинського, Гаврила Рачинського, П. Сениці, П. Сокальського, Петра Щуровського та ін., диригентську та організаційну діяльність Олександра Виноградського, етномузикологічну Філарета Колесси тощо.

ІІІ том (відп. ред. О. Немкович), що охоплює кінець ХІХ ст. – 1929 рік, позначений безпрецедентним для української музичної культури стильовим розмаїттям (модернізм, що включає також модерн / сецесію, імпресіонізм, елементи експресіонізму, неофольклоризм, техніка додекафонії тощо). У ньому аналізуються твори В. Барвінського, Михайла Вериківського, Сергія Дрімцова, П. Козицького, Миколи Коляди, В. Косенка, Б. Кудрика, М. Леонтовича, З. Лиська, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Н. Нижанківського, Б. Підгорецького, В. Пухальського, І. Рачинського, Левка Ревуцького, Д. Січинського, Володимира Сокальського, А. й М. Солтисів, К. Стеценка, Я. Степового, Ф. Якименка, Бориса Яновського, Ярослава Ярославенка, Якова Яциневича та ін. Окрім забороненої в роки першого видання сакральної музики, у цьому томі розглядається також творчість композиторів, що тоді творили в Україні, але згодом виїхали за її межі й стали представниками української діаспори – Володимира Балтаровича, В. Безкоровайного, М. Бойченка, В. Витвицького, О. Залеського, О. Кошиця, З. Лиська, С. Туркевич-Лукіянович, М. Рославця, А. Рудницького та ін. Тут висвітлено й діяльність тих музичних діячів, що в радянські часи несправедливо вважались тільки російськими, хоча належали до різних культур, у тому числі української, – А. Альшванга, Ігоря Белзи, Фелікса Блюменфельда, Е. Гігельса, Р. Глієра, братів А. й М. Гозенпудів та М. і Я. Друскіних, Г. Когана, Генр. Нейгауза, О. Оголевця, Л. Штейнберга, Б. Яворського та ін. Там само розглядаються твори й уже зга-

дуваних вище В. Малішевського та І. Стравінського. На відміну від першого видання, в окремі розділи виділено світську інструментально-ансамблеву й церковну музику та інструментальний концерт.

IV том (відп. ред. також О. Немкович) охоплює 1930–1941 роки. Цей період висвітлений як неоднозначний для української музичної культури. Звужилася стильова панорама української музики, інтенсивний шлях її розвитку поступився місцем екстенсивному. Поряд зі штучним створенням і насадженням соціалістичного реалізму й постромантизму вагомі здобутки були в музичному виконавстві й педагогіці, плідні композиторські пошуки відбувались у Східній Галичині, що входила тоді до складу Польщі. Там розглядається творчість тих композиторів, творчість яких розглядалася в попередньому томі, а також музика Валентина Борисова, Г. Верьовки, Миколи Вілінського, Петра Глушкова, Григорія Драненка, Володимира Йориша, Дмитра Клебанова, М. Колесси, Валентина Костенка, І. (Ю.) Коффлера, Т. Маєрського, Ю. Мейтуса, Михайла Тица, Аркадія Філіпенка, К. Шиповича, А. Штогаренка, Таїсії Шутенко, Людмили Ярошевської та ін.

IV і V томи 1-го видання було написано загалом із нових, державницьких позицій і з урахуванням нових матеріалів. На думку редколегії, 1930–1958 роки в українській музиці становили єдиний образно-стильовий і жанровий період, що складався з трьох етапів – 1930–1941 роки, 1941–1947 роки та 1948–1958 роки.

Тож V том першого видання присвячено музиці 1941–1958 років. Етап війни 1941–1945 років включає музичну культуру як в евакуації за межами України, так і в її окупації нацистською Німеччиною та її союзниками. У ньому висвітлюється діяльність не тільки тих діячів музичної культури, що воювали в Червоній (з 1944 – Радянській) армії, а й тих, хто внаслідок несправедливих репресій загинув чи вижив у сталінських таборах або був у засланні. У цьому томі розглядається також творчість Вадима Гомоляки, Костянтина Данькевича, Климентія Домінченка, Михайла Жербіна, Германа Жуковського, Євгена Козака, Анатолія Кос-Анатольського, Георгія і Платона Майбород, Володимира Нахабіна, Федора Надененка, Всеволода Рождественського, Оскара Сандлера, Миколи Сильванського, Лева Спасокукоцького, Анатолія Свечникова, Гліба Таранова, Аркадія Філіпенка, Якова Цегляра, Бориса Яровинського та ін.

VI том охоплює період 1959–1991 років, коли відбувалися поступовий заступ соцреалізму й розвиток стилю нової музики. Саме тоді в українській музиці зародилися неостилі й неотечії – неоромантизму (включно з неоімпресіонізмом), виникли другі хвилі неокласицизму (включно з небароко) й неофольклоризму, з'явилися окремі зразки постмодернізму, які в 1990-х роках створили його естетичну ситуацію. У цьому томі також окремо розглядаються камерні симфонія й кантата, такі неакадемічні ділянки музики, як масова музична культура, у тому числі джаз, традиційна українська музична естрада тощо. Розглядається творчість Ігоря Ассеева, Валентина Бібіка, Олександра Білаша, Б. Буєвського, Ярослава Верещагіна, Анатолія Гайденка, Віталія Годзяцького, Л. Грабовського, Володимира Губи, Віталія Губаренка, Л. Дичко, М. Дремлюги, Володимира Загорцева, О. Злотника, Володимира Золотухіна, В. Зубицького, Євгена Зубцова, Володимира Івасюка, В. Ільїна,

Ю. Іщенка, Олександра Канерштейна, А. Караманова, Марка Кармінського, Олега Киви, В. Кирейка, Ірини Кириліної, Валерія Кікти, Ігоря Ковача, Левка й Жанни Колодубів, Анатолія Коломійця, Олександра Костіна, О. Красотова, Святослава Крутикова, Я. Лапинського, Геннадія Ляшенка, Сергія Мамонова, Костянтина Мяскова, Віталія Пацери, Віктора Пацукевича, Петра Петрова-Омельчука, Валерія Подвали, Ігоря Поклада, Валерія Полевого, Миколи Полоза, Володимира Птушкіна, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, М. Степаненка, Віктора Степура, Віталія Філіпенка, Б. Фільц, Григорія Цицалюка, І. та Юрія Шамо, Юрія Шевченка, Володимира Шумейка, Кіма Шутенка, Олександра Яковчука, Богдана-Юрія Янівського та ін.

Заключним і підсумковим є VII том, що включає період незалежності України – з 1991 рік по теперішній час. У той період відбувався занепад постромантизму, остаточно сформувалась і стала панівною ситуація постмодернізму, згодом визначальним став стильовий плюралізм. Порівняно з попереднім томом розширилися географія проживання музикантів. Окрім музики багатьох митців, яка розглядалась там, особливу увагу приділено творчості композиторів, які найбільш яскраво розкрилися в цей період, – Ірини Алексійчук, Юрія Алжнева, Золтана Алмаші, Сергія Бедусенка, Наталії Боевої, Ганни Гаврилець, Юлії Гомельської, Олександра Грінберга, Марини Денисенко, Алли Загайкевич, Сергія Зажитька, Віктора Камінського, Дмитра Киценка, Миколи Ковалінаса, Олександра Козаренка, Юрія Ланюка, Вадима Ларчикова, Святослава Луньова, Андрія Матвеєва, В'ячеслава Назарова, Івана Небесного, Вадима Ніколаєва, Данила Перцова, Євгена Петриченка, Сергія Пілютикова, Вікторії Польової, Богдани Працюк, Наталії Рожко, Артема Роценка, Володимира Рунчака, Людмили Самодаєвої, Олексія Скрипника, Івана Тараненка, Віктора Теличка, Віктора Тиможинського, Сергія Турнеєва, Мерзіє Халітової, Богдани Фроляк, Кармели Цепколенко, Юрія Шевченка, Олександра Шимка, Михайла Шуха, Ігоря Щербакова, Олександра Щетинського, Людмили Юріної та ін. Тут висвітлюється і творчість кримсько-татарських композиторів, які повернулися в Крим після депортації. У цьому томі також розглядаються молодіжна масова музична культура, виконавство фольклористичних гуртів, дискографія.

Отже, корпус академічної багатотомної «Історії української музики» є важливим підсумком дослідження українського музично-історичного процесу, вагомим фундаментом майбутніх «Історій» українських художньої та музичної культур, одним із атрибутів цивілізованості української нації, сприяє підвищенню наукового міжнародного авторитету України серед розвинутих країн світу.

ВСТУП

У більшості праць із назвою «Історія української музики» (колективних і одноосібних) народна музична творчість характеризується в початковій частині: «фольклорний» розділ звично сприймають як Вступ до історії професійної музики. Він наявний і в першому томі багатотомного видання ІМФЕ 1989 року, підготовленого на схилі радянської доби¹. За чверть століття, минулих відтоді, українська музична фольклористика² та етномузикологія³ виїшли на новий щабель розвитку. Набуло усвідомлення самодостатнє, повноцінне значення народномузичних традицій як частки національної культури; оновилося коло методів їх дослідження, значно збагачено документальні фонди даних щодо української народної музики, зрештою, досліджуються історія й засади фольклористики та етномузикології. Оприлюднено нову інформацію як щодо жанрового складу, так і історичних векторів розвитку вітчизняного фольклору як складної багаторівневої системи. Процес збагачення інформаційної і методичної бази науки значно активізувався за доби незалежності, відтак необхідність у перевиданні «фольклорної частини» академічної «Історії української музики» назріла вже на початку ХХІ ст. Саме тоді було заплановано й започатковано укладання нових тематичних нарисів указаної колективної праці.

У цьому виданні, як і в попередньому, характеристику народної музики здійснено за ж а н р а м и, послідовність яких відповідає загальній хронології їх формування – від обрядових до позаобрядових (відповідно до змісту I тому, від витоків до кінця ХVІІІ ст.). Том уміщує понад двадцять розділів, які формують кілька тематичних сфер. Це передусім найдавніші приурочені пісні к а л е н д а р н о - о б р я д о в о г о (зимові: щедрівки й колядки; весняні включно з трійцкими: русальними й кустовими, літні: купальські й петрівські, жнивні) та життєво-обрядового (р о д и н н о г о) циклів (колискові, дитячий фольклор, весілля, поховальні голосіння). До позаобрядової сфери належать музичний е п о с (билини, думи), л і р о е п і ч н і пісні з

¹ Історія української музики: У 6 т. – Т. 1 : Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; відпов. ред. М. М. Гордійчук. – К., 1989. – С. 20–136.

² Іваницький А. Українська музична фольклористика: Методологія і методика. – К., 1997.

³ Грица С. Етнологія музична, етномузикологія // УМЕ / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2008. – Т. 2. – С. 43–45.

індивідуальним переважанням тих чи інших семантичних і стильових ознак (співанки-хроніки, історичні, балади), ліричні й суспільно-побутові (козацькі, чумацькі, рекрутські та солдатські).

«Моножанрові» розділи доповнено кількома не менш важливими, базованими на розгляді різних явищ і властивостей традиційної музики, історична динаміка яких охоплює багатожанрові комплекси творів. Це поширена на всій українській етнічній території особнякова форма коломийки; типи народного багатоголосся⁴.

Вокально-інструментальний фольклор представлений духовною ліричною пісенністю – окремою верствою вокально-інструментальної музики, сформованою під потужними впливами християнського світовідчуття й відповідних музичних жанрів середньовічної генези.

Невід'ємною часткою української народної творчості є інструментальна музика широкого історико-функціонального діапазону (від ритуальної до дозвіллевої), якій передують розгляд систематики народних інструментів.

Удаючись до жанрового принципу наукових студій, дослідники прагнуть досягти повноти характеристики окремих функціональних груп народномузичних творів. Вони досить чітко окреслені, хоча між жанрами існують і внутрішні зв'язки – як міжсезонні (зима – весна; весна – літо), так і міжциклічні (літо – весілля) тощо.

Народна творчість демонструє найзагальніші питомі властивості, котрі визначають її ество, принципово відрізняючи від пізнішої академічної музики писемної традиції. Вони притаманні кожному жанрові, хоча в цьому виданні не постулюються авторами щоразу. Як систему жанрів, так і всі сутнісні риси фольклору було сформовано, розвинено й збережено сільським середовищем – відповідно до духовно-життєвих проблем аграріїв-землеробів. Важливою є усна природа побутування фольклору, його передання від покоління до покоління, що ієрархічно визначає чи не всі його властивості. Відтворення з пам'яті, досконале практичне знання навичок співу своєї традиції дозволяють народному музикантові вдаватися до варіювання⁵, створюючи індивідуальні видозміни (версії) типових мелодико-ритмічних моделей⁶, усталених у його свідомості (етномузикологи визначають принципи й результати варіювання саме через перехресне зіставлення різночасових і локальних версій одного твору). Варіювання завжди помітне як у того самого інформанта, так і в різних представників сільського осередку незалежно від того, вдаються вони до цього виконавського засобу свідомо чи (частіше) ні. Творче обдарування й іноді азартна

⁴ Кілька жанрів XVII–XVIII ст. усно-писемної генези (напівпрофесійні, але поширені в усній народномузичній традиції духовні пісні, канти та ін.) розглянуто в другій книзі I тому, присвяченій розгляду професійної музики.

⁵ Див.: *Єфремов Є. В.* Варіантність і імпровізаційність у фольклорному виконавстві (на матеріалі ліричних пісень Київського Полісся): Дисертація ... кандидата мистецтвознавства / КДК. – К., 1989.

⁶ *Єфремов Є.* Дослідження народнопісенного виконавства через моделювання інваріанта пісні // УМ. – К., 1985. – Вип. 20. – С. 79–98; *Клименко І., Шевчук Ол.* Мелодичний тип // УМЕ. – К., 2011. – Т. 3. – С. 262–263.

зацікавленість самим процесом співу дозволяє талановитим співакам та інструменталістам найінтенсивніше вдаватися до варіювання, чим досягається найвищий, художньо вартісний творчий результат. Це може свідчити про своєрідний народний професіоналізм як наслідок високого рівня розвитку індивідуальної виконавської вокальної / інструментальної техніки, вкоріненої у специфіку локальної традиції.

Коллективний характер народномузичної творчості зумовлюється потужною роллю громадської свідомості, пам'яті, творчих потенцій, етичного кодексу, які протягом віків актуалізували, визначали й жорстко контролювали (під впливом суспільних чинників) застосування тих чи інших ритуальних (певною мірою й позаритуальних) форм музикування, створюючи водночас простір для індивідуалізованих музичних інтерпретацій. Гуртове виконання творів безпосередньо виявляється в ансамблевому співі (грі, співогрі) та визначається диференціацією (більш чи менш чіткою) функцій учасників, різними принципами упорядкування музичної фактури (багатоголосся), співвідношенням словесного й музичного рядів, співу й руху тощо. Загалом ці й інші чинники залежать від жанрової й просторово-часової (історичної й регіональної / локальної) ідентифікації музичного твору.

Як носій правдавної звичаєвості сільська спільнота визначається високим рівнем усвідомлення значущості, самоцінності власної традиції («співаємо, як наші прадіди співали» тощо). Чим потужніше в народній музиці зберігаються й функціонують жанри й стилі, зароджені в різні епохи, тим яскравіше визначена така її особливість як *полістадіальність*. Майже в кожному локусі одночасно співіснує кілька народномузичних пластів різного історичного часу формування. Необхідність виконання творів із різних репертуарних верств постійно актуалізується навіть у тому разі, коли розуміння їх первісного смислу вже втрачене (це стосується особливо архаїчних ритуальних творів). Тож, традиція зберігає силу, виступаючи регулятором як така. Унаслідок консервативного збереження фольклором як «старожитніх», так і пізніх жанрів і форм ученим доводиться водночас освоювати весь полістадіальний комплекс народно-музичної творчості, тобто вивчати в синхронному побутуванні симультанно матеріалізований результат багатотисячолітнього музично-історичного процесу.

Утім, із часом дедалі більше впотужнюються нові суспільно-економічні процеси, які «переформатовують» сільське середовище, знівельовуючи значення колективних форм праці⁷, що спричиняє незворотний занепад усної колективної народномузичної культури. Значення новітніх фольклористичних та етномузикологічних досліджень на цьому тлі зростає; вони дозволяють створити неоціненну базу пам'яті усної народної культури, дослідження якої триватиме й після припинення її існування.

Сучасні студії народномузичної творчості фіксують здебільшого її сьогоденний стан, який склався у ХХ–ХХІ ст. Порівняно з попереднім виданням «Історії української музики» (1991) характеристика більшості жанрів народної музики набула в цьому томі нової якості завдяки, з одного боку, вдосконаленню засобів фольклористики (у тому числі збирацької) діяльнос-

⁷ Нині це поступовий перехід до фермерського господарства.

ті, з другого, – жанрово-тематичній (і регіональній) спеціалізації більшості авторів.

Протягом часу державної незалежності України простежується активізація фольклористичної діяльності, зокрема, експедиційної. Польові обстеження здійснюють як співробітники інститутів Національної академії наук України, так і викладачі, аспіранти й студенти вищих навчальних музичних закладів. У Київській і Львівській національних музичних академіях збирацька й наукова робота інтенсифікувалася й набула планового розвитку з початку 1990-х років, скажімо, у них було відкрито Проблемні науково-дослідні лабораторії музичної етнографії (ПНДЛ МЕ)⁸ і кафедри музичної фольклористики⁹. Польові обстеження розрізняються, як і раніше, за метою й принципами (розвідувальні, стаціонарні, вузькоспеціалізовані) і дедалі частіше набувають комплексного характеру завдяки залученню фахівців, спеціалізованих у різних науках і наукових галузях знань (антропологі, етнографи, мовознавці, етномузикологи та ін.).

Справжній «прорив» стався в методиках запису і фондування артефактів народномузичної культури. Використання, починаючи з 1990-х років, цифрової апаратури, багатоканальних пультів¹⁰ тощо забезпечило незрівнянно вищу якість фіксації народної музики. Крім того, дедалі частіше у польовій роботі використовують відеозапис, що дозволяє зафіксувати етнографічний контекст побутування творів різного змісту й функцій, послідовність проведення обрядів і виконання в них пісень та інструментальних награвань, хореографічних і вокально-хореографічних композицій. Згромаджені й науково впорядковані аудіо- й відеофонди, здійснені на їхній основі багаточисленні цифрові видання автентики¹¹ уможливили своєю чергою глибші результати подальшої наукової обробки польових матеріалів: достовірнішу комплексну реконструкцію контексту побутування народної музики, адекватну нотну транскрипцію, здійснення комплексного аналізу.

Частину «Народна музична творчість» І тому «Історії української музики» створено фахівцями (здебільшого етномузикологами), співробітниками інституцій, підпорядкованих Міністерству освіти і науки та Міністерству культури України (НМАУ, ЛНМА, КНУКіМ, КІМ). Це, зосібна:

⁸ Підпорядковані безпосередньо Міністерству культури України.

⁹ Кафедру музичної фольклористики НМАУ закрито 2014 року (введено як секцію до складу кафедри історії української музики) з одночасним зменшенням кількості годин навчальних курсів у процесі оптимізації навантаження студентів за переходу на «болонську» систему.

¹⁰ Уже в 1970-х роках, за часу використання магнітофонів (фіксації на магнітні стрічки) фольклористи почали використовувати в експедиційній практиці так званий багатоканальний (багатомікрофонний) метод, коли кожного народного виконавця у складі ансамблю записували на окремий мікрофон і магнітофон. Це дозволило чітко осмислити, по-перше, логіку розвитку кожного з голосів багатоголосої фактури, по-друге, принципи її внутрішньої організації, без чого унеможливилось б визначення рельєфів мелодичних ліній, тонкощів і нюансів узгодження «партей» народного багатоголосся.

¹¹ Понад 200 одиниць (грамплатівки, касети, компакт-диски). Див.: *Клименко І.* Дискографія української етномузики (автентичне виконання): 1908–2010: Ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками. – К., 2010. – 360 с.

Богданова Олена Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, викладач-методист Київського інституту музики імені Р. М. Глієра («Духовна пісня в лірницькому репертуарі»);

Грица Софія Йосипівна – доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник ІМФЕ імені М. Т. Рильського («Билини київського циклу», «Думи», «Співанки-хроніки», «Історичні пісні»);

Гусак Раїса Дмитрівна – заслужена артистка України, професор КНУКіМ («Народні музичні інструменти»);

Іваницький Анатолій Іванович – член-кореспондент НАН України, доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, професор КНУКіМ («Козацькі пісні», «Чумацькі пісні», «Рекуртські пісні»);

Єфремов Євген Васильович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор НМАУ імені П. І. Чайковського («Зимові пісні», «Веснянки»);

Клименко Ірина Віталіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач ПНДЛ етномузикології НМАУ імені П. І. Чайковського («Купальські й петрівські пісні», «Жнивні пісні», «Весільні пісні»);

Коваль Василь Михайлович – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач ПНДЛ МЕ ЛНМА імені Миколи Лисенка («Коломийки»);

Коротніченко Ганна Миколаївна – науковий співробітник ПНДЛ етномузикології НМАУ імені П. І. Чайковського, старший викладач КНУКіМ («Колоскові»);

Кузик Валентина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник ІМФЕ імені М. Т. Рильського («Ліричні пісні»);

Луганська Катерина Миколаївна – науковець ІМФЕ імені М. Т. Рильського («Дитячий фольклор»);

Мурзина Олена Іванівна – кандидат мистецтвознавства, професор НМАУ імені П. І. Чайковського ¹² («Народне багатоголосся», «Голосіння»);

Хай Михайло Йосипович – доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник ІМФЕ імені М. Т. Рильського («Народна інструментальна музика»).

В опису народнопісенних жанрів автори широко представили матеріали власних експедицій (здебільшого) та особисто виконані транскрипції. Широко залучено також архівний матеріал із фондів ІМФЕ, Проблемних науково-дослідних лабораторій музичної етнографії НМАУ та ЛНМА, раніше здійснені публікації.

Характеристику народної музичної творчості в цьому виданні здійснено за жанрами, послідовність яких вибудовується відповідно до хронології їхнього виникнення – від обрядових до позаобрядових. Жанровий підхід спрямований на осмислення сутності окремих функціональних груп творів, утім, «приховує» інші прикмети українського музичного фольклору, певною мірою віддзеркалені авторами. Потребують окремих роз'яснень як загальноісторичний вектор розвитку й регіональна палітра народномузичних діалектів, так

¹² У 1993–2014 роках – завідувач кафедри музичної фольклористики НМАУ.

і деякі засади наукової методології й методики, задіяної в характеристиках окремих жанрових «блоків».

Значне примноження сучасних знань про географічну координату народної музики є результатом активного проведення, починаючи з 1980-х років, м е л о а р е а л ь н и х досліджень¹³. Так, за три останні десятиліття фронтально обстежено окремі ареали в Північній, Західній і Центральній Україні (і деякі пограничні території Білорусі й Польщі з українським населенням), що дозволяє отримати відносно повну картину побутування всіх віднайдених жанрово-стильових явищ музики в автохтонній частині української етнічної (і межової інонаціональної) території. Суцільне обстеження дозволяє встановити масштаби поширення народнопісенних жанрів у всьому різноманітті їх усталених ритмоструктурних форм завдяки к а р т о г р а ф у в а н н ю¹⁴. Останнє стає на часі головним методом мелоареалогічних студій та основною візуальною формою узагальнення їх результатів¹⁵. На сьогодні народнопісенні жанри досліджено в цьому аспекті допоки нерівномірно: окремі – послідовно й детально¹⁶, решта ще очікує на фронтальне польове обстеження, картографування та порівняльні мелоареалогічні студії.

Зони поширення *пісенних типів*, складоритмічна (часом і мелодична) структура яких уточнюється в картах, визначалися в процесі етнічної історії поступово, унаслідок дії багатьох чинників (міграція, асиміляція/дисиміляція етнотериторіальних груп, мовно-музичні впливи тощо). Ізомели пісенних типів можуть збігатися чи не збігатися з межами локальних народномузичних діалектів, субетнічних і регіональних кордонів, означаючи явища й процеси, котрі ще мають отримати наукове пояснення.

«Стратифікація українського фольклору, градації в його стилі та родово-жанровій структурі пов'язані з природно-ландшафтними умовами етнографічних територій України, особливостями мовних говорів, співних традицій, народним інструментарієм»¹⁷. Карта трьох основних масивів українських мовних говірок («північ», «захід», «схід») збігається з народномузичною в ці-

¹³ Див.: Клименко І., Шевчук Ол. Мелоареалогія // УМЕ. – К., 2011. – Т. 3. – С. 359–360. Цей напрям активно культивується в ПНДЛ МЕ НМАУ, на базі якої проведено низку міжнародних конференцій та видано наукові збірники. Див.: Слов'янська мелогеографія. – К., 2010–2016. – Кн. 1–5 з доданими атласами. – (Серія наукових видань НМАУ «Проблеми етномузикології»; вип. 5–8; 10). Див.: http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology.

¹⁴ Услід за мовознавством, яке встановлює, картографує й студіює ареали діалектних лексичних і фонетичних форм тощо, укладаючи атласи українських говорів і говірок. Див.: Атлас української мови: У 3 томах. – Т. 1: Полісся, Середня Наддніпрянина і суміжні землі. – К., 1984; Лінгвістичний атлас Нижньої Прип'яті. – К., 1985.

¹⁵ Укладання інформаційно насичених і графічно деталізованих комп'ютерних карт поширення явищ народновокальної культури практикують І. Клименко (уся територія давнього українського заселення), О. Гончаренко (Сумське Подесення і Посейм'я), В. Коваль (Прикарпаття), Л. Лукашенко (Підляшшя), Ю. Рибак (Прип'ятське Полісся), М. Скаженник (Середнє Полісся) та ін.

¹⁶ Див. розділи І. Клименко з мапами, виконаними авторкою.

¹⁷ Грица С. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України // Українська художня культура: Навчальний посібник. – К., 1996. – С. 150.

лому, проте не в деталях. Картографування етномузики спирається на критерій, відмінний від мовного, позаяк враховує насамперед ступінь поширення архаїчних жанрів ритуального приурочення. Їхня наявність у місцевих традиціях зумовлена поділом українських земель на дві категорії – історично раннього чи пізнього заселення. В останніх – залежно від часу міграції людності (XVII–XX ст.), ступеня її асиміляції, збереження чи руйнування традицій – картографування музичних і мовних явищ може бути ускладненим, уможливиться частково або загалом втрачає сенс унаслідок калейдоскопічної суміші артефактів різної генези в межах одного регіону.

Виняткове місце з погляду збереження реліктових форм слов'янської традиційної культури (етнічної загалом і музичної частково) посідає П о л і с с я : Правобережне (Центральне й Західне) та Лівобережне (Східне). Цей регіон (узагальнено – «північ»), як і майже все П р а в о б е р е ж ж я України («захід» і «південний захід»: Волинь, Поділля (Східне й Західне), Галичина, Прикарпаття – Карпати – Закарпаття, Буковина, Покуття) демонструє чітку ареалогію обрядових музичних жанрів, не приховуючи при цьому строкатості жанрово-стильових прикмет субетнічних культур і окремих локусів. Обшир української етнічної території включає із заходу й порубіжні землі Білорусі, Польщі, Словаччини (до прикладу, Берестейщина й Підляшшя є часткою української етнічної культури Полісся¹⁸, Надсяння – Галичини, Лемківщина – Карпат). Розмежування чи спорідненість етномузичних традицій¹⁹ показані різножанровими пісненими типами неоднозначно, що спонукає дослідників до міждисциплінарних розвідок щодо їхнього походження, генези, подальших перетворень.

Традиції всього Л і в о б е р е ж ж я України («схід») найтісніше пов'язані з Центральним Подніпров'ям (Середньою Наддніпряниною), унаслідок чого відмежовуються від «заходу» лінією, прокресленою на правобережжі з півночі на південь приблизно вздовж Дніпра за лінією річки Синюхи²⁰ (як і мовні діалекти). «Схід» є сукупністю земель пізнього заселення (Слобідщина, Степ, Східне Надчорномор'я, а також віддалена на схід Кубань, де мешкають нащадки переселенців із Наддніпрянини²¹). Збереження архаїчних традицій на Лівобережжі вкрай нерівномірне: від відмінного до незадовільного. Так, в окремих областях – Кіровоградській, Полтавській, Харківській (від Подніпров'я до ріки Ворскли) – обрядові пісні донедавна були збережені відносно добре та піддаються ареалогізації.

«Трійковість» складу основних діалектних регіонів простежена (дуже узагальнено) на рівні різних чинників народної музики, до прикладу, ф о р м б а г а т о г о л о с с я. Так, «північ» позначена збереженням в обрядових піснях історично найдавнішої форми гетерофонії – невпорядкованої (а також бурдонної діафонії як різновиду гетерофонії), у ліричних переважає підголо-

¹⁸ Унаочнено картами поширення обрядових піснених типів, укладеними І. Клименко.

¹⁹ Доречно послатися на усне зауваження О. Мурзиної щодо відсутності чітких критеріїв для розмежування традицій Волині і Поділля.

²⁰ Простежено за картами І. Клименко.

²¹ На території РФ. Див.: *Сутрун-Яремко Н. О.* Українці Кубані та їхні пісні. – К., 2005. – 784 с.

сковий спів (з опертям на взаємодію двох функціональних ліній-«партій»). На «сході» розквітає підголосково-поліфонічний спів – як дво-, так і триголосий (за кількістю функцій голосів). Багатоголосся «заходу» й «південного заходу» дуже розрізняється по обидва боки кордону між Східним і Західним Поділлям: від Наддніпрянщини до згаданої межі в ліриці панує поліфонічне двоголосся (зрідка триголосся), натомість на «заході» воно «зникає». Найбільше поширення має впорядкована гетерофонія, котра «переростає» майже всі внутрішні діалектні кордони (вона типова й для Полісся) і фактично є полірегіональною формою народного багатоголосся, відображаючи естетичну прихильність українців до благозвучного, консонантного звучання. Утім, на заході й південному заході гетерофонія майже не простежується, поступаючись місцем архаїчному унісонному співові (Подністров'я, Галичина та ін.), натомість тут є й значно пізніше стилізове наверстання – наближений до академічного спів із терцієюво второю²². Ця надто загальна картина багатоголосих форм має бути доповнена багатьма штрихами, зокрема, щодо локального й ареального поширення співу з «тончиком» (на Підляшші, у Прикарпатті, на Середній Наддніпрянщині та Полтавщині), збагачення фактурної основи дрібною віртуозною орнаментикою в музиці Полісся, Наддніпрянщини, Карпат (більше в інструментальній традиції) тощо²³.

Відповідно до ареальної дислокації типів багатоголосся, «трійковість» простежується й на рівні зональної специфіки народного співу в Україні²⁴. Це «три різновиди вокально-тембрової традиції (і цілий ряд перехідних). У східних областях і Наддніпрянщині під час співу на вулиці жіночі тембри тримаються *грудного* забарвлення, звук вибудовується міцний, зичний. Якщо Черкашину взяти за умовний центр, то на північ (Полісся) і на південь (Поділля) ця манера загалом пом'якшується. На схід від Черкащини простягається регіон подібних із Центром традицій. При рухові на захід настає швидка зміна манер співу. Починаючи із Західного Поділля й Галичини, можна говорити про появу другого роду вокально-тембрової традиції», відзначеної використанням, «крім грудного, також головного регістру жіночих голосів при порівняно стриманій гучності співу». «Третя вокально-темброва традиція (найменш поширена) особливо показова для Подністров'я, зокрема лівобережних районів Дністра від східного Поділля до Галичини. Однак вона поширена не суцільним масивом, а пересікається з «клинами» двох згаданих... традицій»; особливість її – «використання міксту. Манера співу – легка, висвітлена, на змішаних регістрах»²⁵.

Цей загальний опис географії тембрових барв народвокального звучання можна збагатити нюансами, які увиразнюють ідею загального «протистояння» манер співу в напрямках «схід» – «захід», «північ» – «південь». Це: неприхована різкість, напір, значна гучність та обертонова яскравість

²² *Грица С.* Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України. – К., 1996. – С. 150.

²³ Цінні роз'яснення щодо природи й форм українського багатоголосся містяться в розділі з відповідною назвою – останній публікації О. Мурзиної, яка виходить по завершенні її земного шляху.

²⁴ *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. – К., 1990. – С. 58.

²⁵ *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. – С. 58.

архаїчного співу Полісся; оксамитова округлість грудного резонансу та сильна вібрація звуку Полтавщини; перехідний – нейтральний, порівняно тьмянний тембр Наддніпрянщини (дійсно «центр»), – і втрата позицій «відкритого» тембру на «заході» й «півдні», перехід до легкого «міксту», що, правда, з різних причин. Одна з них – вплив пізніших традицій (можливо, західнослов'янських), «окультуреність» галицьких територій, та, навпаки, питома характерність співу Наддністрянщини, «срібні» тембри якого (вкупі з унісонією виконання), напевне, «вписуються» в річище давніх середземноморсько-карпатських зв'язків.

У нашому виданні регіональна специфіка українського фольклору уточнюється й характеристикою жанрів обрядового фольклору (частково картографованих), а також більш-менш чітко дислокованих необрядових, у тому числі показових для інструментальної музики.

Найактивнішого розвитку у вітчизняній етномузикології набув останнім часом структурно-типологічний напрям, який дозволяє здійснити чітку систематизацію явищ народної музичної творчості. Відповідний метод, започаткований у мовознавстві та розроблений у ХХ ст. класиками вітчизняної музикознавчої аналітики (С. Людкевич, Ф. Колесса, К. Квітка), застосовується більшістю сучасних етномузикологів переважно стосовно пісенного ритму (дещо меншою мірою – мелодики). Останній відіграє в народній музиці провідну конструктивну роль, координуючи вірш і мелодію. Ритмічна конструкція-формула, «злита» зі структурою вірша, визначає особливості пісенних типів, належних до різних жанрових груп, які підлягають окремому розгляду.

Дослідження народномузичного ритму дозволило своєю чергою вирішити в останні десятиліття проблему тактування творів, зорієнтувавши транскрипційну практику на дотримання відповідності між типами ритмічної організації та правилами виставлення тактових рисок (на відміну від академічної музики, вони розрізняються за змістовим значенням і графікою, оскільки мають диференціювати в різний спосіб одиниці віршової, ритмічної й мелодичної будови твору)²⁶. Студіювання найглибших часових верств українського фольклору – обрядового приручення – дозволило встановити сталі пов'язання в пісенних структурах часоکیلкісного ритму із цезурованими силабічними віршами, застосувати систему літерно-цифрових кодів для позначення різних синтаксичних структур, відповідний принцип тактування²⁷.

Розроблено правила уніфікованого відображення звуковисотного положення наспіву (розташування основної ладової опори на висоті звуку *g* першої октави та ін.), що робить зручнішим порівняльний аналіз зразків.

Одна з особливостей нашого видання полягає в тому, що деякі з них розглядаються, виходячи з різних критеріїв, що зумовлено не лише іманентними

²⁶ Див.: Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики. – К., 1989. – С. 59–86.

²⁷ Позначення розміру величини такту цілим числом посередині нотоносця. Див.: Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики. – К., 1989. – С. 70. Завдяки концептуальному дотриманню багатьма науковцями цих методичних настанов значна кількість нотних зразків нашого видання постає саме в такому вигляді.

особливостями жанрових груп, а й позицією авторів²⁸. Це позначилося, зокрема, і на оформленні музичних матеріалів. Якщо сучасні нотні транскрипції створено за узгодженими правилами з урахуванням названих вище чинників, то приклади, залучені з друканих праць, не відзначаються дотриманням правил диференціальної транскрипції, демонструючи часом застарілість (чи й відсутність) норм²⁹.

У змісті книги можна виокремити частини, які характеризуються єдністю на рівні змісту й дослідницьких підходів. Початковий розділ, традиційно, – календарні пісні (чотири розділи, близьких за методологією аналізу, що дає можливість сприймати їх як тематичну «колективну монографію» двох авторів). Епос і ліро-епічна творчість – це також «монографічна» частина, створена одним дослідником (три розділи про соціально-побутові пісні – іншим). Це забезпечує єдність погляду на характеристику окремих жанрових верств народновокальної творчості. Крім того, у виданні цілісно представлені етно-органологічне (класифікація та опис інструментів) та етноорганофонічне дослідження української народної інструментальної музики.

Опис народномузичних жанрів різного часу формування, від витоків³⁰ до кінця XVIII ст., дає уяву про поступове формування в межах кожної жанрово-функціональної групи пісень різних структурно-стильових наверхів. Верхня хронологічна межа, визначена часовим обсягом першого тому, не є маркером завершення окремого етапу розвитку фольклору, отже, жанри народномузичної творчості існують до нашого часу.

Актуальним є осягнення фольклорних здобутків сучасною композиторською школою, що підтверджується доданням до розділів (до їх основного змісту) інформації про використання фольклорних джерел у творчості українських авторів.

²⁸ Унаслідок об'єктивних і суб'єктивних причин книгу вкомплектовано матеріалами різного часу створення; увійшли не все плановані розділи, змінився склад колективу авторів.

²⁹ На часі зарубіжні етномузикологи визнали за можливе редагування нотних зразків, узятих з більш ранніх праць; так, у новому колективному підручнику «усі приклади, у тому числі взяті з публікацій [курсив наш. – Ол. Ш.], відредаговано відповідно до структурної типології форм музичного фольклору, завдяки чому вони ілюструють її основні положення» (Народное музыкальное творчество / Отв. ред. О. Пашина. – СПб., 2005. – С. 15).

³⁰ Найдавніші зразки ритуальних форм фольклору, на зразок «щедрика» й подібних, за обережними припущеннями А. Іваницького, могли бути поширені принаймні з часу мезоліту, якщо не верхнього палеоліту.

ЗИМОВІ ПІСНІ. КОЛЯДКИ І ЩЕДРІВКИ

У комплексі давньоруських язичницьких звичаїв та обрядів, який відображує розгалужену систему тогочасних уявлень про будову світу, чільне місце посідає культ предків. Померлі, на думку пращурів, відходили в «той» світ, але й звідти продовжували певним чином впливати на життя своїх нащадків. Покійників, які після смерті приєднувалися до сонму «Дідів»-предків, члени роду регулярно відвідували на кладовищі у визначені дні року. Для них готували спеціальні страви, запрошували їх до столу й залишали для них їжу на всю ніч. «Дідами» ще й тепер називають дні, коли українські й білоруські селяни відвідують цвинтарі, готують і споживають поминальну трапезу.

Уважалося, що «Діди» є своєрідними посередниками між світом живих і «тим» світом, який, за уявленням людей, був населений різними потойбічними істотами — язичницькими богами, духами, що впливали на явища природи чи навіть управляли ними, а також людським життям і смертю. Тому без звернення по допомогу до предків-покійників не обходилася жодна важлива подія чи ритуал у житті традиційної общини. Щонайменше раз на рік «Діди» ненадовго поверталися до світу живих. Це траплялося в таємничу й сакральну пору — період, коли кінець сонячного року стикався з його початком. Відомо, що в давнину початок року святкували по-різному: то взимку, то навесні, то восени. Але саме зимовий Новий рік базувався на астрономічних спостереженнях людей, бо він був приурочений до зимового сонцестояння — повороту сонця від зими на літо. За науковими даними, давній ритуал колядування, відомий багатьом індоєвропейським народам, був ритуалом «Дідів». Уночі на переламі часу вони «відвідували» своїх живих однокровників з метою привернути добро й багатство до кожної родини і тим, власне, зробити хід року, що настає, удалим для селянина. Ритуал обходу дворів у давнину, очевидно, здійснювали служителі язичницького культу: жерці, волхви, які перетілювалися в образ вихідців з «того» світу¹. «Діди», у розумінні людей давніх часів, це завжди старі чоловіки, що прийшли здалеку². Тому обов'язковими зовнішніми ознаками колядників були: сива борода та маска

¹ *Виноградова Л.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования. — М., 1982.

² Мабуть, саме тому обхідні ритуали згодом стали прерогативою тільки чоловічих та парубочих громад; роль колишнього головного жерця перебрав на себе колядний отаман, що в Україні звався Березою. До сьогодні традиція чоловічого колядування-щедрування збереглася в деяких районах Карпат, а в інших регіонах — у ритуалі водіння «Кози».

білого кольору на обличчі з великими страшними зубами, а неодмінним атрибутом — посох³. Одяг і поведінка «Дідів» теж відповідали уявленням про «той» світ⁴. Так, убранням колядників слугувало старе дрантя, якому у світі живих давно вже годилося валятися на смітнику. «Діди» поводили себе досить незвичайно, навіть непристойно: могли зчинити галас, украсти чи перевернути в хаті все «догори дном», зняти й перенести на сусідню вулицю хазяйські ворота чи хвіртку тощо. Але ж «той» світ і його вихідці, за уявленням пращурів, мали в усьому бути протилежними світу живих. Цим пояснювалося на диво шанобливе ставлення як до їхніх дій та зовнішності, так і, головне, до сакральних канонічних текстів, що проспівувалися колядниками на спеціальну мелодію, яка звучала лише в цей відтинок часу і більше ніколи в році не повторювалася.

Очевидно, саме у зв'язку з такими поглядами найдавніші колядки за їх змістом, структурними та стилістичними ознаками яскраво вирізняються на тлі всіх інших жанрів обрядової пісенності⁵. Із цього контексту випливає, що й мова «Дідів» мала бути особливою — іншою, ніж звичайна вербальна та пісенна мова живих людей.

Однією з неодмінних особливостей традиційного пісенного новорічно-обрядового репертуару українців, але й не тільки його, є політекстовість. Тобто в кожному населеному пункті побутувала значна кількість словесних текстів з різними сюжетами й лише одна-три мелодії, на які ці тексти розспівувалися. Політекстовість була зумовлена диференційованим урахуванням потреб кожного із членів селянської родини, яким адресувалися ці пісні. Так, голова сім'ї (пан Господар з дружиною) опікується всією родиною, її благополуччям, основою якого, за уявленням селян, було здоров'я всіх близьких, багато дітей у родині, вдале й своєчасне одруження синів і дочок, міцне господарство, багатий щорічний урожай та приплід у хлівах. Саме таким — поважним і заможним — вимальовується в текстах колядок та щедрівок пан Господар. Неодружений хлопець — син господаря — має стати не лише добрим трударем і хазяїном у майбутньому, але й спритним, сміливим воїном, здатним на геройський вчинок. Віддати свою дочку-красуню за такого героя не відмовиться навіть сам король. Дівчина в зимових ритуальних піснях завжди постає багатою й гордовитою красунею і водночас лагідною й покірною дочкою. Її дівочі мрії зазвичай

³ Унаслідок кількасотлітнього впливу християнства на східнослов'янських землях давня семантика ритуалів забулася. Акценти в обрядах змістилися, і тепер на більшості українських територій різдвяно-новорічні обходи дворів не відбуваються без жінок або дівчат. Відпала також необхідність в архаїчному ритуальному маскуванні та атрибутиці, які стали незрозумілими. У деяких різновидях новорічних обрядів («Коза», «Маланка») давні образи «Дідів» змінилися на актуальніші й тому стали зрозумілішими. Кумедні маски Циганки, Солдата, Чорта — це персонажі, які «бачимо» і в різдвяному вертепі, що вже повністю базується на християнській ідеології та моралі.

⁴ *Протт В.* Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования. — Ленинград, 1963.

⁵ Адже решта календарного пісенно-обрядового циклу разом з весільними піснями, як правило, складає цілісний стилістичний пласт. Особливо це помітно в рамках однієї регіональної чи локальної традиції (напр., див. про це: *Єфремов Є.* Музика і ритуал: взаємокоординація звуковисотних чинників та виконавської стилістики в обрядових піснях Центрального Полісся // *Студії мистецтвознавчі.* — 2004. — Чис. 4 (8). — С. 50—57).

кружляють навколо майбутнього заміжжя, а її обранець є найкращим, навіть найближчі родичі молодої й тінню не скидаються на нього. Якщо текст колядки чи щедрівки не містить відвертих весільних мотивів, все одно зрозуміло, що зовнішній вигляд дівчини, її дії та все, що її оточує, ніби спричиняють щасливе заміжжя незабаром. Окремими сюжетами вшановувалися господар-бджоляр, коваль, вдова, батьки солдата, який служить у війську, тощо.

Стильовою особливістю текстів давніх колядок і щедрівок є їхній констатувальний, навіть стверджувальний, а не побажальний характер. У цьому виявляється глибока віра пращурів у магію слова: промовлене під час ритуалу, воно вважалося вже зреалізованим. Ще одна риса колядкових текстів — їх значна, порівняно з піснями інших календарних жанрів, тривалість, пов'язана з розгорнутими сюжетами, що інколи містять мотиви прадавніх мифів та чарівних казок.

За ритуальними піснями зимового обходу дворів закріпилися дві основні назви — *колядки* (чи *коляди*) та *щедрівки* — залежно від їх належності до обряду колядування чи щедрювання. Етимологія цих слів різна як за їх первинним значенням, так і за мовними витокami. Слово «колядка» (або «коляда»), на думку більшості вчених, має в основі латинське слово *calendae* — перший день місяця. Позаяк обряд, подібний до колядування, був відомий майже всім європейським народам (поміж них — усім слов'янам), можна припустити, що і сам ритуал у своїх основних рисах, і його давнє значення збереглися з індоєвропейських часів.

Назва «щедрівка», навпаки, питомо слов'янського (навіть східнослов'янського) походження. Вона безпосередньо стосується спеціальної вечери — «куті», яку влаштовують після тривалого посту. Так і казали: «щедра кутя», на відміну від попередньої, яку називали «пісною», або «бідною кутею». Відомо, що і в дохристиянський період люди дотримувалися посту, отже, очевидно, цей перехід від посту до скоромного раціону існував ще за часів язичництва. Утім, узявши до уваги більш локальне поширення назви «щедрівка», у порівнянні з назвою «коляда», логічно припустити пізніше походження й самого слова, й обряду, з яким воно пов'язане. До того ж обряди колядування й щедрювання за християнства закріпилися за різними зимовими святами й датами. Колядування, імовірно, збіглося з днями зимового сонцестояння (у католиків, що живуть за григоріанським календарем, Різдво й тепер святкується близько до цього астрономічного періоду — 25 грудня; за юліанським календарем, на який орієнтується православ'я, Різдво настає за два тижні — 7 січня). Щедрювання (13 січня) залишалося загалом світським обрядом, на відміну від колядування, котре значно поповнилося християнським змістом. Утім, обидва різновиди в реальних селянських традиціях не завжди чітко розмежовуються.

Найархаїчніші музичні типи зимових обрядових пісень збереглися до сьогодні у вигляді *дитячих колядок* і *щедрівок*. У народі їх навіть не вважають за пісні. І справді, діти не співають їх, а дуже голосно скандують, не переймаючись точністю мелодії. Ритмічна чіткість, навпаки, притаманна їм, що цілком зрозуміло з огляду на завжди колективний (гуртовий) спосіб їх відтворення під час обряду. Дитячі зимові обрядові скандування мають специфічну й водночас дуже просту форму, що, безумовно, свідчить про давню стадію розвитку музичного мислення, коли принципи будови таких форм саме виникли й засвоювалися. Текст у дитячих колядках та щедрівках побудований як низка коротких фраз-піввіршів, однакових за обсягом музичного часу і ритмічним

малюнком. Звичайно їх ритм вписується в три або чотири долі. Найтипівішими є їх малюнки⁶: 2112, 1122 та 2222. Але, залежно від кількості складів у фразі, її ритмічний малюнок може варіюватися:

2112→11112→111111;
1122→11211→11112;
2222→11222→21122→112112→111122→1111|112→224.

Мелодичною основою наспіву в дитячих зимових піснях завжди є вузькоамбітусний – від секунди до квінти – звукоряд, який до того ж може бути не заповнений поступенево. А вся колядка чи щедрівка будуються як безкінечний поворот ритмічно й мелодично однакових – варіантно-подібних – коротких фраз:

а) Ще - дро - воч - ва зі - шов І - ля Ще - дрик, ще - дрик,
ще - дро - ва - ла... на Ва - си - ля... дай ва - ре - ник...
сем - друч - ков...

б)

в)

г) Хо - дить І - ля ...А на том луж - ку О - го - ту - на.
на Ва - си - ля... ко - ло - да ле - жа - ла... но - ве ліс - то...

д)

е)

ж) Ва - си - льо - ва ма - ти Ко - ляд, ко - ляд, ко - ляд - ни - ця.
пі - шла ще - дру - ва - ти... До - бра з ме - дом па - ля - ни - ця.
А без ме - ду не та - ка...
...Ва - ре - нич - ка дай - те...

з)

и) Ва - си - льо - ва ма - ти Ме - лан - ка хо - ди - ла.
пі - шла не - дро - ва - ти ва - сиць - юн но - си - ла...

к)

Центральне Полісся, Поділля, Підляшся, Лівобережжя⁷

⁶ Тут і далі цифрами відображено схематичний силабо-ритмічний малюнок пісеньних фраз, які становлять сталі словесні групи, відмежовані в тексті цезурами. Менша цифра означає тривалість найкоротшого складу пісні в процесі її інтонування. Тривалість удвічі довшого складу позначено відповідно удвічі більшою цифрою. Наприклад, послідовністю цифр 2112 заковано силабо-ритмічний малюнок, який складається із чвертки, двох вісімок та чвертки (як у мелодії «Щедрика», відомій в обробці М. Леонтовича). Вибір тривалостей цілком умовний – він може бути удвічі більшим (половина, дві чвертки, половина) чи меншим (вісімка, дві шістнадцятки, вісімка).

⁷ Тут наведено транскрипції автора, за винятком прикладу «е» (див.: Традиційні пісні українців Північного Підляшся: за матеріалами експедицій 1999–2001 років Лариси Лукашенко та Галини Похилевич. – Л., 2006. – С. 44).

Тривалістю всього твору керує довжина поетичного тексту — із завершенням сюжету обривається і скандування. Щоправда, інтонаційним знаком завершення ритуального виконання завжди слугує фраза-поздоровлення або фраза-вимога дарів колядникам, яку вигукують ще інтенсивніше й завязтіше, ніж увесь попередній текст.



Центральне Полісся

Композиція подібних речитативно-декламаційних наспівів, як бачимо на прикладі дитячих колядок і щедрівок, є ще дуже далекою від форм, типових для української народної пісенності пізнішої доби. Одиницею композиції — періодичною структурою, яка повторюється, — тут виступає не строфа і навіть не рядок, а коротка мелоритмічна фраза-*коліно*, обсяг якої обмежується однією силабічною групою⁸. Утім, можна зауважити й інше: завдяки серіаційній повторюваності мотивів і принципу бінарності, закладеному в нашій психології сприйняття, а також за допомогою римового зв'язку між фразами досягається, хоча й не регулярно, об'єднання фраз-колін у рядки. «Першим етапом музично-пісенного формотворення» вважає серіацію фраз-мотивів А. Іваницький, справедливо називаючи її «прадавньою формою» всього першого мистецтва⁹.

Близьким до розглянутих зразків є наспів з новорічного ритуального ігрища «Коза»¹⁰.

«Коза» — це своєрідна ритуальна вистава, де кожен учасник має відповідне до свого персонажа вбрання. Головними дійовими особами є Дід і Коза. Під час ритуалу і згідно з текстом пісні Дід «убиває» Козу палицею, а потім «тужить» за нею й намагається оживити. Це йому вдається за допомогою ритуальних дій — співу та пританцьовування, а також дарів, що мають піднести господарі. У багатьох місцевих традиціях Лівобережжя Козу оживляє Лікар. Ідея перемоги життя над смертю, що символічно втілюється в обряді, мала для суспільства давніх скотарів та землеробів особливо актуальне значення в період зимового сонцестояння, коли було ще так далеко до весняного оновлення природи. Обряд сприймався як магічний акт активізації природних сил, які мали забезпечити відродження землі, рослин і всього живого та корисного людині. Варто зауважити, що очільником ритуального дійства був Дід-жрець, який

⁸ Автор уживає термін «коліно» для визначення силабічної групи як частини вірша, відокремленої цезурами. У тих випадках, коли ритмічний або мелодичний фрагмент пісні збігається з межами словесного коліна, застосовуються терміни «ритмічне» або відповідно «мелодичне» коліно.

⁹ Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика). — К., 1997. — С. 49.

¹⁰ Курочкин О. Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка» (з історії новорічних масок...). — Опішне, 1995.

під час ритуалу приносив Козу в жертву поганським богам, отримуючи взамін для людей майбутнє тепло, урожай і життя. Але суттєва різниця полягає в способі інтонування, який значною мірою залежить від віку співаків та умов виконання. Учасники «Кози» — це вже дорослі парубки, інколи — одружені чоловіки. Обряд відбувається в хаті. За цих обставин інтонування ритуальної мелодії, дійсно, є злагодженим співом, а не мелодекламацією, що межує з вуличним криком, як у дитячому колядуванні-щедруванні. І замість архаїчної гетерофонії, де випадковими є і моменти розгалуження варіантних ліній, і співзвуччя, що утворюються, тут переважає монодійна злагодженість голосів. Рідкісні випадки мелодичних розшарувань базуються переважно на консонантних терцієвих вертикалях.

У наспіві «Коза» повністю стабілізувався кількісний силабічний склад і ритм віршових колін — усі вони є п'ятискладовими з ритмічним малюнком 11112. Ритм, незважаючи на його простоту, приваблює внутрішньою логічністю: завершення послідовності коротких слаб зупинкою на удвічі довшій створює можливість членування мелодії за допомогою кадансів і в такий спосіб зумовлює «співдію» ритмічного фактора з мелодичним у всій композиції. Мелодична форма «Кози» в зафіксованих варіантах має кілька вирішень, з яких найчастіше трапляються два. За одним мелодія пісні складається з повтору абсолютно однакових коротких мотивів. Основою пісенної композиції тут є одноколінна форма, яка, щоправда, виявляє тенденцію до об'єднання-парування мотивів у рядок (приклад а).

В інших зразках «Кози» мелодична форма будується на основі принципу, який свідчить про наступний етап розвитку музичного мислення¹¹. Мелодія тут охоплює форму рядка і складена з двох різних мотивів, пов'язаних між собою відповідністю мелодичного руху та кадансів. Пісня будується в цьому разі як багатократний повтор не коротких п'ятискладових фраз-мотивів, а двоколісних десятискладових рядків 5+5 (приклад б).

а) $\frac{6}{8}$ - 138

б)

Ой ви, па-ло-ле.
 гоє-но-ди-ро-ле.
 лю-стань-те вря-д-я
 Ко-з-ве-д-у.
 Толь-кі бо-ю-сеє
 ен-ро-го Де-ди.
 бо-ро-ди се-ди.
 да-ва-рин Ко-зу
 ну-де-же йу-чо.

Ой доб-рий ле-чір
 Ці лю-чю-ш-те.
 до-се-і-ха-ти!
 ко-чі-ска-ка-ти?

Центральне Полісся

Інший тип зимових обрядових пісень — теж один з найдавніших. Саме в його численних текстах натрапляємо на різноманітні сюжети й образи, що мають ознаки давньої міфології. Якщо порівняти його зі щойно роз-

¹¹ «Класифікація» — так назвав цей принцип А. Іваницький, запозичивши термін з логіки (див.: *Іваницький А. Українська музична фольклористика...* — С. 49–51).

глянутими, то можна побачити тут і певний зв'язок, і принципово нові властивості.

Основою його однорядкової композиції є той самий десятискладовик (5+5)¹². Принципово він ані ритмом, ані мелодичним наповненням не відрізняється від наспівів «Кози». Але в колядковій композиції наявний ще один дуже важливий елемент, що свідчить про новий щабель у розвитку пісенної форми. Упродовж багатьох століть, а може, і тисячоліть, народжувалася й затверджувалася така форма колядок, де до двох п'ятискладових піввіршів додався коротший — три- або чотирискладовий — рефрен:

Ой як же було / іспрежди віка, / Ой дай Боже!..
Ой рано-рано / кури запіли, / Святий вечір!..
Поміж лугами / дими стовпами, / Святий вечір!..
На його дворі / стояло древо, / Грай коню!..

Дехто з учених вважає, що в структурі колядок відтворився давній поганський спосіб виконання цих пісень¹³. Волхв (жрець, шаман), який очолював обряд, інтонував текст десятискладової частини вірша, а пересічні учасники ритуалу хором повторювали незмінний рефрен. Це припущення не безпідставне — адже тексти колядок були такими довгими, що мало хто міг би їх повністю запам'ятати. Проте жрець, котрий завжди керував усіма ритуалами племені, у зв'язку зі специфікою своєї діяльності, очевидно, тримав у власній пам'яті й передавав у спадок інформацію про всі важливі події із життя свого народу, а також міфи та обрядові тексти. Значно пізніше, коли ритуальний сенс колядок почав мінятися, можливо, змінилася й форма їх виконання: замість діалогу між «корифеєм»-жерцем та хором колядка, текст якої значно скоротився, стала цілком гуртовою. Унаслідок цього суцільну монодію змінила гетерофонія — на початку епізодична, випадкова, а тому й нерідко дисонантна. Століттями поступово відбувався слуховий відбір співзвуч, поки результатом стихійного варіювання мелодії не стали, головним чином, консонанси. Але умови відкритого простору (колядки за традицією виконувалися у дворі попід вікнами) диктували «вуличний» характер вокального звуковидобування. Це дуже голосний прямий звук, що не допускає можливості вібрації.

Ритм найдавніших колядок достатньо простий і логічний. Він і досі є однією з найвиразніших ознак цього жанру. П'ятискладові групи завжди мають ритмічний малюнок 11112. Упродовж усієї пісні він не змінюється (щоправда, трапляються винятки). Так само стійким є ритмічне втілення рефрену¹⁴ — 1122, 1212, 2112, 1222 або інші локальні форми.

Особливою, жанрово характерною є і мелодична будова таких колядок. Десятискладова (5+5) частина рядка може охоплювати мелодичний діапазон

¹² Тип колядок 5+5 з рефренами р4 або р(4+5) уперше описав В. Гошовський під індексами А-1 та А-2. Див.: *Гошовский В.* Украинские песни Закарпатья. — М., 1968. — С. 81–138.

¹³ Див.: *Виноградова Л.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян...; *Чичеров В.* Зимний период русского земледельческого календаря XVI—XIX веков. — М., 1959.

¹⁴ Насправді впродовж століть утворилися достатньо різні ритмічні форми рефренів. Проте тут ідеться саме про давні традиційні колядки.

від кварта до октави і звичайно завершується низхідним кадансуванням на нижній ладовій опорі (нахил значення не має). Після того в рефрені відбувається «повернення» вгору на безопорний тон, що розміщується іноді значно вище за опорний. У такий спосіб дестабілізується щойно здобута ладова рівновага, досягається відчуття незавершеності мелодії, що вимагає нової фази руху до ладової опорі в наступному рядку, але після кадансування знову настає порушення рівноваги в рефрені – і все починається спочатку. Протягом виконання довгого колядкового тексту створюється враження повільного «кружляння». Можливо, такі зразки давніх колядок є чи не єдиним у традиційній народній культурі явищем, де суто музичними засобами втілено ідею безкінечності життя на Землі, віковичного зв'язку і взаємоперетікання життя та смерті. Це близька паралель із символікою ритуального дійства «Коза».

а) Не поспішаючи

$\text{♩} = 138$

Ой вліс - ку, вліс - ку, на жов - тім ліс - ку, Ой дай Бо - же!

*Закарпатська обл., м. Рахів*¹⁵

б) $\text{♩} = 72$

Ой да Віль - го - ю та йла гор - го - ва, Ой дай Бо - же!

*Черкаська обл., Уманський р-н, с. Шарине.
Експедиція КДК 1988 р. Фонд ПНДЛ МЕ НМАУ*

Наступні етапи побутування та розвитку зимових обрядових пісень зумовлені факторами, які певним чином взаємопов'язані між собою. Це, по-перше, розбудова та освоєння нових пісенних форм, по-друге, удосконалення та естетизація самого співу – у тембро-мелодичному та фактурному відношеннях. По-третє, поява на наших теренах нового релігійно-ідеологічного базису – християнства, завдяки чому названі фактори отримали стимул для інтенсивного розвитку. Яким чином відобразилися ці тенденції в циклі зимових обрядових пісень?

Подальший розвиток пісенної форми в колядках проходив двома напрямками, що нерідко перетиналися. Один з них – просте, механічне нарощування масштабів форми. До звичайного рядка (5+5+r4) приєднувався ще один рядок, і в подальшому викладі колядкового тексту повторювалася мелодія не одного рядка, а пари. Оскільки ритм рядків був однаковим, їх поєднання відбувалося тільки засобами мелодії – завдяки навіть незначним змінам на початку другого рядка або за допомогою мелодичної зв'язки між рядками:

¹⁵ Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. — № 1.

а) $\text{♩} = 88$ Одна Гурт

Ой ра - но - ра - но пі - вень за - спи - вав. Ой дай, Бо - же!

Ой ра - но - ра - но пі - вень за - спи - вав. Щед-рий веч...(ір)'

Харківська обл., Богодухівський р-н, с. Кручик.
Записала Л. Новикова 1987 р.¹⁶

б) $\text{♩} = 192$ Одна

Ой гу - ла, гу - ла кру - та - я го - ра. Сва - тий ве - чор.

Ой гу - ла, гу - ла кру - та - я го - ра. Сва - тий ве - чор.

Житомирська обл., Радомишльський р-н, с. Велика Рача.
Записав Є. Єфремов 1995 р.

У деяких подібних зразках колядок, коли повторювався рядок, «губився» перший рефрен (форма 5+5 / 5+5+p4). У складніших випадках рядки об'єднуються у строфу шляхом зіставлення різних ладових опор у кадансових завершеннях.

Другий шлях розбудови пісенної композиції — подолання незавершеності колядкового рядка різними комбінаціями повторів рефрену та п'ятискладових фраз із кадансуванням мелодії на нижній ладовій опорі.

Окрім представлених прикладів, п'ятискладові віршові фрази в поєднанні з трискладовим рефреном утворили ще один, цілком самостійний тип строфічної колядкової композиції (за В. Гошовським — тип Б). У структурно-віршовому, ритмічному та мелодичному плані рядки однакові (варіантні зміни в мелодії не вносять принципово нового), чим ця форма нагадує охарактеризований вище «псевдострофічний» різновид колядкового типу 5+5+4. Утім, є кілька принципових відмінностей. Перша — у масштабах рефрену: він охоплює тут не лише останнє трискладове коліно початкового рядка, але й увесь другий рядок. Цей фактор об'єднує рядки у справжню строфу. Друга — у співвідношенні кадансів: якщо перший рядок може виявляти різні ладові опори (звичайно це один з нижніх тонів звукоряду), то кінцевий каданс завжди завершує строфу «найтвердішою» ладовою опорою — нижнім щаблем звукоряду. І третя суттєва

¹⁶ Пісні Слобідської України / Уклад. Л. Новикова. — Х., 2006. — С. 37.

відмінність полягає в ритмічному чиннику — характерною ритмічною пульсацією в цих наспівах є трійкова:

а) $\text{♩} = 220$

Одна Усі

В на-шо-го дядь - ка на йо-го дво-рі, Зе-ле-но
Зе-ле-но ви-но в не-де-лю ра-но са-же-но

Київська обл., Поліський р-н, с. Вільшанка.
Записав Є. Єфремов 1980 р.

б) $\text{♩} = 188$

1. Си - дит зай - чи - чок пуд лі - поць - ко - ю біб дзьоб - ле
5. В ме - ї Ма - вью - чки чер - вич - ки но - ви скри - пі - лі.
Біб дзьоб - ле біб дзьоб - ле. а го - ро - шень - ко не хо - че (2)
А в ру - ській ко - сі яс - ні кус - тич - ки сяг - ти - ли (2)

Підляштя (Польща).
Білостоцьке воєводство, гміна Черемха, с. Черемха.
Записала Г. Похилевич 1999 р.¹⁷

Слід зазначити, що довершене кадансування наприкінці строфи, як і сама строфічна будова, у порівнянні з дострофічними структурами, указує на пізніший етап виникнення подібних форм.

Однак це зовсім не свідчить про трійковий ритм як про стадіально пізніший, порівняно з двійковим. Швидше, навпаки: пригадаймо, що однією з ритмічних форм рефрену в колядках 5+5+р4 є трійкова: *ямбічна*¹⁸ 12 12 (диямб) або *ямбохореїчна* 12 21. Нині вони трапляються значно рідше. Але саме їх існування дозволяє припустити, що не лише рефрен, але й уся ритмічна форма колядкового типу 5+5+4 підкорялася не двійковому, а трійковому принципу організації¹⁹, який колись і був основним. Поодинокі приклади колядок

¹⁷ Традиційні пісні українців Північного Підляштя... — С. 40. — Приклад VII. Є. Єфремовим додано текст п'ятої строфи для уточнення його ритмічного малюнка.

¹⁸ Визначення ритміки ямбічного типу див. у статті «Купальські пісні» в цьому томі (прим. 32).

¹⁹ Пригадаймо, що трійковий принцип ритмічної організації у строфічних та однорядкових колядках, можливо, бере початок з тих ще давніших примітивних форм, збережених нині лише в дитячому новорічно-різдвяному репертуарі.

з диямбом на місці п'ятискладовика трапляються на Західному Поліссі²⁰ (у наведеній схемі кожне підкреслення охоплює одну трійкову групу):

111 12 / 111 12 / 12 12.

Цілком імовірно, що згодом — під впливом інших (пізніших) музичних жанрів і стилів — ритм п'ятискладовиків почали трактувати як двійковий. Відповідно до цього, за інерцією ритмічного руху, малюнок рефрену трансформувався (двійкові групи підкреслені):

11 11 2 / 11 11 2 / 11 2 2.

У тих прикладах, де зрідка ще трапляється ямбічний рефрен, він створює враження принципової зміни ритмічного руху наприкінці рядка з двійкового на трійковий. Саме таке — насправді хибне — враження зміни двійковості на трійковість створюють зразки типу (5+5+3)×2, де ритм п'ятискладовиків має чотири коротких складових і одну вдвічі довшу:

111 12 / 111 12 / 12 3.

Визнання давнього етапу ритмічної трійковості (ямбо-хореїчності) дозволяє припустити можливість генетичного зв'язку між чотири- і трискладовим рефренами в колядках типу 5+5+4 та (5+5+3)×2. Цей зв'язок стає зрозумілим, якщо зіставляти їх трійкові ритмічні форми:

12 12;
12 21;
12 3.

Генетичний характер їх подібності аргументується також вагомим спільним елементом у віршовій будові — наявністю неодмінного десятискладовика 5+5. Трійкова інтерпретація ритму десятискладовика в типі 5+5+4 яскраво висвітлює тісну варіантну спорідненість обох ритмотипів на рівні цілої форми. Адже різниця між ними простежується лише там, де ямб замінено на хореї (відповідні фрагменти виділені підкреслюванням):

111 12 / 111 12 / 12 12 //;
111 21 / 111 21 / 12 3 //.

Завдяки трійковому трактуванню давньої ритмічної основи колядок, зрозумілим також стає їх генетичний зв'язок з обрядовою мелодією до новорічного обряду «Маланка», що побутує на переважній частині Правобережної України. Цей наспів складається з двох або трьох рядків²¹, у кожному з яких по два чотири- або п'ятискладових коліна. Їх ритм є варіантом ямбохореїчного малюнка з дробленням²² або без нього: 111 21, 12 21. Сьогодні обряд «Ма-

²⁰ Колядки записала, зокрема, у 1990-х роках І. Клименко в Маневицькому районі Волинської області.

²¹ У трирядковій строфі музично-словесний повтор другого рядка майже не надає формі нової якості.

²² Проблеми музичної типології маланкового наспіву розглядають Я. Мироненко та В. Коваль. Див.: *Мироненко Я.* Молдавсько-українські зв'язки в музикальному фольклорі. — Кишинев, 1988; *Коваль В.* До питання трансформації шедрівкових форм (за матеріалами з околиць на північний захід від Горган) // *Етномузика.* — 2006. — Чис. 1. — С. 49–60.

ланка» фактично втратив свій давній магічний сенс і перетворився на яскраву, багатолюдну й різноманітну забаву. За таких обставин і сам наспів у багатьох випадках змінив характерну для давніх колядок потужну мелодекламаційність і різкувату гетерофонічність фактури на майже ліричну наспівність із переважно паралельно-терцієвим рухом голосів. В інших випадках маланковий наспів набуває легкої пружності, інколи навіть танцювальності — цьому сприяла також квадратність ритмокомпозиції та відсутність рефрену, типового для обрядових наспівів.

Ой у - чо - ра із яс - чо - ра пас - ла Ме - лан - ка
два ка - чу - рт, пас - ла Ме - лан - ка два ка - чу - рт.

*Черкаська обл., Уманський р-н, с. Коржова Слобідка.
Експедиційний запис КДК 1986 р. Фонд ПНДЛ МЕ НМАУ*

Можна гіпотетично уявити, що приблизно такими шляхами відбувався пошук нового в ритуальних новорічних наспівах. «Прориви» в іншу якість супроводжувалися й певними втратами. Знайдені композиційні вирішення, які, очевидно, повністю відповідали новим вимогам, водночас втратили яскравий інтонаційний і композиційний елемент — розімкненість форми, що для наших предків була носієм важливої архаїчної ідеї — вічного руху по колу «життя — смерть».

Імовірно, поява перелічених тенденцій належить до тих часів, коли магічна функція наспівів поступово почала втрачати свою «актуальність» і відступати в минуле, відкриваючи шлях пісням складніших форм. У цих пізніших, трансформованих, творах на перший план виступає не магія, а власне пісня. Разом з тим давня класична колядка з притаманною їй самотністю — і в тексті, і в будові ритму й мелодії, і в композиції — до нашого часу виявляє дивовижну стійкість. Апробовані століттями принципи композиційної будови часом продовжували діяти навіть за нових інтонаційних, ритмічних, фактурних та ідеологічних умов. Так, беззаперечним є наслідування колядковій формі $5+5+r4$, що простежується в зразках з однорядковою формою $4+4+3$ (за В. Гошовським — тип В)²³:

²³ Сучасному українцеві ця структура добре знайома завдяки популярній церковній колядці пізнього походження, яка починається словами «Добрий вечір тобі, пане господарю, Радуйся». Первісна силабічна схема рядків $4+4+3$ тут розширена додатковими складами до $6+6+3$, а однорядкова форма розвинулася до масштабів дворядкової строфи з рефреном — і це виявляє тісний генетичний зв'язок пісенної композиції $6+6+r3$ / $R6+3+4$ з давніми дворядковими колядками типу $5+5+r3$ / $R5+5+3$ складів.

- 76 Одина Всі

На дзень до-брій. па-не ха-зя-і-ну. до те-бе
 Прий-де на ве-че-ру Де-ва Ма-рі-я до те-бе...

Житомирська обл., Коростенський р-н, с. Обиходи.
 Записали І. Клименко, Є. Єфремов у 1996 р.

У трьох останніх прикладах структура колядок базується не так на постійному силабо-ритмічному малюнку, як на сталій дольно-часовій сітці, у яку вписуються не завжди однакові за кількістю складів віршові фрази-коліна. Така — дольна²⁴ — ритмоорганізація тягнеться із часів розквіту дитячих речитативно-декламаційних колядок. Згодом на її основі з'явився досить розповсюджений тип колядок (Прип'ятське Полісся) і щедрівок (Наддніпрянина). У його строфі — два чи три рядки, перший з яких містить змінний текст, наступні — один чи два — становлять довгий рефрен. Обов'язковими для щедрівок словами рефрену є «Щедрий вечір, добрий вечір», а якщо рефрен дворядковий, то він продовжується словами «Добрим людям на здоров'я». Відомий також інший різновид композиції, так званий обрамлений, у якому семантично значущий рядок розміщений між двома приспіваними²⁵.

Ритміка таких наспівів демонструє структурно-стильову монолітність, притаманну всьому зимовому пісенно-обрядовому циклу. Адже, за певного розмаїття щедрівоквих мелодій і текстового змісту, їх ритмічний словник становлять ті самі елементи-формули, що вже були апробовані й закріплені в більш ранніх типах колядок і щедрівок. Ось майже повний спектр ритмоформул, що тут використовуються: чотиридольні — 2222, 111122, 112112, 11111111 та тридольні — 1122, 11112, 2112. Початковий рядок може складатися як з однакових тридольних (головним чином, 1122) ритмоформул, так і чотиридольних. Рефренні рядки, як правило, тридольні моноритмічні (2112, рідше — 1122). Ці типи пісень розспівуються на основі переважно мажорного тетра- чи пентахорду з яскраво вираженою ладовою опорою на нижньому тоні звукоряду. Колективне виконання цих обрядових пісень утворює фактуру, що нерідко «балансує» між консонантною гетерофонією та терцієювою второю.

Пізніша традиція виконання щедрівок — мішаним гуртом співаків з періодичним відокремленням басової лінії, вочевидь, була одним із закономірних шляхів утворення кантового складу.

²⁴ Визначення дольного типу ритму див. у статті «Купальські пісні» в цьому томі (прим. 19).

²⁵ Див.: *Сотілка Т.* Щедрівки у пісенній традиції Полтавщини (за матеріалами експедицій 1986–2000 років) // Проблеми етномузикології. — К., 2004. — С. 240–254; *Скаженник М.* Традиційні зимові мелотипи басейну р. Уборть (мелогографічний аспект) // Дослідження, досвід, спогади / КССМШ. — К., 2004. — Вип. 5. — С. 77–97; *Рубак Ю.* Зимові мелотипи в народнопісенній культурі Верхньоприп'ятського басейну // Поліссезнавство. — Рівне, 2001. — С. 18–25.

Одна Утрюх

Па - не гос - по - да - ру, що на тво - ім дво - ру

Щед - рий ве - чір, свя - ти - й ве - чір.

Черкаська обл., Жашківський р-н, с. Нова Гребля.
Експедиція КДК 1986 р.

Цьому ще більше сприяло епізодичне або й постійне розщеплення гармонічної вертикалі до триголосної фактури.

Після прийняття християнства на руських землях обрядовий обхід дворів поступово втрачав первісний архаїчний сенс. Зміст колядок і щедрівок поповнювався новими сюжетами, пов'язаними з іншою ідеологією та образами, але продовжували існувати й старі сюжети, інколи вже не зовсім зрозумілі. Дотепер збереглися колядки, що демонструють різний ступінь взаємопроникнення поганських і християнських елементів у зимових обрядових текстах: в одних випадках до давнього традиційного тексту, що не має жодного стосунку до біблійної теми, долучено заключну частину, де адресатові висловлюються побажання «щастя-здоров'я» у зв'язку з переліком відповідних свят чи святих. Іноді в тексті діють персонажі з Євангелія — Христос, Апостоли, Діва Марія, інші святі, але зайняті вони земними справами, зрозумілими селянинові. Їхня святість сприймалася селянином крізь призму власного земного досвіду та поглядів на життя. Музична форма таких колядок зазвичай повністю відповідає ритмомелодичним і фактурним засадам, характерним для ритуальної музики язичницької доби. Незмінна музична форма давньої традиційної колядки чи щедрівки могла використовуватися і для абсолютно нового змісту. Як правило, у кожному населеному пункті подібні тексти співіснують з дохристиянськими сюжетами та розспівуються на спільну з ними давню мелодію. Такі приклади є особливо типовими для регіонів з добре збереженими архаїчними традиціями.

У регіонах пізнішого заселення (наприклад, на Західній Полтавщині, Слобожанщині) і архаїчні тексти, і давні музичні форми трапляються значно рідше. Проте високорозвиненим постає там пісенний стиль, що має багато спільного із церковним хоровим співом. Тут навіть традиційна ритмокомпозиційна форма нерідко втілюється засобами пізнішого музичного стилю: зимова обрядова пісня звучить у багатоголосій кантовій фактурі зі сталим розподілом співаків за голосами-партиями, а в чергуванні акордів відчутна функціонально-гармонічна ладова основа з відхиленням у паралельний лад, високим VII щаблем у кадансах, схематизованим рухом басового голосу та домінуванням верхньої мелодичної лінії.

Давня компактна однорядкова композиція колядки стала занадто «тісною» для нового стилю. Збільшення форми відбувається в найпростіший, уже випробуваний спосіб — через повтор у рефрені окремих частин форми. Ще один спосіб збільшення масштабів рефрену (отже, і цілої композиції) — значні лексичні зміни в ньому відповідно до нового релігійного змісту обряду. Замість коротко скандованого поганського вигуку «Ой дай Боже!» чи магічно-сугестивних мелоритмічних

ВЕСНЯНКИ

Якщо період тимчасової «смерті» природи — зима з її новорічним ритуальним комплексом — у найдавніших своїх формах логічно пов'язаний з образами Дідів, вихідців з «того» світу, то весну — сезон зародження й розквіту нового життя — уособлює, головним чином, молодь: від дитинства до передшлюбного віку. Дійсно, перші — ранньовесняні — ритуали проводилися в основному за участю дітей (перші вигуки для пробудження природи, гра-підкидання обрядового печива у вигляді пташок, биття вербою з примовляннями тощо); пізніше до весняних обрядів долучалася старша молодь (спів обрядових пісень, водіння хороводів, качання на гойдалках — релях), а наприкінці весни до них приєднувалися й нещодавно одружені молодичі (у комплексі обрядів Зелених свят). Більшість перелічених обрядових дій супроводжувалася спеціальними піснями, які не могли звучати в інший період року. В українській фольклористиці на означення цих пісень уживають термін «веснянки» (як узагальнюючу назву цих пісень), однак на практиці існують їх різноманітні місцеві визначення. Вони походять від термінів традиційного виконання («весна», «веснавіє», «постові», «на Благовіщення», великодні, «на Юр'я», «Тройца», «троешніє» тощо), призначення («весну закликаєм»), способу виконання («танок», «корогод»¹, «у кружка», «кривий танок» та ін.) або від місця проведення весняних ритуальних дійств («гаївки»², «гагілки», «огульки», «рогульки»³, «риндзівки»⁴ і т. п.).

¹ Див., зокрема: *Аганкіна Т.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. — М., 2002; *Кругові танки // Іваницький А.* Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями). — К., 2008. — С. 98—104 [Ред.].

² Див., зокрема: *Міндер Т.* Гаївки і маївки у фольклористичних працях західного Полісся: автентика чи запозичення // *Фольклористичні зошити / Ред. В. Ф. Давидюк.* — Луцьк, 2001. — Вип. 4. — С. 77—83 [Ред.].

³ «Рогульки виконують навесні від Великодня до Провідної неділі, але у давніші часи співалися до літа — поки зозуля кує. Належать до танкових веснянок строфічної будови. Наспіви лаконічні, типові для ігрових веснянок інших регіонів. Їх структура та хореографія не має кардинальних відмін від гаївок. «Рогулька» — локальна назва веснянок-гаївок, можливо, від звичаю водити ці танки на розі села, вулиці. Побувають на Підляшші, Лемківщині, Волині, Покутті» (див.: *Іваницький А.* Хрестоматія з українського музичного фольклору... — С. 104 [Ред.].

⁴ Див., зокрема: *Луньо Є.* Риндзівки // *НТЕ.* — 1993. — № 3. — С. 47—53 [Ред.].

Весняний пісенний репертуар, збережений до другої половини ХХ ст. на території України⁵, дуже строкатий (на відміну від цілісного за своєю суттю зимового репертуару). У ньому найдавніші пісні тісно переплелися з тими, що народилися й закріпилися у весняній традиції згодом. Про це свідчать і різноманітні функції весняних наспівів, і тексти веснянок, і їх музична стилістика⁶.

Найдавнішою функцією веснянок є магічне закликання Весни як міфологічної сутності, пов'язаної з «тим» світом. Такі веснянки називаються *закличками*. Щоправда, у текстах збереглося мало словесних мотивів і елементів, безпосередньо пов'язаних з весною чи закликанням весни. Очевидно, магічний сенс архаїчної ритуальної дії і самих пісень уже давно забутий. І все-таки в деяких районах України (передусім у Середньому Поліссі) досі трапляються ознаки й цілі фрагменти прадавніх язичницьких весняних текстів. До них належать:

— звернення до Весни («Ой весно, весно, весно, паняночко, / де твоя дочка паняночка?», «Ой ти весна, весна, що ти нам принесла?», «Ой весна, весна, чом вгору пошла?», «Весняночка-паняночка, де ти зимувала?» тощо);

— фігурування в текстах пір року — весни, зими, літа — у ролях дійових персонажів пісенного сюжету («Ой Зима з Летом стрекається, / про здоров'єчка питається»);

— наявність таких сюжетних мотивів, що мають, вочевидь, язичницьке міфологічне коріння. У них головними образами є верба, калина, дуб, явір та інші давні тотемні рослини, зв'язок яких із сакральним світом проглядає в давніх чарівних казках, повір'ях, календарних та родинних ритуалах. У веснянкових текстах ці антропоморфні персонажі дійсно поводять себе як люди — любляться, благають, ревнують, сумують;

— форма словесного звернення до весни — обов'язковий повтор імені. Це є безперечною прикметою того, що заклик адресований об'єктові (чи, навпаки, суб'єктові), який перебуває на далекій відстані;

— попереднє звернення до Бога з проханням дозволити («благословити») обряд закликання й величання весни. Напевно, за часів язичництва це прохання було адресоване до верховного поганського бога або до якихось міфічних істот («Володар, одчиняй ворота!»). Цікаво, що в кількох зразках веснянок із Середнього Полісся звернення починається тією самою фразою — «Ой дай, Боже», що фігурує і в приспівках «класичних» колядок⁷.

На закличну роль таких веснянок указують також умови їх виконання: їх завжди намагалися відтворити на якомусь підвищенні або там, де звук міг за

⁵ Саме в цей період, коли почалися більш-менш систематичні й планомірні етнографічні обстеження суцільних локальних територій і цілих регіонів України, перед дослідниками нарешті почала поступово відкриватися велична панорама руїн (нерідко ще з ознаками життя) архаїчної традиційної системи, що складалася тисячоліттями.

⁶ Утім, багатомірне співіснування всіх цих пісень в одному сезонному циклі, безумовно, сприяло їхньому стилістичному зближенню та взаємовпливові, насамперед на рівні інтонаційності та виконавської стилістики. Найяскравіше це виявляється в межах окремої локальної традиції. Крім того, стилістичну єдність часто виявляють пісні не лише одного сезону, але й усього періоду вегетації рослин (весна—літо). Нерідко до них долучаються й весільні обрядові пісні.

⁷ Як тут знову не згадати гіпотезу про те, що «Ой дай, Боже» в колядках — це перекручене в пізніші часи звернення до головного язичницького бога — Даждбога.

допомогою самої природи підсилюватися, віддзеркалюватися і розноситися на значні відстані. Для цього дівчата підіймалися на гірку, на місток, вилазили на паркан або високе дерево, копицю сіна чи навіть на дах. Окрім того, ритуально ефективними місцями виконання веснянок уважалися ті, «де проходила границя між “своїм” і “чужим” світом: у полі, на березі річки, поруч із кладовищем, біля господарських будівель»⁸. Спосіб виконання веснянок теж яскраво підтверджує їхнє ритуальне призначення — співачки інтонували мелодію пронизливо, майже криком, у дуже високій теситурі, до того ж підсилюючи в акустичному спектрі голосів високі обертони, що забезпечували особливу летючість звука.

Потужним засобом архаїчного звернення до божества було традиційне *гукання* наприкінці, а іноді й посередині строфи. З погляду вокальної техніки гукання є тимчасовим переходом голосу від звичайного грудного регістру співу до головного, тому воно завжди «виплескується» на значну висоту, до септими-октави. Тембром та інтонацією це дуже нагадує перегук жінок у лісі, але колективне відтворення на відкритому просторі робить гукання справді пронизливим і летючим.

Усе це підкріплено поєднанням голосів у гетерофонну чи бурдонну фактуру, де переважають довгі унісоми, що чергуються з іншими вузькими співзвуччями, зокрема дисонансами — секундами, квартами.

Згодом, за часів християнства, у ході боротьби церкви проти язичництва, а також із забороною будь-яких розваг і світських співів у піст, у деяких регіонах веснянки стали співати на Великодні свята. У ХХ ст. на Західному Поліссі (Пінщина) ритуал вигнання Зими проводили на Великдень⁹. На Поділлі, очевидно, тому, що весна у Великодній час уже повністю вступає в свої права, взагалі відпала необхідність її закликати — отже, акцент у весняних ритуалах перейшов у хороводно-ігрову сферу.

Друга функція традиційних весняних наспівів — *хороводно*¹⁰-*ігрова* — найяскравіше виявлялася під час Великодніх свят і охоплювала кілька напрямів, що колись, можливо, існували окремо, але згодом об'єдналися в різних комбінаціях.

⁸ Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. Пашина. — СПб., 2005. — С. 104.

⁹ Клименко І. Веснянки Західного Полісся (весняні ритуали та пісні Південної Пінщини) // Проблеми етномузикології. — К., 2008. — Вип. 3.

¹⁰ Назва «хоровод» (діалектні варіанти — «корогод», «каравод» та ін.) побутує не на всій території України. Існують інші традиційні назви — «танок» (на Центральному Поліссі трапляється варіант «т́нок»), рідше — «кружок», «кружка». На відміну від танцю, який танцюють, «танок», «хоровод» «водять» (далі наведено цитати з пісенних текстів Київського Полісся з архіву Є. Єфремова): «А в Києві на ріночку девкі тонок водет» (балада про Бондарівну, Поліський р-н, с. Луб'янка); «Ходем же, дружок, розведом кружок» (Чорнобильський р-н, с. Річиця). Якщо в одній місцевості існують одразу дві назви, то вони можуть позначати дійства з різним хореографічним малюнком: у танку дівчата, узявшись за руки, як правило, рухаються по колу (обов'язково «за сонцем», що збігається з напрямком руху стрілок годинника). А будь-які інші хореографічні форми руху називають хороводом. Крім того, за деякими хороводами закріпилися власні назви, джерелом яких можуть бути тип малюнка, центральний образ пісенного сюжету, початкові слова пісні або її рефрену: «Кривий танок», «Просо», «Стріла», «Король», «Кропа», «Люлейніє (песні)» тощо.

1) Найдавніше призначення хороводів — *стимулювати весняні зміни* в природі й поглибити їхні ознаки (весняні повені, приліт птахів, подальше пригрівання сонця і встановлення тепла, гроза з теплим дощем, поява зелені та початок цвітіння і, нарешті, буяння рослинного світу). Такої самої думки дотримується А. Іваницький: «Хороводи були не просто уособленням радісного почуття, але й символізували намагання виконавців власними діями сприяти бурхливому розквіту природи»¹¹. У текстах таких хороводів мовиться вже про повний весняний розквіт природи, чим ніби моделюється бажана для селянина пора, що насправді прийде лише за деякий час. Хороводний малюнок у схематичному вигляді, імовірно, мав утілювати й певні уявлення про будову та рух світу, і весняне пожвавлення життя в усіх різноманітних формах фізичного руху: кола, спіралі, подвійного кола, звивистої лінії, безкінечної петлі-«вісімки», дівочі коси, паралельних ліній. Красномовними є і деякі способи цього руху, дійства: розривання кола / ланцюга («Король», «Просо»), поступовий підйом вгору («Кладочка», «Жук»), заплітання у віночок («Зелений шум»), проходження крізь ворота («Воротар», «Стріла») тощо.

2) *Імітаційно-трудова* функція веснянок полягає у відображенні в них весняних сільськогосподарських робіт, відтворенні через гру всього життєвого циклу рослини та трудових процесів — від оранки землі до збирання врожаю (завжди доброго) або навіть виготовлення з нього кінцевої продукції. Фактично це було прагнення створити важливу для землероба частину ідеальної картини світу. Це дійство, можливо, виконувало приблизно таку саму роль, як і співані тексти дохристиянських колядок — відтворене в ритуалі сакральними текстами, наспівами, рухами та жестами вважалося вже здійсненим на «тому» світі. Згодом ця досягнута мета мала просто відбутися в «цьому», реальному світі. Очевидно, саме тому в текстах весняних хороводів рослини, як правило, виростають до величезних розмірів («Мак чистий головистий, ... / дівки, станьте ви в ряд, як в долині мак»; «Ой хрену мой, кореністий мой / — зелена дуброва»). У такий спосіб наші предки намагалися вплинути на природу й на майбутнє, магічно долаючи час.

3) *Шлюбно-імітаційна* функція пісень і обрядів — *хороводне розігрування стосунків* між хлопцем і дівчиною, чоловіком і дружиною; вибір дівчиною нареченого між «старим» (перезрілим) і молодим парубком, між нелюбом та коханим тощо¹². З одного боку, подібні дійства теж давали можливість за допомогою гри моделювати, ритуально реалізовувати бажані для дівчини події — кохання та шлюб. З другого боку, вони були своєрідною дівочою «школою» ідеальної поведінки в стосунках з представниками протилежної статі та «лабораторією» майбутнього сімейного життя.

4) *Хороводне дійство як «ярмарок» наречених*. Хороводи водили на вулицях, на вигоні за селом, на великій сільській площі — ринку, де збиралося майже все населення (на великі свята до адміністративних центрів батьки на возах звозили своїх старших дочок). Дівоча «група» мала традиційний внутрішній розподіл на групи, сформовані за віковим принципом. Молодші

¹¹ Іваницький А. Українська народна музична творчість. — К., 1990. — С. 78.

¹² Див., зокрема: Марчук З. Шлюбні мотиви в українських веснянках // Фольклористичні зошити / Ред. В. Ф. Давидюк. — Луцьк, 2002. — Вип. 5.

групи приглядалися до старших і, копіюючи їх, намагалися навесні перейняти їхній хороводний репертуар. Але основний інтерес у всіх викликала старша, передшлюбна група (минулої весни ці дівчата, можливо, належали ще до середньої вікової групи). Тепер кожна з них могла заявити про себе сільській громаді, продемонструвати на виду в усіх присутніх найкращі сторони своєї зовнішності, поставу, грацію, ходу, манери та вихованість, показати результати власного рукоділля (вишиваний одяг, плетений пояс), а також донести за допомогою стрічок, прикрас, вишуканих тканин і взуття певну інформацію про статки батьків та можливий майбутній посаг. Усе це потім довго обговорювалося між односельцями, батьками й синами в сім'ях. Нерідко саме тут зароджувалися перші почуття молодих людей, після чого починався період залицянь, побачень, ревностів і радісних чекань, що мів завершитися сватанням та весіллям восени — якщо інтереси молодих збігалися з намірами їхніх батьків. А якщо ні, то молодим згодом судилося пройти крізь випробування, пролити чимало гірких сліз і, зрештою, змиритися з волею батьків.

5) *Розважально-ігрова функція* — це окрема функція дійства з різними хореографічними малюнками, з виділеними солістами чи без них і з різноманітними пісенними текстами — від сатирично-гумористичних до ліричних і навіть трагічних (баладні сюжети). Головним елементом і метою розваги тут, безумовно, є власне хороводний рух.

Третя функціональна група веснянок — *величальні пісні*. За спостереженнями вчених, у російській фольклорній традиції дійсно величали (хвалили, прославляли) конкретну особу — хлопця чи дівчину. Для українських величальних пісень ця назва є умовною, хоча весняних текстів, у яких оспівуються і хлопець, і дівчина, зафіксовано чимало. Насправді основною метою цих співів і акцій було відкрити й прилюдне проголошення пари закоханих молодят. Достатньо було просто назвати відповідні імена в будь-якому (не сатиричному) сюжетному контексті. Зважаючи на те що батьки могли по-своєму бачити подальшу долю власної дитини, таке проголошення мало на меті попередити їх про взаємну симпатію дітей. Позаяк це попередження відбувалося публічно, молоді люди плекали деяку надію на те, що батьки змушені будуть рахуватися з бажаннями юнака та дівчини:

Ой на горі сніг упав, сніг упав,
А Іваня з коня впав, з коня впав.

Біжить Ганя та й плаче, та й плаче:
— Вставай, Йване-козаче, козаче.

Як поїдеш в чужий край, в чужий край,
Всім дівчатам поклін дай, поклін дай.

А Ганусі — найнижче, найнижче,
Прибудь, серце, найближче, найближче.

Черкаська обл., Жашківський р-н, с. Зелений Ріг¹³

¹³ Архів ПНДЛ МЕ НМАУ. Записав Є. Єфремов.

Пісні, у текстах яких яскраво виражений власне момент величання, найчастіше пов'язані з хороводно-ігровими формами традиційного побутування.

Чверту функціональну групу становлять *весняні передирки*¹⁴. Ці пісні за змістом, характером та образами є протилежними до величальних. Їхні жартовливі чи навіть сатиричні тексти охоплюють досить широкий сюжетний діапазон тем. Головними об'єктами висміювання та весняних жартів є хлопці (опозиція статі), мешканці сусідніх сіл (опозиція свої — чужі), старші люди (опозиція молодість — старість) та ін. Ця жанрова підгрупа веснянок мала три основні функції: соціально-психологічну (усвідомлення і проголошення власної належності до певної соціально-станової та статево-вікової групи), виховну та розважальну. Зважаючи на деякі ознаки змісту й музичного стилю передирок, а також на розповіді селянок — традиційних співачок, нові тексти нерідко виникали безпосередньо в процесі весняних жартів і пісенних діалогів між різними гуртами та «вулицями», між сусідніми селами. Найвдаліші актуальні тексти запам'ятовувалися й передавалися наступним поколінням молоді, ставали «канонічними» веснянками. Імена в них, як це звичайно буває в обрядових піснях, легко замінювалися відповідно до нового контексту. «Злободенність» та імпровізаційна природа передирок позначилася й на їхній формі та масштабах. Це зазвичай короткі пісні, що інколи нагадують приспівки до танців, для викладу сюжету яких цілком вистачає двох-трьох, а то й однієї строфи:

1. Летев певень через реку, крикнув какар'єку —
Оце ж тобі, моя доню, це щастя дов'єку.
2. Максимович горить, горить, а Буда палає,
А Радинка між горами, як золото, зає.
3. Ой гуляла я, гуляла, да гуляла вельмі,
Зачиніла гулянейко дубовімі дверьми.
Двері моє дубовіє важко й одчиняти,
Літа моє молодіє важко забувати¹⁵.

Зміст пісень п'ятої групи веснянок — *ліричних* — дуже різноманітний. Найпоширенішими є сюжети про кохання, стосунки між хлопцем і дівчиною, взаємини між членами родини, осмислення подій особистого та сімейного життя. Розповідь ведеться зазвичай від особи дівчини або вже заміжньої жінки. У ліричних піснях дівчина ніби пробує уявити себе дружиною, невісткою, матір'ю і намагається пережити відповідні почуття. А її власний — спостерігальний — життєвий досвід дозволяв зробити це правдиво. Отже, ліричні пісні були своєрідною емоційною репетицією «пристосування» себе до майбутнього сімейного статусу, психологічно готували потенційну дружину й матір до непростой дорослої жіночої долі. З-поміж усіх веснянок

¹⁴ У російській фольклористиці за такими піснями закріпилася назва «корильные песни». Термін «передирки» — народного походження і вдало акцентує діалогічний бік ритуально-пісенної «сварки». Крім весняних обрядів, передирки є обов'язковою складовою традиційного весільного репертуару; характерні для передирок тексти звучать у купальських та жнивварських обрядах (особливо часто на «обжинках») — при тому завжди використовуються типові для цих обрядів формульні наспіви.

¹⁵ Архів Є. Єфремова.

ліричні найбільш відсторонені від ритуальної ситуації. Джерелом їх репертуарного поповнення, з одного боку, ставали окремі обрядові веснянки, що «відірвалися» від обряду, насамперед через особливо зворушливий сюжет, здатний викликати пронизливі почуття в жіночих і дівочих серцях. З другого боку, до весняного репертуару «вливалися» деякі побутові ліричні пісні та балади, вільні від будь-якої приуроченості. Приводом до їх залучення часто ставали окремі мотиви словесного тексту, що певною мірою пов'язувалися або асоціювалися з весною: весняний набір до війська, сезонний відхід чоловіків на заробіток, від'їзд чумаків до Криму, традиція віддавати навесні дівчат-підлітків у найми до багатих господарів тощо, або просте згадування весняних атрибутів у тексті.

Наведені відомості свідчать про те, що ліричні веснянки з'явилися в репертуарі цього сезону значно пізніше від усіх інших, поступово закріпившись у ньому й навіть (у деяких випадках) витіснивши з пам'яті громади зразки давніх автентичних веснянок. До таких фактів в етномузикології заведено застосовувати термін сезонно «приурочені» пісні¹⁶, що підкреслює їхнє пізніше, вторинне походження.

Різні функції весняних пісень зумовили відмінності в стилістиці наспівів, що належать до різних функціональних груп. Найяскравіші з них дві: заклички й хороводно-ігрові веснянки. Решта (передирки, величальні та ліричні пісні), як правило, не мають особливих музичних рис, притаманних лише їм, і тому майже «розчиняються» в одній із двох інших¹⁷ або асоціюються з жанрами позаобрядових пісень (передирки — нерідко з танцювальними піснями, ліричні веснянки — з неприуроченою лірикою; величальні тексти часто слугують основою хороводних пісень, а ліричні можуть побутовати з індивідуально переінтованованою мелодією заклички). Головною причиною цього є існування в кожній регіональній традиції провідного, домінантного жанру¹⁸ (точніше, жанрового комплексу), затвердження якого відбувається найчастіше під дією історичних обставин. В орбіту навколо цього «ядра» втягуються інші музичні жанри й компоненти традиції, переймаючи також його основні стилістичні риси¹⁹.

¹⁶ Приурочені пісні трапляються й серед інших календарних обрядів. Особливо багатим на приурочені пісні виявився сезон жнив. Окрім того, є регіони, де давні пісні деяких обрядів забулися. У таких випадках роль ритуальних пісень перебирають на себе так звані приурочені пісні. Див.: *Коропніченко Г.* Ранні ліричні пісні Київщини, приурочені до жнив // Проблеми етномузикології. — Вип. 2. — К., 2004. — С. 166–191. [Ред.]

¹⁷ Їхні особливості здебільшого виявляють себе на поетичному рівні. За тематикою, сюжетами, поетикою величальні веснянки й передирки часом нагадують новорічно-різдвяні пісні відповідного характеру — звичайні світські або сатиричні (для тих господарів, які пошкодували винагороди колядникам).

¹⁸ Див.: *Гунтуис Е.* Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. Вопросы типологии / ГМПИ им. Гнесиных; отв. ред. М. Енговатова. — М., 1982. — Вып. 60.

¹⁹ Таких жанрово-стильових домінант в одній традиції може бути й дві (рідше — три). Домінанта не є «вічною», у нових умовах (історичних, природних, соціальних тощо) вона здатна трансформуватися, витіснятися іншою. Приклади жанрово-стильових домінант на українських теренах другої половини ХХ ст. вельми різноманітні: заклички — на Центральному і Східному Поліссі, хороводи й ігри — у подільській традиції,

Найдавнішими веснянками, очевидно, є ті, якими за поганських часів прикликали весну й проганяли зиму. Найвірогіднішим часом їх виконання в давнину був початок весни²⁰.

Музично-етнографічний матеріал, зібраний протягом ХХ ст., свідчить, що не існує наспіву або пісенного типу, який можна було б уважати єдиним для всієї України типом веснянки-заклички. Заклички — це різні пісенні типи, що, утім, мають ряд важливих ознак — ритмічних, мелодіотонаційних, фактурних, темброво-артикуляційних.

Перелічимо основні ознаки закличних наспівів, встановлені аналітичним шляхом на весняному пісенному матеріалі, переважно із Центрального Полісся України, де заклична функція веснянок чітко усвідомлювалася носіями традиції — інформантами літнього віку — ще наприкінці ХХ ст.

Головним ритмічним «знаком» сакрального закликання у веснянках є ямбічна²¹ фігура силабічного ритму, де початковий склад коротший, а другий довший. Цим елементом найчастіше починається пісенна строфа. Ямбом зазвичай оформлена словесна формула-звертання (до Весни, до Бога)²²:

1 2 1 2 / 1 2 1 2
Вес-на, вес-на, Вес-ня- ноч-ка
або

1 2 2 1 / 1 2 1 2
Ой дай, Бо-же, вес-ну по-чатъ

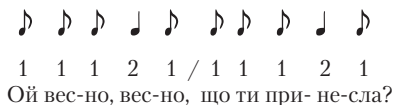
Можлива дзеркальна заміна одного з ямбів на хорей, та це завжди торкається лише другої пари складів у коліні. Нерідко поява «зайвого» складу роздрібнює довгий склад на початку, але трійкова сутність ритму, прямо пов'язана з ямбічністю, лишається недоторканою:

лірика — у Середній Наддніпрянщині та Лівобережжі, пастуша музична культура й інструментально-танцювальні жанри — у Карпатському регіоні. Усі зазначені жанри й жанрові пласти в одних випадках повністю визначили музично-фольклорне «обличчя» традиції, в інших — залишили свій чіткий стилістичний відбиток на певній частині жанрів, тим самим об'єднавши їх у моностилістичну наджанрову цілісність.

²⁰ Є також відомості про спів веснянок-закличок на Масляному тижні. Це було цілком можливо, якщо мати на увазі пограничне розташування Масляної в календарному році, а саме — наприкінці зими перед початком весняного сезону (за часів християнства — перед Великим постом). Загальновідомим є існування ритуалу проведів зими — у формі спалення опудала Масляниці — у російській фольклорно-етнографічній традиції. Елементи проведів зими (на «той» світ), прощання з нею «проглядають» у таких обрядах і звичаях на межі зими—весни, як «поховання» Колодія на Масляну, закопування посеред вулиці рака / каші в першій день весни. Цікавим також є питання про початкову дату весни за давніми уявленнями. Такою датою в більшості регіонів України називають 1 березня (за старим стилем) / 14 березня (за новим). У християнському православному календарі це день Святого великомучениці Євдокії. Так і казали: «Веснянки починали співати од Євдокі».

²¹ Див. примітку 33 у статті «Купальські пісні» в цьому томі.

²² Цифрами тут і далі показане співвідношення ритмічних одиниць у сталих формулах: у даному разі 1 — вісімка, 2 — чвертка.



У найархаїчніших зразках постових закличок з Північної Житомирщини співвідношення короткого й довгого складів залишається навіть за наявності дроблення²³, бо тут дроблення займає не довший, а коротший початковий склад, і це ще більше загострює контраст між складонотами ямба:

Ямбічна фігура завжди поєднана з висхідною інтонацією в мелодії. Це другий важливий елемент, що наповнює активний ритмічний рух конкретним мелодичним змістом, направляє його вгору, посилюючи голосовий заклик у далекий простір. Ладово-звукорядна форма найдавніших веснянок-закличок, що збереглися до нашого часу хіба що в лісах та бологах Полісся, мають, як правило, дуже вузький діапазон — лише 3–4 щаблі в терцієво-квартовому діапазоні — та ще звук (не завжди певний), нижчий від цих основних — субкварту. Ось і всі засоби для утворення мелодії. Цього було цілком достатньо, адже ці пісні не мали на меті задовольняти смаки слухачів і виконавців, насолоджувати їхній слух різноманітною гнучкістю мелодії. Мине ще багато століть, поки людська музична практика поступово витворить інші музичні жанри, де провідною стане функція естетичної насолоди. Заклички мали для наших предків магічно-прагматичне призначення — догукатися до Весни, закликати її, стимулювати ознаки весняної пори, прискоривши в такий спосіб її прихід.

Усі міфологічні об'єкти язичницького поклоніння, до яких належала й Весна, за уявою пращурів, мешкали дуже далеко — на «тому» світі. Тож було необхідно надзвичайно голосно кликати Весну. Людський досвід передачі сигналів голосом на значній відстані — у лісі чи в полі — давно переконав, що тихим низьким звуком нічого не можна домогтися, ніхто тебе не почує. Отже, і Весну необхідно кликати дуже голосно, інтонуючи загукальну мелодію у високому регістрі, на повному опертому диханні, так, щоб це був і не зовсім спів, а швидше потужний довгий тягучий вигук. Таке завдання зумовило спів у гранично високому регістрі, а це звузило діапазон мелодії — адже широкі висотні перепади не дозволяли утримувати необхідну потужність звука — сходження мелодії донизу неодмінно послаблювало динаміку звучання. На початку мелодії завжди була субкварта. Вона, з одного боку, забезпечувала «розбїг» знизу догори, слугувала «трампліном» для мелодичного стрибка, а з другого боку, субкварта найчастіше була початковим кроком характерної закличної інтонації. Ця інтонація — квінтесенція первiсної магії весняних закличок — складалася зі стрімкого, у два кроки, підйому мелодії від субквarti до терцієвої вершини і була поєднана з двоямбічним складоритмічним малюнком²⁴:

²³ Див.: Скаженік М. Весняні заклички Нижньої Уборти: особливості форматворення // Народознавчі зошити. — 2006. — Зош. 3-4. — С. 493–502.

²⁴ Тут і далі наводяться нотації Є. Єфремова з його власних польових записів, за винятком спеціально позначених випадків.

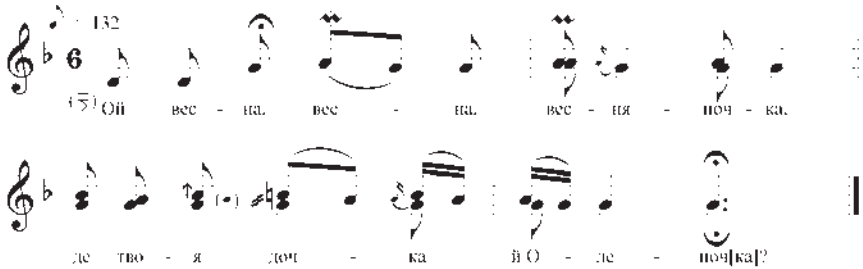


Київська обл., Поліський р-н, с. Зелена Поляна

У ритуальному контексті цей ритмомелодіотонаційний знак завжди підкріплюється й підсилюється традиційними засобами виконання (деякі з них уже згадувалися попереду):

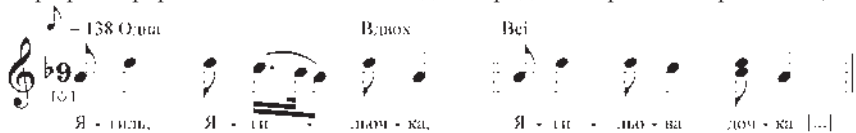
- звучання голосів жіночого гурту в гранично високому регістрі;
- дуже голосний спів, що часом наближається до крику;
- специфічне артикулювання, унаслідок якого голоси співачок бринять високими обертонами та, набуваючи особливої пронизливості й легкості, здатні покривати значні відстані у вільному просторі;
- наявність архаїчного кінцевого гукання (у деяких селах уже призабуте);
- традиційна для поліських обрядових пісень фактура, яку утворюють голоси співачок — гетерофонна і бурдонна. Жорсткі дисонанси й довгі унісони тут налаштовані наче самою природою на акустичне «пробивання» простору.

Наші предки поколіннями відшукували, випробовували та закріплювали вже описані закличні засоби регулярної обрядової практики. Не дивно, що протягом багатьох століть ці елементи змогли стати складовою численних наспівів, різних за композицією і масштабами. Тут і далекі від справжнього співу речитативні дитячі викрики, базовані на чергуванні чотирискладних фраз-колін, і строфи з рядків силабічної форми (5+4 скл.),



Київська обл., Поліський р-н, с. Луб'янка

і строфічні форми на основі 6–7-складових рядків із трійковим ритмом²⁵,



Вінницька обл., Бершадський р-н, с. Кидрасівка

і навіть коломийкові ритмомелодичні композиції з ямбізованими початковими фразами:

²⁵ Записали О. та Н. Терещенки (див.: Пісні Східного Поділля: Традиція села Кидрасівки [компакт-диск] / Уклад. О. Терещенко. — Кіровоград, 2001. — № 8).

• -40 Ода

Тшш ві - со - кий, тшш ві - со - кий, а я пе - ре - ско - чу.
Од - дай ми - ис - мо - я мам - во - за ко - ло я схо - [чу].

Київська обл., Чорнобильський р-н, с. Річиця

Тобто закличність як особлива функціонально-технологічна властивість сакральних мелодій не утворювала самостійних пісенних композицій. Через цілком конкретне ритуально-магічне призначення вона «задовольнялася» вже готовими формами, у яких «проростала», залишаючи в мелодіях власні інтонаційні «спори». Тому закличні інтонації ми впізнаємо в піснях різних типів і форм.

Більше того — заклички легко долають і жанрові межі: інтонаційний склад і характер виконання деяких русальних, купальських, жнивварських пісень, а також весільних теж нерідко містить риси закличності, окреслені вище. І це не випадково, адже всі перелічені ритуали в язичницьку давнину обов'язково містили звернення до поганських богів, від яких люди очікували прихильності й захисту.

Усупереч цьому, докорінно відрізнялися між собою веснянки-заклички й давні обрядові пісні різдвяно-новорічного циклу. І за діапазоном, і за типом ритмічної будови, за інтонаційним складом, тембровим утіленням, обставинами та складом учасників виконання вони ніби належать до різних світів. І це дійсно так, бо вони мали цілком протилежний сенс²⁶. Водночас у деяких «класичних» колядках у світлі проблеми закличної знаковості привертає увагу один ритмоінтонаційний елемент. Ідеться про характерне звернення-рефрен «Ой дай, Боже», а саме — той його варіант, що зберіг прадавню трійкову ямбохореїчну форму й тому прямо асоціюється з початком однієї з весняних закличок київського Полісся:

- 140

Ой дай, Бо - же, вес - ну по - чаг.
а вес - ну крас - ну тшш - ли - ча [тшш].

Київська обл., Поліський р-н, с. Луб'янка

Така аналогія цілком виправдана функцією приспіву колядки, у якому вихідці з «того» світу висловлюють поганським богам прохання про благополуччя родини своїх нащадків.

²⁶ Див. розділ «Зимові пісні» в цьому томі.

Іншим яскравим компонентом давніх весняних обрядів були вуличні хороводно-ігрові дійства й пісні, що їх супроводжували. Витоки їх музичного стилю зовсім інші, ніж у закличках²⁷. Вони полягають в співі, тісно пов'язаному з плавним, хореографічно впорядкованим рухом значної кількості людей. Очевидно, саме такий колективний рух відобразився в ритміці великої (і, можливо, найдавнішої) групи хороводних пісень, де превалює рівномірне неквапливе чергування однакових тривалостей-складів, що переважно збігаються з розміреним рухом метричних одиниць-долей. Довші склади мають дві долі. Якщо кількість складів стає більшою від кількості долей, початкові долі підлягають ритмічному дробленню у співвідношенні 1:2 (замість одного складу два, удвічі дрібніших)²⁸. В інших випадках однакова кількість складів у віршах утворила стабільні форми співвідношення коротких та довгих складонот. За такими принципами побудовані ритмічні форми найпоширеніших хороводних пісень²⁹:

«Шум» (4+4):

1 1 1 1 2 2 / 1 1 1 2 2
 А-ну, а-ну, дів-ки, / за-гад-ку га-да-ти...
 2 2 2 2 / 1 1 2 2 2
 А шум хо-дить, по во-ді бро-дить...;

«Кривий танок» (6):

2 2 2 2 2 2
 А в кри-во-го тан-ця...
 1 1 1 1 2 2 2
 Тре-ба йо-го да ви-во-ди-ти...;

«Стріла» (5+5):

1 1 2 1 1 / 1 1 2 1 1
 Ой ле-тить стрі-ла / да у-здвож се-ла...;

«Просо» (4+3+3):

1 1 1 1 / 2 1 1 / 1 1 2
 А ми про-со / сі-я-ли, / сі-я-ли...

Така сама формула з додатковим дробленням:

1 1 2 2 2 / 4 2 2 / 2 2 4
 Збе-ра-мо іг-ри / в ре-ша-то, в ре-ша-то...

Проте ще існує багато хороводів, ритм яких базується не на двійковому, а на трійковому принципі ритмічної будови (див. в, г) або навіть сполучає

²⁷ Уперше види хороводно-ігрових пісень описав Ф. Колесса. Див.: *Колесса Ф.* Про мелодії гаївок // *Гнатюк В.* Гаївки. — Л., 1909. — С. 75—85. — (Матеріяли до української етнології. — Т. XII) [*Ред.*].

²⁸ Цей тип ритмічної організації дістав в українській етномузикології назву «дольний» (див. прим. 19 у статті «Купальські пісні» в цьому томі).

²⁹ Цифри в дужках указують на кількість складів у спрощеній схемі пісні та відображають ціле словесно-віршове коліно.

елементи їх обох (див. б, в). Деякі з таких форм виявляють спорідненість із двійковими аналогами (а), що, очевидно, свідчить про їх генетичний зв'язок:

- а) 2 2 2 2 2 2
Ой по - рос - ти, вкρο-пе...
- б) 1 2 1 1 1 1
Ой він - ку мой, він- ку...
- в) 1 2 1 1 1 1
Йа в кри - во - го тан- ця...
- г) 1 2 1 2 1 2
Я - гіл, я - гі - лоч-ка...
- д) 1 1 1 1 2 1 2
Сто-я- ла на ко- лод- ці...

На відміну від пісень з дольною організацією, що легко «лягали» під простий хороводний крок, ці пісні, мабуть, потребували складнішого руху з кроками різної довжини, можливо, навіть з нескладним підскоком чи так званим приставним кроком. Очевидно, взаємодія пісенного ритму й хореографічного руху зумовлювали використання таких хореографічних елементів, які нагадували танцювальні. Тому не дивно, що в хороводно-ігрових мелодіях ще пізнішого походження чуємо часом такі ритмічні «вкраплення», що асоціюються з відомими танцями — полькою, вальсом, мазуркою³⁰. З огляду на викладені факти й спостереження можливо припустити пізнішу появу в хороводній традиції пісень трійкової ритмобудови.

Мелодичний склад традиційних хороводних пісень загалом простий і логічний. Характерною рисою їх мелодичної композиції є повтор різних частин наспіву. У рефрені звичайно повторюється одне з мелодичних колін, а то й цілий рядок. Залежність від крокової моторики нерідко впливає й на характер інтонування цих наспівів — досить чіткий, скандований і майже без розспівів. На Поділлі спів хороводних мелодій насичений глісандовими переходами між звуками, щоразу акцентованими.

Старі танкові мелодії часто будуються як поступовий спад від вершини-джерела.

88 Оди
А - ну, а - ну, дів - ки, за - гад - ку та - да - ти.

Вдвох Вдвох
а - ну, а - ну, дів - ки, Шу - ма за - плі - та - ти.

Черкаська обл., Тальнівський р-н, с. Криві Коліна

³⁰ Описані випадки можна спостерігати в «заївках» західних етнічних територій — на Західному Поділлі, Лемківщині тощо.

В інших випадках наспів складається зі звичайних мелодичних хвиль і завершується низхідним кадансуванням. Ладозвукорядною основою наспівів є переважно мажорний пентахорд із субквартою чи без неї, інколи розширений до сексти, як правило, без особливих ладових характеристик. Виконання пісень за традицією завжди колективне (дівочі голоси). Одноголосна основа фактури може порушуватися лише гетерофонним розгалуженням голосів на консонантні інтервали, з-поміж яких основним є терція. Не раз вона стає інтервалом паралельного руху голосів.

Зв'язок з моторикою людського тіла виявився в хороводних піснях не лише на рівні ритмічної і мелодичної будови, але й на рівні композиції. Значній частині української хороводної традиції притаманне розмаїття приспівних форм (з рефренами). Приспіви в одних випадках дають можливість продовжити спільний рух, розпочатий у першій половині строфи («Стріла», «Рожа»), а в інших — самі залежать від словесного та хореографічного змісту пісні («Ой як», «Козел»). Особливо характерними є пісні з елементами театральньо-драматичної гри, яка щоразу являє собою коротенький пантомімічний акт. Гра солістки, котра звичайно стоїть або рухається в середині хороводу, завжди базується на словесному тексті, щойно проспіваному учасницями хороводу. Після того як гурт на початку кожної строфи співає новий текст, солістка «роз'яснює» його зміст засобами жесту й міміки під час звучання приспіву. Можливо, рефрен потрібний саме для того, щоб дати солістці час і супровід для пантомімічної гри:

Одна

- Ой як, як по са - доч - ку хо - ди - ти?
Ой так, так. Ой так, так.

Черкаська обл., Жашківський р-н, с. Нова Гребля

Отже, композиційні форми «класичних» хороводних пісень мають основний рядок, де викладається й розвивається сюжет, і приспів обсягом 1—2 рядки. Зрідка трапляється така композиція, де основний рядок має з обох боків обрамлення короткими рефренами (як у попередньому зразку³¹). Рефрен може складатися лише з прислівних слів, або, частіше, тільки його перша фраза містить приспівні слова, а друга побудована на повторі слів з попереднього рядка³²:

³¹ Форма з обрамленням трапляється також в одному різновиді купальських пісень (Лівобережжя; див. тип А), а також у колядках (Середнє й Західне Полісся, Полтавщина).

³² Запис і нотація Л. Лукашенко. Див.: Традиційні пісні українців північного Підляшся (за матеріалами експедицій 1999—2001 років Лариси Лукашенко та Галини Похилевич) / Упоряд., вступна стаття і нотні транскрипції Л. Лукашенко; заг. ред. Б. Луканюка. — Л., 2006.

108
 Ой ес - лом, ес - лом, ес - лом Ма - лі - ні - кі,
 ка - лі - на - ма - лі - на не й чер - во - па ро - жа.

*Підляшшя (Польща), Білостоцьке воеводство, повіт Більськ,
 гміна Орля, с. Малинники*

66 О.ша
 Ойі ну - ну стре - лу да й по всьом се - лу,
 У не - ді - лю ра - во, да й по всьом се - лу.

*Київська обл.,
 Чорнобильський р-н, с. Корогод*

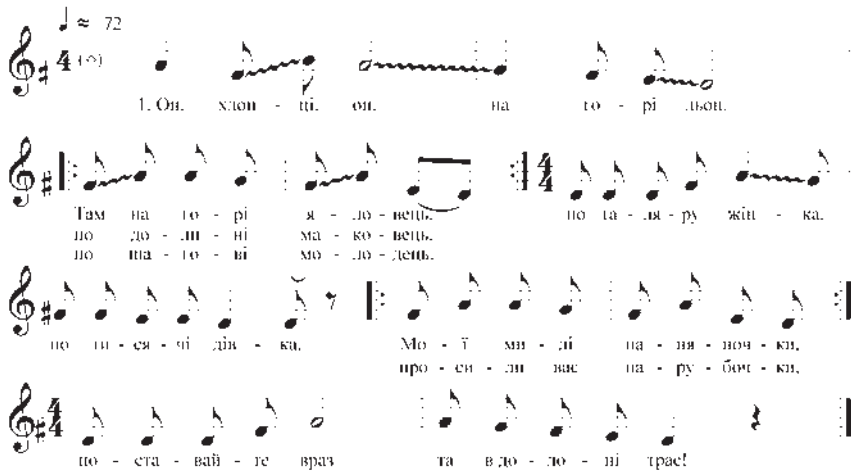
Іноді пісенна форма розростається завдяки повторам окремих рядків. Унаслідок цього строфа може стати 3- або 4-рядковою (наприклад, форми з рефреном — на рівні словесної будови ААР, ААРР).

Особливо характерними, суто хороводно-ігровими, є масштабні композиції, більші від строфи, що дістали в етномузикології назви «пісенна тирада» («строфод», за А. Іваницьким) та «кільцева форма»³³, виникнення яких цілком зумовлене умовами й обставинами їх традиційного побутування. Але якщо тирадна форма поширена також у весільному репертуарі, то кільцева є належністю тільки хороводного жанру. Різні варіанти кільцевої форми утворилися як результат взаємодії трьох компонентів жанру — віршового тексту, мелодії і традиційної хореографії.

Сутність кільцевої форми полягає не лише у вельми широких масштабах, багаторядковості, але й у різноманітному її наповненні. Кількість рядків може коливатися в різних композиційних побудовах пісні. А головне те, що пісенна композиція складається з контрастних за мелодикою і ритмом частин, що чергуються як кадри на кіноекрані. Відчувається, що в момент ритмічної зміни не може не відбуватися зміна хореографічного кроку, оскільки інший ритмічний пульс унеможливує продовження того самого руху. При цьому можуть змінюватися й масштаби внутрішньої структури рядків. Так, на зміну суцільному (безпезурному) плавному шестидольнику чи дрібному перебігові швиденьких фраз може прийти чергування коротких, наче руба-

³³ Див. прим. 31 у розділі «Купальські та петрівські пісні».

них, трискладових колін. Цікаво, що в деяких хороводних зразках кільцевої форми наприкінці мелодії повертається початковий тип руху. Форма ніби замикається репризою, але одночасно повертається до початку. Подібні випадки й спричинили появу назви «кільцева форма» стосовно масштабних хороводних мелокомпозицій³⁴:



1. Ой, хлоп - ці, ой, на го - рі льон.
Там на го - рі я - ло - вець, по та - ля - ру жи - ка.
до до - ш - ні ма - ко - вець.
до ша - го - ві мо - ло - дець.
по - ти - ся - ці дів - ка. Мо - ї мв - ді па - ля - воч - ки,
про - си - ли вас па - ру - боч - ки.
по - ста - вай - те враз та в до - ло - ві трає!

Тернопільська обл., Підволочиський р-н, с. Нове Село

Розглянуті функційні групи веснянок — закличок і хороводно-ігрових — демонструють вражаючу єдність, взаємокоординацію і відповідність усіх головних компонентів, що їх складають. Очевидно, це виявляє властивості давньої культури, у якій провідним фактором творчості був не мистецький пошук оригінального вирішення, а прагматизм, що містив у собі як побутові потреби, так і мотиви, зумовлені міфологічним світоглядом. «Кожна місцева традиція являє собою відкриту систему, у якій усі типи виражальних засобів — поезії, музики й хореографії — визначаються суспільною (общинною) функцією. Виразніше за все вона виявлена в жанрах приурочених [обрядових. — Є. Є.] пісень»³⁵.

Інші функційні групи пісень весняного сезону — передирки, величальні та ліричні — переважно пізнішого походження і тому нерідко перебувають під впливом інших жанрів пісенності. Водночас помітний у них вплив закличних і хороводних веснянок. Так, весняні передирки, що на київському Поліссі співаються, як і заклички, протягом посту, інколи набувають рис закличності завдяки спільному з ними ладозвукоряду та ямбізації початкових складів під час виконання. Величальні пісні на Поділлі та в інших регіонах виконують функції хороводних. Ліричні весняні пісні на Полтавщині, маючи інший, не

³⁴ Запис і нотація О. Смоляка (див.: *Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури: У 2 ч. — Т., 2002. — Ч. 2*).

³⁵ *Гунтуц Е. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья. — С. 8.*

подібний до старих веснянок, тип мелодики, воднораз можуть зберігати характерний для місцевих календарних пісень фактурний склад, наприклад, двоярусну гетерофонію з так званим «тончиком».

Останній, пізній період весни містить кульмінацію всього сезону й одночасно є переходом до літньої пори року³⁶. Зелені свята (Трійця, Зелена неділя) були пов'язані з повним весняним розквітом природи, очікуванням гарного врожаю, потребою врегулювати баланс між літньою спекою і небесною вологою, необхідною для рослин. Усі ці чинники породили кілька різновидів трійцьких ритуалів, у центрі уваги яких — культ родючості, поклоніння рослинам, воді та сонцю, культ померлих предків. Результатом стали такі ритуали: «водіння Куста» (Західне Полісся — Північна Рівненщина, Пінщина), проводи русалок (Середнє та Східне Полісся — Північна Київщина, чернігівсько-сумське Подесення), водіння Тополі (Середня Наддніпрянина, Слобожанщина), дії з прикрашеною зеленою та квітами жердиною — віхою (Посейм'я, Середня Наддніпрянина).

Центральним епізодом багатьох з них є обов'язкова ритуальна хода вулицями села (власне, проводи русалок на Середньому Поліссі) чи обхід дворів з дівчиною, яку попередньо щільно огортали зіллям із трав і дерев («Куст», «Тополя»). Інші епізоди — розпалення вогнища (русальний обряд), обливання водою, відвідування кладовища й поминальна трапеза (усі обрядові різновиди), передача плодючої сили від предків-покійників та / або сакрально-ритуальних рослин житньому полю, городу, людям або тварині — притаманні майже всім формам трійцької звичаєвості. Ритуальні пісні, що супроводжували обряд, — *гряні, русальні, кустові*, — а також веснянки попередніх фаз весни³⁷, частково містили закличні елементи (є у *грянях*), а деякі супроводжували ходу й мали всі риси хороводних наспівів. Проводи русалок відбувалися вже в понеділок за тиждень після Трійці — у перший день Петрового посту. Отже, Трійця загалом і трійцькі пісні зокрема, виконували подвійну функцію: з одного боку, вони маркували кульмінаційний період весняного розвою природи, з другого, — забезпечували логічний перехід до літнього сезону, початком якого є Петрівка, а визначною датою — Купало. Очевидно, цим і можна пояснити близькість форм та елементів у русальному й купальському ритуалах (розпалення вогнища, обливання водою, плетіння вінків, ритуальне використання гілок дерев тощо). Красномовною є ритмічна й композиційна спорідненість русальних наспівів Середнього Полісся та одного з найрозповсюдженіших пісенних типів петрівок³⁸ (ритмічна схема 22224/224 (♫♫♫♫/♫♫)), що підлягає закономірному двійковому дробленню).

³⁶ Див.: Соколова В. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XIX — начало XX в. / АН СССР, Институт этнографии им. Н. Миклухо-Маклая; отв. ред. Э. Померанцева. — М., 1979.

³⁷ «Трійця — це остання весна» — кажуть на Західному Поліссі (архів І. Клименко). На київському Поліссі в день проводів русалок можна співати будь-які веснянки — і хороводні, і заклички, і передирки.

³⁸ Див. розділ про купальські та петрівські пісні в цьому томі (тип Г).

№ 58 Одиш

Удиш

Про-ве-ду-я ру-са-лоч-ки аж до бо-ру.

са-ми вер-нуть, мо-ло-ди-я, аж до-до-му.

Київська обл., Іванківський р-н, с. Оране

Були серед трійцьких і справжні хороводні пісні («Льон», «Вербиця» тощо), і жартівливо-сатиричні тексти, що виконувалися на русальну мелодію, як передирки.

Підсумовуючи розгляд традиційного пісенного весняного репертуару, зауважимо його неоднорідність з погляду звичаєвої функції, умов виконання, співвідношення компонентів форми, змісту й форми, часу походження. Найхарактернішими «винаходами» весняної календарної традиції стали закличні та хороводно-ігрові пісні. Але не в усіх регіонах України ці жанрові групи збереглися до ХХ ст. в активній формі побутування. Найархаїчнішим календарно-обрядовим регіоном у ХХ ст. залишалася північна частина України — Полісся. Тому саме тут ученим удалося зафіксувати реліктові форми веснянок, що зберегли первісні закличні ритмоінтонації, уже не зрозумілі навіть самим носіям цієї традиції. Як було зазначено, століттями під різними впливами відбувалася світоглядна трансформація суспільства, що привела до значного переосмислення первинних функцій веснянок, умов, часу, форм їх виконання. Регіонами, де донедавна також активно побутували веснянки, є Волинь і Поділля. У ХХ ст. тут ще продовжувала жити хороводно-ігрова традиція. Кожна із цих жанрових груп стала на певному етапі головною у своєму регіоні і, як наслідок, залишила виразні сліди свого впливу на інші жанри. Породжені світоглядними потребами наших предків та їхньою обрядовою практикою, ці пісні виявилися новим значним щаблем у сфері розвитку музичного мислення і засобів виразності.

КУПАЛЬСЬКІ ТА ПЕТРІВСЬКІ ПІСНІ

Одним з найвизначніших у звичаєво-обрядовому комплексі європейських народів є свято, відоме в східних слов'ян як Івана Купала¹. Його відзначають у ніч на 24 червня за старим стилем, і 7 липня — за новим. Назва свята є поєднанням язичницького найменування «купала» з християнським «Івана», адже цей день збігається із церковним святом Різдва св. Іоанна Хрестителя, проголошеним християнською церквою в IV ст.

Дата 24 червня приблизно збігалася з одним з найдовших днів року в час літнього сонцестояння. Святкування Івана Купала в Європі тривало не один день, а період від переддня св. Іоанна до свята свв. апостолів Петра і Павла², тож було симетричним у річному колі з Різдом й Святками. У Західній Європі відповідний фольклорний жанр визначають як «пісні середини літа» (midsummer night songs). Унаслідок християнізації народного календаря купальські пісні почали приурочувати до Петрового посту, і за ними закріпилися паралельні народні назви: «петровки» (Полісся), «петрівки» (Поділля, Наддніпрянина) тощо. Народні виконавці нерідко вживають назви «купальська» й «петрівка» як синоніми. Утих етнографічних зонах, де купальська обрядовість занепала, сезонне визначення «петрівка» вийшло на перший план. Наспіви такого самого мелодичного типу дістають у різних місцевостях різні назви залежно від обрядового контексту. Так, найвідоміші в східних слов'ян мелодії (тип В, див. нижче характеристики мелодій) на Правобережжі називають «купальськими», тоді як на Лівобережжі — «петрівками».

Міфологічна основа й етнографічний контекст купальської обрядовості слов'ян ґрунтовно досліджені сучасною етнолінгвістикою (школа М. Толстого). Період повороту сонця на зиму східні слов'яни усвідомлювали як

¹ Фольклорні записи з голосу Лесі Українки: Купала на Волині // *Леся Українка*. Твори: У 12 т. — К., 1977. — Т. 9; Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / Упоряд.: О. Дей, А. Гуменюк. — К., 1963; *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. — М., 1981; *Климец Ю.* Купальська обрядовість на Україні. — К., 1990; *Завальнюк А.* Українські літні обряди та пісні: Навчальний посібник. — Вінниця, 2008; *Тавлай Г.* Белорусское купалье: Обряд, песня. — Минск, 1986; *Тавлай Г.* Функциональная природа сучаснай купальскай абрадавай традыцы і тыпы замацаваных за ёю песень // *Купальскія і пятроўскія песні*. — Минск, 1985.

² Сучасні свідчення про це зафіксовані в Подесенні (Сосницький р-н Чернігівської обл.) // Архів ПНДЛ музичної етнографії НМАУ, ЛЕК-97-09.2-38.

межу між весною і літом, яку оформлювали спеціальними ритуалами троїцько-купальського комплексу. Якщо на півночі України (у київсько-чернігівському Поліссі) і в Росії його домінантою стала Трійця з культом предків та рослинним кодом, то на решті території України і в Білорусі головний акцент припав на Купала. Як і Святки, дні літнього сонцестояння вважають часом, коли «відчиняються» небеса й земля. Це момент найвищого розквіту сил природи: сонце «грає», рослини стають цілющими, звірі й зілля «розмовляють», земля відкриває скарби тощо. У цей час також активізується вся «нечиста сила», особливо відьми: вони збираються на шабаш, перетворюються на кішок чи жаб, крадуть молоко та врожай з поля. Водночас у природі відбувається кардинальний перелом, пов'язаний з поворотом до зими: у рослин завершується вегетативний цикл (вони переходять до плодоношення), птахи перестають співати, жаби квакати, світловий день починає зменшуватися. (У деяких текстах віддзеркалено спостереження, що після Купала перестає кувати зозуля: «Хоч куй же ти, зезулько, хоч не куй / — недалеко, зезулько, Петро твуй!» або «Ой Петро-Петро-Гаврило, / а вже нашу зозульку вдавило».) (Житомирське Полісся.)

Як будь-яка кризова межа в річному циклі, ці дні характеризуються розмиканням кордону між «цим» і «тим» світами, приходом на землю душ «предків». Для безпечного проходження такого періоду було вироблено ритуальні правила поведінки, обов'язкові для всіх членів соціуму — переважно заборони певних видів діяльності. Воднораз люди також отримували можливість «зазирнути в майбутнє» (наприклад, відомий спосіб ворожіння з купальськими вінками), вплинути на сили природи магічними засобами.

Найбільше ритуальне навантаження припадає на ніч напередодні Івана Купала, яку вважають часом найбільшого розгулу «нечистої сили», що відтак втрачає свою шкідливість. Тому домінантою купальських обрядів є захист від нечисті, позбуття її, що ритуально реалізується в знищенні старих речей, відомому на всьому східнослов'янському³ і ширше — європейському просторі (Італія, Іспанія, Австрія та ін.). На Західному Поліссі цей мотив виступає у формі знищення опудала чи іншого зображення «відьми» (спалювання жердини з колесом, жаби). Демонологічний персонаж, опудало, ритуальний символ чи просто стара річ становлять сублимацію старого часу, що занепадає. Тому в цей пограничний період календаря належало позбутися його задля оновлення природи і світу. Традиційні засоби знищення предметних уособлень старого часу — спалювання їх на купальському вогнищі, потоплення, розривання.

Купальське *вогнище*⁴ відоме в широкій східнослов'янській зоні, що охоплює всю Білорусь включно з прилеглими районами Смоленською, Псковською, Брянською областями, Північну й Центральну Україну, південь Росії

³ *Виноградова Л., Толстая С.* Мотив «уничтожения — проводов нечистой силы» в восточнославянском купальском обряде // Исследования в области балтославянской духовной культуры. — М., 1990.

⁴ *Климець Ю.* Функціональна семантика вогню у святкуванні Івана Купала на Волині і Волинському Поліссі // Полісся: мова, культура, історія. — К., 1996. — С. 264–268; *Агаткина Т.* Очерки весенне-летней обрядности Полесья: ритуальные костры // Там само. — С. 269–276.

(Курська, Воронежська, Тамбовська обл.). На означених територіях вогнище стало кульмінацією розвиненого обрядового комплексу, акумулювавши більшу частину міфологічних мотивів та епізодів свята. Це вигнання відьом, ворожіння, матримоніальна (шлюбна) тематика. Вогнище було загальносільським і розкладалося в місцях, що сприймалися як пограничні «між світами»: на вигоні, на узвишші, над річкою, біля лісу, обабіч поля, на перехресті доріг. Участь у ритуалі була обов'язковою для всіх, відсутність на святі окремих осіб викликала підозру у відьмарстві і привселюдно висміювалася. За народними уявленнями вогонь мав і продукувальну семантику. Вогонь і горіння як метафори любовного акту провокували розвиток любовної теми: скакання хлопців і дівчат через вогонь мало на меті наближення шлюбу. Деякі ритуальні дії, наприклад розкидання голень від вогнища на городі, вважалися сприятливими для підвищення плодючості землі.

На значній території України запалювання купальського вогню було замінене іншими діями. В етнографічних зонах Поділля та Східної Волині (південь Житомирської та Рівненської обл.), а також у Середньому Поліссі (Овруч, Олевськ Житомирської обл.), на середній Наддніпрянщині, центральному й Східному Лівобережжі головним атрибутом Купала стало обрядове *дереце*. Його прикрашали, носили селом, а головним способом його ритуального знищення було не спалювання, а руйнація або потоплення⁵. Часом верхівку обрядової верби прикрашали терном і кропивою, щоб у кінці свята його важко було відламати; жасливець, який діставав вершок купайлиці, міг чекати на одруження до кінця року⁶ (тут злилися шлюбна семантика й оновлення-очищення). На зазначених територіях *дереце* повністю витіснило традицію запалювання вогню, ставши характерною ознакою купальського свята українців. Географічні особливості локусів подекуди диктували специфіку проведення обряду (так, у приморських селах Одеської обл. молодь на Купала вивозила уквітчане купальське дерево на шаландах у море і там топила його⁷). Перехідними (щодо основного купальського символу) можна вважати традиції Південного Полісся (симбіоз обрядових дій одночасно з вогнем і деревом): ходіння із запаленим *дерецем*, обмотаним берестом, яку підпалювали, чи встромляння його у вогнище, зрідка — запалювання «живого» дерева (за матеріалами автора та М. Скаженік).

На Лівобережжі (зокрема на Чернігівщині) і на південних теренах Росії вогонь замінено так званим «букетом» із кропиви, трави, реп'яхів, квітів. Букет застромлюють у груду піску. Навколо нього водили хороводи (як само, як навколо купальського вогню, перестрибували через кропиви (як через вогонь)), а в кінці обряду «букет» знищували так само, як і дерево. За ритуальною традицією на Лівобережжі використовували опудала з такими жіночими іменами, як Купайла, Марена⁸, Катерина, але без натяків на їхню

⁵ Давидюк М. Календарна обрядовість Західного Полісся: картографічно-джерелознавчий аспект (купальська жертва) // Фольклористичні зошити / Ред. В. Давидюк. — Луцьк, 2002. — Вип. 5. — С. 59–72.

⁶ Чебанюк О. [Передмова] // Купальські пісні: Пісенник. — К., 1989. — С. 13.

⁷ Там само.

⁸ Толстая С. Вариативность формальной структуры обряда (Купало и Марена) // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1982. — Т. 15.

колишню демонологічну природу. Відомо також про спалення Коструба, якого дослідники вважають, як і Мару, «уособленням зла, таємничих сил, ворожих людині»⁹.

Важливу ритуальну роль відігравала купальська зелень. На Лівобережжі вінки, якими прикрашали голови дівчат в обряді, і власне купальське деревце, використовували як засіб впливу на покращення здоров'я (напаром купали дітей, мили голову), підвищення врожаю городини (кляли на грядках). Ритуали з вогнем та його пізнішими заміниками (деревцем, кущем кропиви тощо) були соціально значущими для всієї сільської громади і супроводжувалися співом характерних купальських пісень¹⁰.

Важливий епізод обряду — купальська хода з деревцем до місця проведення загальносільських ритуалів. Хода обов'язково озвучується ритуальними наспівами, якими визначається переміщення учасників обряду в просторі. Звуковий код підкреслює важливість категорії дороги, пов'язаної з досягненням виконавцями «кордону між світами». Цей кордон розташовувався в «ритуально відзначених пунктах» населеного простору (див. вище), де голосним співом можна було встановити контакт із мешканцями іншого світу: звук проникав через кордон і спонукав їх до «діалогу».

Купальські й петрівчані пісні можна вважати єдиним циклом народно-вокальних творів, що супроводять день літнього сонцестояння й період Петрового посту. На думку багатьох етномузикологів, *тематика* поетичних текстів більшості цих пісень слабо пов'язана з обрядодіями й міфологічним змістом свята. Серед різножанрових текстів купальського циклу є чимало ліричних пісень любовної й родинної тематики, балад. Належність до купальських визначається за специфічними, суто «купальськими» мелотипами наспівів та їхньою приуроченістю до відповідного періоду календаря, адже в інший час ці пісні не виконувалися. Утім, традиція все-таки зберегла до сьогодні окремі елементи колишніх ритуальних мотивів у купальських текстах. Так, деякі тексти марковані характерними окличними рефренами: «Купала на Йвана», «Іване-Йвашеньку» тощо. Кілька текстових зачинів коментують початок і закінчення купальського збору: «Наше Купайло з верби, з верби, / а ти, Іване, прийди-прийди»; «Пора вам, дівчата, / з Купайла додому». Трапляються описи виготовлення й потоплення купальського деревця («Ізвили веху із низу до верху. Купайла на Йвана»; «Щоб наше Купайло / за водою поплило»). Зв'язок з обрядом здебільшого виявляють білоруські та українські (поліські) купальські пісні, що розробляють «відьомську тематику». Це вислови про підозру у відьомстві тих односельців, які не приходять до купальського вогню («Хто не вийде на це диво / — ото ведьма справедлива!»); прокльони відсутнім («Хто не вийде на Купало / — то щоб його розорвало! Хто не прийде дивитися / — той не дожде женитися!»); спроби захиститися від відьми («Тепер Купайло, а взавтра Йван, / повби-

⁹ Чебанюк О. [Передмова]. — С. 13.

¹⁰ Купальські і петрівчані пісні / Серія «Беларуская народная творчасць». — Мінск, 1985; Купальські та петрівчані пісні (запис В. Ковальчука) // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся / Упоряд. В. Ковальчук. — Рівне, 2001. — Вип. 1; Іваницький А. Купальські і петрівчані пісні // Іваницький А. Українська народна музична творчість. — К., 1990.

рай, чорте, очі відьмам, Щоб по ночах не ходили, / чужих коровок не доїли»; «Що на Купайлі вогонь горить, / а нашої ведьми живот болить»; «Наша відьма на дуб лізла, кору гризла»). Домінантність цього персонажа в традиціях Погориння (Рівненщина) зумовила появу оригінальної локальної назви купальських пісень — «видьма» (наприклад, про переспівану купальську мелодію виконавиця сказала: «Ето видьма. От гарна видьма!»¹¹).

Властиві творчості ранньовесняного і купальського періоду жартівливі передирки між хлопцями й дівчатами акцентують тему шлюбних ігор неодруженої молоді. Ці пісні мають продукувальну значеннєвість, що ґрунтується на уявленні про взаємопов'язаність родючості землі із сексуальною й репродуктивною активністю людей («Ой на Купайлі вогонь потух, / а в Катерини живіт напух»). На Житомирщині зафіксовано звичай у Петрівку встановлювати гойдалки¹². Гойдання є відомим прийомом продукувальної магії, йому присвячено, зокрема, середньопольські купальські тексти («Ой в ліску, в ліску / там повесів Іванко колиску. Ой гойдайтесь, дівочки, вище всіх, / щоб було відненько дальше всіх»).

З погляду *мелотипології* купальсько-петрівчані наспіви утворюють кілька груп і поширюються на території України не всуціль. Етномузикологи встановили великі етнографічні ареали, де не виявлено ритуалів і пісень, приурочених до періоду від Великодня до жнив. Як класичні джерела (збірники Й. Роздольського — С. Людкевича, Л. Плосайкевича, Я. Сенчика, О. Кольберга та ін.), так і сучасні польові матеріали не подають жодного купальського зразка із західноукраїнської етнічної території (Підляшшя, Холмщина, Надсяння, Карпати, Буковина). Поодинокі зразки зафіксовано в Галичині, на межі Галицьких і Волинських земель. На порубіжних західних теренах виділяється Лемківщина з її індивідуальним репертуаром *субіткових* (*собіткових*) пісень (ще С. Людкевич зазначав, що лемківські пісні за своїми типовими формами дуже відрізняються від інших галицько-руських, тобто українських, і не надаються до спільного типологічного порядкування). Не знають купальських пісень також на Прип'ятському правобережжі між річками Турією та Горинню, на приблизно двохсоткілометровому проміжку між Дніпром (лівобережною традицією, включно з полтавською) і Синюхою (Східне Поділля) та інших теренах (див. карту¹³). Пошук кордонів цих «купальських порожнин» і причина їх утворення лишаються одними з найактуальніших, допоки не розв'язаних проблем етномузикології.

¹¹ Архів авторки. — с. Підлісне Дубровицького р-ну Рівненської обл. (1989 р.)

¹² Архів авторки. Малинський район, ПРП-29 (96)—04.01. Відомо, що гойдалки, або релі, є прикметою переважно весняної обрядовості. — *Прим. ред.*

¹³ У зв'язку з великим масштабом карти в окремих місцевостях графічно збігаються взаємнонесумісні позначки, наприклад навкисна *штриховка*, що позначає відсутність купальських, і *значок* наявності типу В (5+4) — між течією Горині й Пінськом. Це означає крапкові вклинення зразків 5+4 на територію купальської пустки. Кольорову версію цієї карти опубліковано у збірнику: Слов'янська мелогеографія: у 2 ч. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2010. — Ч. 2: Атлас. — С. К-42. — (Проблеми етномузикології. — Вип. 5).

Основи мелотипологічної систематики купальських пісень розробив А. Завальнюк¹⁴ за попередніми начерками К. Квітки¹⁵ і доповнила І. Клименко¹⁶ на основі сучасних польових даних¹⁷.

У межах української території купальські ритуали й сезон Петрового посту обслуговуються чотирма основними мелотипами¹⁸ та кількома менш поширеними мелоформами. Обидві групи широко представлені у джерельних та аналітичних етномузикологічних працях. Кожній з мелоструктур відповідає індивідуальний географічний простір (ритмосхеми основних купальсько-петрівчаних мелотипів показано в таблиці 1).

Спорідненими є типи А і Б, складені з однакових компонентів — здвоєного чотиридольника¹⁹ і подвійного трискладового рефрену. Чотиридольні фігури часто підлягають силаборитмічному дробленню (приклади 1, 2, 3). Визначальна риса типу А (приклад 1) — так звана *обрамлена* композиція — строфа з двома приспівками: вступним і заключним. Найпоширенішим є лексичне наповнення приспіву — «Купала на Йвана!», «Іване-Йвашечку» та похідні від них версії (у тому числі й зі зміною силаборитмічної структури, наприклад, з дробленням 3+5 «Купала на Йвана було» або, навпаки, одноелементні — «Іваньошенью» та ін.).

¹⁴ Завальнюк А. Українські літні обряди та пісні: Навчальний посібник. — Вінниця, 2008; Завальнюк А. Основні типи українських літніх обрядових пісень та їх мелодіалектні різновиди // П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель / Ред.-упоряд. Б. Луканюк. — Л., 1994. — С. 46–51.

¹⁵ Див. статті К. Квітки московського періоду (1933–1953) у пізніших виданнях: Квітка К. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Квітка К. Избранные труды. — М., 1971. — Т. 1. — С. 161–176; Квітка К. Про наспіви українських лівобережних купальських пісень // Квітка К. Вибрані статті: У 2 ч. / Упоряд., автор передмови та коментарів А. Іваницький. — К., 1985. — Ч. 1. — С. 54–63.

¹⁶ Клименко І. Наспіву купальсько-петрівської приуроченості в українців. Макрореалогія // Слов'янська мелогографія. — К., 2010. — Книга 1 [з доданим атласом]. — (Проблеми етномузикології. — Вип. 5); Клименко І. Купальсько-петрівські мелотипи Прип'ятського Полісся: матеріали до Атласу музичних діалектів // Проблеми етномузикології: Збірник наук. праць / НМАУ; упоряд. О. Мурзина. — К., 1998. — Вип. 1. — С. 107–134.

¹⁷ Упродовж 1995–2016 років спеціальні дослідження окремих купальсько-петрівчаних мелотипів та їх ареалів провели етномузикологи з Києва І. Клименко, М. Скаженик (Прип'ятське Полісся), О. Карапата (Лівобережжя), С. Протасова (Уманщина) та О. Терещенко з Кіровограда (Східне Поділля, Наддніпрянщина). Див.: Слов'янська мелогографія: у 2 ч. / НМАУ ім. П. І. Чайковського; ред.-упоряд. І. В. Клименко. — Ч. 1: Студії. — Розділ 4; Ч. 2: Атлас. — Карті 35–42.

¹⁸ За позначеннями А. Завальнюка (А, Б, В, Г).

¹⁹ Дольні ритмоформи (спондеї) утворені низкою рівномірних долей (у запису не дрібніші від чверток), що утворюють монохронні фігури або такі самі фігури, але замкнені довгою силабохроною. Монохронні частини ритмоформул цієї групи типологічно зазнають активного силаборитмічного дроблення переважно на засадах двійковості, рідше трійковості — так зване ямбізування, за М. Мишаничем (див.: Мишанич М. Агогічні особливості карпатської коломийки в транскрипції // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наук. праць / Ред.-упоряд. Б. Луканюк. — К., 1989. — С. 45–52), породжуючи різноманітні ритмічні рисунки (наприклад, на основі чотиридольника — 21122; 111122; 1111, 112 тощо).

Заключний приспів за мелічним (звуквисотним) контуром відрізняється від вступного. На цей тип уперше звернув увагу К. Квітка, який 1923 року записав його на берегах Десни, окресливши також пункти його локалізації на Лівобережній Україні за тогочасними публікаціями²⁰ та відзначивши напрямок продовження ареалу й на території теперішньої Білорусі. Пізніші записи (понад 80 зразків у архіві Валентини та Валентина Дубравіних та близько 100 зразків у архіві НМАУ) й дослідження обрамленого мелотипу сучасними етномузикологами – українськими²¹, білоруськими (Л. Костюковець²², Г. Тавлай) та російськими (О. Пашина) – уточнюють ареал типу А на Лівобережній Україні вище р. Ворскли, у Середній Наддніпрянщині та на Подесенні (див. карту).

Як і будь-який мелотип зі значним ареалом поширення, купальський тип А має кілька ладових різновидів. З-поміж них відзначимо три локально окреслені: а) східнополіський (Сівєрщина, південна Брянщина) різновид визначається за такими ознаками, як трихорд у кварті, гетерофонна фактура, опозиція кластер/унісон у кадансах; б) деснянсько-дніпровський різновид демонструє переважання мінорного нахилу й виразне кадансування на другому шаблі звукоряду²³:

Приклад 1

Andante

І - ва - нс, І - ва - шень - ку.

Та не грай ко - шем да - по над мо - рем.

І - ва - не, І - ва - шель - ку.

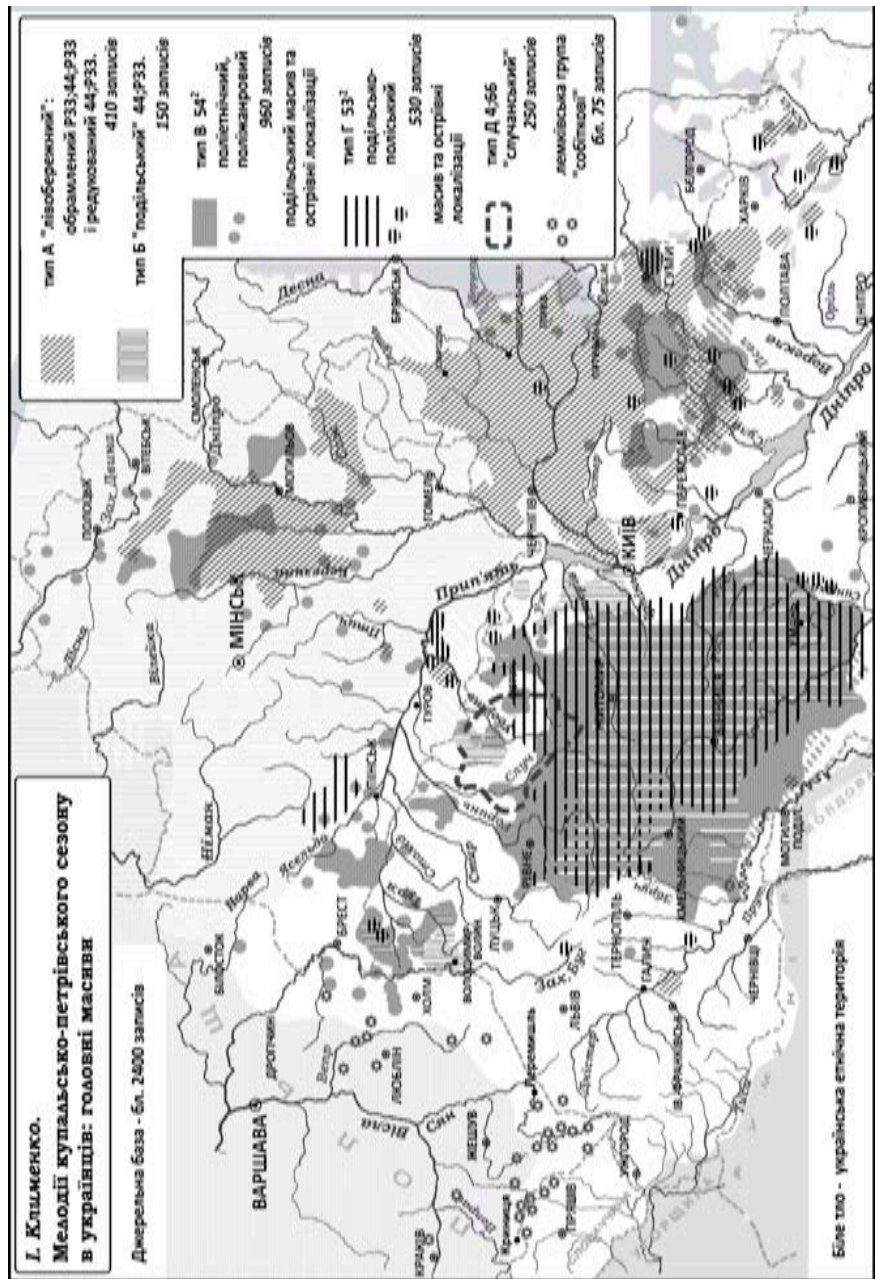
Київська обл., м. Бориспіль. Записав М. Лисенко

²⁰ Зокрема: Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. — СПб., 1872. — Т. 3. — С. 213, 216, 218, 221. Див.: *Квітка К.* Про наспіви українських лівобережних купальських пісень. — С. 58. (Див. прим. 15.)

²¹ Див.: *Коротіченко Г.* До питання про південні кордони Київського Полісся (за матеріалами календарної традиції межиріччя Тетерева та Ірпеня) // Полісся: мова, культура, історія. — К., 1995. — С. 428–437; *Сотілка Т.* Ранні форми традиційного багатоголосся на Середньодніпровському Лівобережжі (на матеріалі весільних пісень Полтавщини): Дипломна робота / НМАУ. — К., 1996; *Карапата О.* Купальські пісні «лівобережного типу»: спроба локально-структурної диференціації // *Слов'янська мелогеографія.* — Кн. 1. — К., 2010. — С. 165–183, карти 40–41; польові розвідки М. Скаженник.

²² *Костюковець Л.* Об одном типе купальских песен // Памяти К. Квитки: Сб. статей / Ред.-сост. А. Банин. — М., 1983. — Т. 1. — С. 79–89.

²³ *Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка.* — К., 1992. — Ч. 1. — С. 136. Редакція нотного запису О. Карапата, І. Клименко.



в) білоруський (Центрально-Східна Білорусь) варіант типу А характеризується тетра хордом у квінті (другий щабель вживається як прохідний) із провідним значенням висхідних квінтової та квартової інтонацій.

Роль купальського типу А для східнослов'янської пісенності зумовлена його значним поширенням як в Україні, так і Білорусі. На обширі Центрально-Східної Білорусі нині існує масив його «підвищеної щільності», що відзначається чіткими кордонами та принциповою несумісністю з іншими купальськими типами. Він має осередкові вкраплення й на Могильовщині. Зафіксовано автономний осередок типу А в басейні Прип'яті (у п'яти селах Лельчицького р-ну Гомельської обл.²⁴). Г. Тавлай висловила здогад, що купальський тип А колись мав у Білорусі ширший і рівномірніше заповнений ареал²⁵.

В українській частині ареалу типу А відбуваються значні руйнівні процеси. Експедиційні матеріали останніх п'ятнадцяти — двадцяти років²⁶ засвідчують дуже швидке зникнення цього типу з пісенної практики та пам'яті носіїв традиції. Дослідники відзначають такі видозміни типу А на українському Лівобережжі, як «випадіння» початкового приспіву й долучення його до кінцевого або ж просто відсутність зачину-рефрену, що призводить до зникнення обрамленої композиції та зближення типу А з типом Б²⁷. У Подесенні (Глухів, Сосниця, Козелець) такі купальські пісні збігаються з місцевими жнивними²⁸ — їх відрізняють лише поетичні тексти. Цілковиту відсутність означеного типу засвідчено в межиріччі Дніпра й нижньої течії Сули (Чорнобаївський р-н Черкаської обл.²⁹).

У лівобережній частині ареалу типу А розпорошено побутують також купальські пісні *тирадної* композиції на основі чотиридольного (місця локалізації тирадоподібних мелодій³⁰ позначені на карті літерою «Т»). Деякі з них нагадують так звану *велику кільцеву форму*³¹. У цих зразках рефрени виконують роль зачину або кінцівки, як у прикладі 2:

²⁴ Експедиції М. Скаженик 2003–2007 років. Особистий архів збирачки.

²⁵ Тавлай Г. Белорусское купалье: Обряд, песня. — Минск, 1986. — С. 59.

²⁶ Фонд ПНДЛ МЕ НМАУ: експедиції ЛЕК-83-01, 85-01, 88-04, 91-06, 91-08, 92-04, 94-07, 94-16, 94-18, 95-12, 14*ЛАД, 96-01*ЛАД, 96-03, 96-09, 97-03*ЛАД, 97-09, 02-07*КАР, 03-03, 07-01, особисті фонди О. Гончаренко, Г. Коропніченко, Т. Сопілки та інших збирачів ПНДЛ етномузикології НМАУ.

²⁷ На карті такі зразки показано напівзафарбованими квадратами.

²⁸ Див.: Коропніченко Г., Клименко І. Про один тип літніх трудових пісень // Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору Київського державного Інституту культури / Упоряд. А. Іваницький. — К., 1995. — С. 31–51.

²⁹ Експедиції та особистий архів О. Вовка.

³⁰ Визначені за експедиційними матеріалами Г. Коропніченко та О. Карапати.

³¹ Описав Б. Луканюк (див.: Луканюк Б. К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке «Вийди-вийди, Йванку») // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. статей и материалов / Сост. В. Гусев. — Ленинград, 1980. — С. 83–107.)

- 120

Як пій - ду я до ба - тень - ка по - про - шу - ся,
 Чи не пус - тить ме - не бать - ко по - гу - лять.
 Я й сам, до - ню, не пій - ду,
 І те - бе не пу - ну,
 Че - рез се - ло во - да дле - ця,
 А на мо - рі хви - ля б'є - ця,
 А вдо - ли - ні ро - са впа - ла,
 Там дів - ча - та в'ють Ку - па - ла на Йван[а].

Полтавська обл., Миргородський р-н, с. Ключниківка.
 Записав на початку 1990-х рр Д. Лебединський.
 Нотація О. Карапати, І. Клименко

Стан збереження Лівобережної традиції не дає змоги охарактеризувати її однозначно. Схоже, що в Наддніпрянщині та Подесенні тип А з його архаїчними ознаками (ритуально значущим рефреном і обрамленою композицією) був основним. Однак сьогодні він дуже занепав, окрім того, на півдні ареалу (Полтавщина) його активно заступив тип В у розспіваних багатоголосих версіях³².

На Правобережжі України побутує тип Б, типологічно тісно пов'язаний з попереднім. Ареал поширення типу Б – Східна Волинь (Житомирщина), Середнє Полісся, Східне Поділля (на карті – чорні квадратики). Основний його мелорядок представлений ритмофігурою здвоєного чотиридольника з

³² Детальніший аналіз див. у статтях І. Клименко та О. Карапати у збірнику «Слов'янська мелогеографія», кн. 1.

постійним дробленням (найуживаніша формула вірша — 6+6 скл.), за яким іде характерний «класичний» рефрен — «На Йвана Купала» 3+3:

Приклад 3

Музична партитура для прикладу 3. Верхня частина — мелодія в нотному записі з ритмічними знаками. Нижня частина — акордова партія. Під мелодією наведено українські ліричні тексти.

На - ша ба - ба в'єдь - ма дай на ду - ба зле - зла.
 На Йва - на Ку - пай - ла.

Житомирська обл., Малинський р-н, с. Іванівка
 Запис 1996 р. від чотирьох жінок і нотація І. Клименко

Регіону Поділля властиві розлогі рефрени з тиражуванням чотирьодольника та включенням інших форм:

Приклад 4

Музична партитура для прикладу 4. Мелодія розтягнута на шість ліній нотного запису. Під нею наведено українські ліричні тексти.

Че - рез на - ше се - ло тай - ве - зли де - ре - во.
 Стий, ду - бе, не шу - ми,
 на ду - бо - ви жо - лу - ди.
 На І - ва - на Ку - пай - ла
 на ву - ли - ці гу - ля - ла.
 Я - во - ре, я - во - ро - чу зс - ле - не - ний.

Черкаська обл., Уманський р-н, с. Колодисте
 Записав 1988 р. від групи жінок Є. Єфремов.
 Нотація С. Копил

Варіант типу Б, подібний до його поліських версій, локалізовано на півдні Вітебської та півночі Мінської областей Білорусі.

Найвідомішим з-поміж купальських мелодій у більшості етнографічних регіонів України й Білорусі (за винятком вищезазначених зон цілковитої відсутності пісень цього жанру) є тип В. Він має в основі ізометричну строфу,

складену віршами з двох рядків по 5+4 скл., що розспівуються за ритмосхемою, побудованою на чергуванні ямбів³³ і хорейв (див. таблицю 1, приклад 5). Це одна з *універсальних поліжанрових ритмоформул*: на Поліссі (басейни Прип'яті й Десни) вона, крім Купала, обслуговує весняний сезон (локуси за течією р. Турії; Погориння; уся нижньоприп'ятська частина (Київщина, Мозирщина, Гомельщина), а також Сіверщина, точково – у Середній Наддніпрянщині); на півночі Гомельщини – троїцько-русальний цикл; на Берестейщині й Підляшші – весільний обряд³⁴.

Ареал різножанрового побутування формули 5+4 охоплює на Правобережній Україні – Поділля (приклад 5), Волинь та Полісся, на Лівобережній – басейни Псла, Сули та Ворскли, а також значну частину Білорусі:

Приклад 5

♩ = 150

1. Ой на го - ро - ді бі - ла гни - на.
 А ту Ма - ру - сю ма - ти би - ла.

2. Ой би - ла, би - ла не ка - с - тья,
 Та із Ї - ва - ном ко - ха - є - тья.

Вінницька обл., Бершадський р-н, с. Кидрасівка.
 Записали від групи жінок Н. та О. Терещенки. Нотація О. Терещенка

На Прип'ятському Поліссі ритмоформула В координується зі значним числом ладоінтонаційних варіантів і має «розсіяний» характер побутування. Вона активно мігрує в інших жанрових версіях (веснянки, весільні), «проникаючи» також у західнополіську «купальську пустку».

На Полтавщині виконавці називають пісні типу В «петрівками». На відміну від Поділля, вони майже не пов'язані з купальським обрядом, але при-

³³ Ритморисунки, умовно названі в етномузикології ямбічними, мають в основі двоскладовий елемент із подовженою другою силабохроною (співвідношення 1:2), яка може зазнавати дроблення (111). Обидві форми, первинна (власне ямб) і похідна (трибрахій), вживаються як взаємозамінні. У певних формулах вони чергуються довільно (див. весільні ямбічні формули у розділі «Весільні пісні»), в інших набули стабільних форм, як наприклад, у зимових піснях з віршем 5+5 (111 12), купальських 5+4 та ін. У цій системі природними є також хорейчні (2:1) ритмофігури, але вони трапляються значно рідше й уживаються не так послідовно, як ямби, що й зумовило узагальнення цієї групи народнописаних ритмів під назвою ямбічних. Порівняно з спондеями (див. прим. 19), ямбічні ритми значно меншою мірою зазнають варіювання дробленням.

³⁴ Див. розділ «Весільні пісні» і таблицю весільних мелотипів у цьому томі.

урочені до Петрового посту. Їх характерною рисою є постійне орнаментальне дроблення перших складонот кожної силабічної групи, тож лівобережний вірш має 6+5 скл. замість типових 5+4:

Приклад 6

1-й заспів

2 заспів

Ой ма-ла - я ніч - ка да пег - рі... ..воч - ка,

не ви-спа - лась цю ніч на - ша ді - воч - [ка]

Полтавська обл., Лубенський р-н, с. Вовча Долина.
Запис від групи жінок і нотація Т. Сопілки

Численні складні локальні модифікації ритміки лівобережних версій типу В включають значні скорочення й подовження окремих складонот і темпові контрасти частин строфи³⁵, що надає ритмоформулі рубатного вигляду. Її мелодичне оформлення укладається в малотерцієвий звукоряд з розвинутою зоною субкварти (кварта нижче за основну опору). Субквартовий тон може набувати рис побічної ладової опори. Ареалом поширення таких версій є західна частина Полтавської області. Близькими до пісенної моделі є зразки, що побутують на берегах Псла і Ворскли. Рубатні видозміни властиві також середньополіським зразкам. На Житомирському Поліссі п'ятискладник нерідко скорочується до чотирискладової диямбічної силабогрупи (1212). На півночі й північному заході ареалу типу В (західні райони Білорусі, південь Псковської обл.) побутують близькоспоріднені версії з формулою 5+3 склади. Надзвичайно великий ареал типу В і діапазон його модифікацій приваблює дослідників, які по-різному трактують походження цієї ритмоделі та непрості обриси зони її поширення.

Як і попередній, мелотип Г є дворядковою ізометричною строфою, в основі якої лежить вірш 5+3, проте, унаслідок активного дроблення, він часто реально виглядає як триелементний³⁶. Тоді замість базового ритму виникають різноманітні похідні малюнки $[4+3]+3_{4,5}$, $[4+4]+3_{4,5}$, $[3+4]+3_{4,5}$:

³⁵ Такі варіації належать до виду некомпенсованих вільноагогічних видозмін (див.: *Мишанич М.* Агогічні особливості карпатської коломийки в транскрипції. — С. 45–52; *Луканюк Б.* Ритмічне варіювання // Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель / Упоряд. Б. Луканюк. — Л., 1996. — С. 3–18).

³⁶ Цифри в підрядковій позиції передають прийняте в народнопісенній практиці збільшення або зменшення кількості складів у базових силабічних групах пісенних типів дольного виду.

Ой Пе - тре, Пе - тре, І - ва - не,
Вже тво-я пе-трів-ка ми - на - є.

Черкаська обл., Жашківський р-н, с. Нова Гребля
Записала 1985 р. від групи жінок Ол. Шевчук.
Нотація С. Котил

Ареал типу Г близький до типу Б. Це Поділля й потужна міграційна хвиля на північ (з чіткими географічними обрисами) через Східну Волинь і Середнє Полісся та острівний осередок на Західному Поліссі³⁷, де, на відміну від «метрополії» типу, збереглася модельна (базова) ритмічна формула 5+3. Одиначні «вкраплення» цих наспівів відомі на Полтавщині, Слобожанщині.

Майже в усьому ареалі виконавці називають мелодії цього ритмотипу «петрівками». Характерним для нього є поетичний зачин «Ой Петре-Петре, Іване, / вже твоя петрівка минає» (як у прикладі 7). На Київському Поліссі ритмоформула 5+3 змінює функцію: зі сходу до петрівської ізомели Г прилягає «русальний» ареал, де ця формула використовується в піснях, що звучать до початку Петрового посту, з іншими поетичними текстами та мелодикою³⁸.

Цікаву локальну купальсько-петрівчану мелоформу (тип Д) зафіксовано в 115 населених пунктах Середнього Полісся (басейни річок Случ і Уборть)³⁹. Це строфа, утворена двократним повтором шестидольної моделі (вірш завжди має так званий вторинний, тобто похідний вид 4+4_{5,6} скл.) з відокремленим чотирискладовим зачином на семантичній основі першого вірша строфи, тобто аАБ:

³⁷ Білоруські етномузикологи З. Можейко, Г. Тавлай зафіксували цей тип за р. Ясельдою в районі Пінська – Івацевичів – Ганцевичів.

³⁸ Русальну пісенність Київського Полісся докладно дослідив Є. Єфремов (див., зокр., статтю про веснянки в цьому томі). Див. також: *Квітка К.* Русальні пісні // *Квітка К.* Вибрані статті / Упоряд. А. Іваницький. – К., 1985. – Т. 1. – С. 42–49; *Іваницький А.* Русальні та царинні пісні // *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. – К., 1990. – С. 87–92.

³⁹ Цей тип у деталях вивчено авторкою та М. Скаженік (див.: *Клименко І.* Купальсько-петрівські мелотипи Прип'ятського Полісся: матеріали до Атласу музичних діалектів // *Проблеми етномузикології: Збірник наук. праць* / Упоряд. О. Мурзина. – К., 1998. – Вип. 1. – С. 107–134; *Скаженік М.* Мелогографічне вивчення Уборті: купальсько-петрівські наспіви // *Проблеми етномузикології.* – К., 2008. – Вип. 4. – С. 154–175.

Музична партитура у трьох частинах. Верхня частина — мелодія в нотній формі з літерними підписами під нотами. Середня частина — ритмічний супровід у нотній формі. Нижня частина — ритмічний супровід у нотній формі. Темпозначення -100. Метр 6/8. Ключовий підпис: один знак бемоль (F-ключ).

Літерні підписи під нотами:

На І - ва - ша,
 На І - ва - на Ку - пай - ло - го
 по - шла вєдь - ма на ваї - но - [о.]

Рівненська обл., Рокитнівський р-н, с. Рокитне
 Запис 1993 р. від трьох жінок і нотація І. Клименко

Наспів називають «петровкою», а виконується він як у купальському обряді (з палаючим деревом), так і впродовж петрівського періоду. Ареал типу Д заповнює проміжок між західнополіською «купальською пустокою» і житомирською частиною центральноукраїнського купальсько-петрівського ареалу Б, В і Г. На своїй компактній території тип Д утворює систему оригінальних варіантів сублокального масштабу (кожен варіант побутує в десяти-двадцяти сусідніх селах). Два острівці відособленого побутування типу Д знайдено на Правобережній Київщині (Бородянка; Г. Коропніченко) й Кіровоградщині (О. Терещенко). Подібні ритмокомпозиції відомі також у весільній мелотипології⁴⁰.

Очевидно, що майже всі купальсько-петрівчані ритмоформи є *поліфункційними*, тобто виступають також в інших жанрових циклах. На межі Київського й Житомирського Полісся (цей кордон також дублюється пасмом розмежувальних ліній, проведених діалектологами та етнологами) відзначено «переорієнтацію» структур В і Г з петрівчаних на весняно-троїцькі (русальні). В острівних традиціях навколо Дубровиці на Рівненщині простежується поліжанрове використання форми В (купальська — веснянка). На Берестейщині форма В побутує ще й у весільному циклі. Менш відомі жанрові «переорієнтації» форм Б і Д, пов'язані з тими самими обрядовими циклами: тип Б фіксується як весняний (з таким самим ладоінтонаційним вираженням) на Волині у Кременецькому районі на берегах Західного Буга. Мелотип, майже ідентичний петрівчаному типу Д, побутує як весільний у Рокитнівському та Олевському районах Житомирської області.

Як і всі календарно-обрядові пісні, купальські виконуються голосним «відкритим» звуком. Тип *багатоголосся* в них — здебільшого гетерофонія, наближена до унісону. Подільські й деякі навколоподільські зразки презентують розвинену гетерофонію. На Житомирському Поліссі трапляється двоголосся бурдонного типу. У Подесенні відома традиція завершувати строфу характерним «гуканням». У Наддніпрянщині та на Полтавщині часто

⁴⁰ Це версія трирядкового шестидольника в межах його поліського субареалу (див. статтю «Весільні пісні» в цьому томі).

трапляється *дворівневе багатоголосся*⁴¹: нижні голоси рухаються переважно в терцію, сходяться у точках ладових опор в унісон, верхній голос дублює нижню лінію на октаву вище, відтворюючи її особливим «тонким голосом» — фальцетом (приклади 2, 6). Яскравим явищем є полтавський спів «із перехватом»: сольний заспів на півслові перехоплює інша солістка, а гурт вступає лише з другого рядка (приклад 6).

Сучасними дослідженнями встановлено особливості *мелогографії* купальсько-петрівчаних пісень. У різних місцевостях за купальськими обрядами й Петровим постом закріплено різну кількість наспівів — або два-три, або лише один. Територіальні збіги кількох купальських мелоформ детально вивчено на Прип'ятському Поліссі⁴², де *мономелодичні* традиції переважають над полімелодичними і мають визначені зони. До мономелодичних належать Західна Волинь і Берестейщина (західна частина ареалу типу В), Середнє Полісся з компактною традицією типу Д. До географічно визначених ареалів належить і «купальська пустка» між Прип'яттю й Горинню. Мономелодичним є також Подесення з «обрамленим» типом А. Зазначені регіони утворюють мелогографічні масиви з усталеними межами; вони розташовані за принципом ареального протиставлення, без дифузії елементів сусідніх традицій. Репертуарні комбінації з двох (зрідка — трьох) купальських мелотипів на Поліссі не є сталими — вони з'являються у випадках, коли до ареалу певного типу петрівок «вливаються» наспіви сусіднього типу. Такі складні географічні стосунки демонструють петрівки Житомирського Полісся. Картографування поліських обрядових наспівів встановило незбігання купальсько-петрівських ізомел з ареалами поширення жнивських і весільних типів наспівів.

Принципово іншу картину маємо в подільському й східноволинському регіонах — зонах тотального поширення трьох купальських типів (Б, В, Г). Послідовніше дослідженням є Східне Поділля: крім опублікованих матеріалів з Погребища й Гайсина (Вінниччина), фронтально вивчені вся Вінниччина, захід Черкащини й Кіровоградщини (А. Завальнюк, Є. Єфремов, С. Протасова⁴³, О. та Н. Терещенки⁴⁴). Тут виявлено повсюдне поширення мелотипів В і Г та менш щільне — Б⁴⁵. Західна межа цієї традиції приблизно відповідає адміністративному кордону між Тернопільською та Хмельницькою областями. Від цього меломасиву відходять два «міграційні коридори»: 1) на Правобережжі потужна хвиля всіх трьох типів просунулася територією Житомир-

⁴¹ Див.: *Сопілка Т.* Ранні форми традиційного багатоголосся на Середньодніпровському Лівобережжі (на матеріалі весільних пісень Полтавщини): Дипломна робота / НМАУ. — К., 1996.

⁴² *Клименко І.* Купальсько-петрівські мелотипи Прип'ятського Полісся. — С. 107–134.

⁴³ *Протасова С.* Купальські пісні з окраїни східного Поділля (Уманщина та околиці) // *Слов'янська мелогографія: у 2 ч.* / НМАУ ім. П. І. Чайковського; ред.-упоряд. І. В. Клименко. — Ч. 1: Студії. — С. 184–191.

⁴⁴ *Терещенко О.* Купальські наспіви східних кордонів Поділля (механізм варіантності) // *Слов'янська мелогографія: у 2 ч.* / НМАУ ім. П. І. Чайковського; ред.-упоряд. І. В. Клименко. — Ч. 1: Студії. — С. 199–206.

⁴⁵ Детальні карти купальських ареалів Поділля див.: *Слов'янська мелогографія.* — Кн. 1. — К., 2010. — Карти 38–39.

ського Полісся в напрямку Прип'яті. Можливо, її наслідком треба вважати появу на Пінщині мелодій типу Г; 2) на Лівобережжі, у басейнах Псла, Сули, Ворскли самостійний субареал утворено типом В. Тут простежуються його значні стилістичні видозміни, у значно меншій кількості (поодинокі фіксації) тут виявлено тип Г.

К. Квітка вважав, що обриси області побутування кожного обрядового мелотипу вказують на суспільні зв'язки, що існували в епоху, коли він створювався й засвоювався⁴⁶. Ще за часів язичництва на східнослов'янській території склалися відмінні (принаймні за музичним оформленням) язичницькі культури. Зіставлення ізомел жанрових типів обрядової пісенності й вихід на рівень порівняння результатів міждисциплінарних досліджень (археологія, антропологія, лінгвістика) дозволить наблизитися до розуміння субетнічної диференціації носіїв цих мелоформ у минулому.

⁴⁶ *Квітка К.* Об историческом значении календарных песен // *Квітка Климент.* Избранные труды: В 2 т. — М., 1971. — Т. 1.

ЖНИВНІ ПІСНІ

Особливий цикл поетико-музичних творів давнього походження, що виконується в сезон збирання збіжжя (озимини) і під час завершення жнив, є найвідповідальніший та найурочистіший у житті хліборобів. Він увінчує сільськогосподарські весняно-літні роботи¹. Оскільки часові межі збору збіжжя визначаються щороку по-різному, залежно від погодних умов, то жнивний обрядовий комплекс не міг бути закріплений за певними датами народного календаря, і це помітно вирізнило його з-поміж інших календарно-обрядових циклів.

У 1930-х роках К. Квітка визначив жанрову належність мелодій жнивних пісень за такими критеріями: а) прикріпленість до жнив; б) особливі традиційні форми мелодій (мелотипи); в) особливого роду поетичні тексти². За сукупністю цих ознак цикл жнивних пісень утворює кілька груп, де ядро складають дві: 1) власне жнивні з типовими мелоформами, що поділяються за функцією на трудові, співані жницею безпосередньо під час роботи й перепочинку, дорогою додому з поля, та обрядові³ — з ритуалу дожинків, що дало їм назву «дожинкових» або «обжинкових»; 2) ритуальні приспівки-пританцювки біля дожинкової «бороди»⁴, що їх зараховують за функцією до дожинків (це, імовірно, реліктові залишки ритуальних танців). Периферійна група циклу жнив — при-

¹ Жнивварські пісні / Упоряд. Ю. Круть. — К., 1971; *Круть Ю.* Хліборобська обрядова поезія слов'ян. — К., 1973; Жнивварські пісні: Пісенник / Упоряд. О. Чебанюк. — К., 1990; *Іваницький А.* Жнивні пісні. Косовиця // *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. — К., 1990, ²1999.

² *Квітка К.* Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // *Квітка К.* Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Гошовского. — М., 1971. — Т. 1. — С. 161—176; Наспів жнивних пісень північно-західних районів території поширення української мови // *Квітка К.* Вибрані статті: У 2 ч. / Упоряд. А. Іваницький. — К., 1985. — Ч. 1. — С. 66—95.

³ Обряди жнивного циклу дослідила в багатьох працях О. Терновська. Див.: *Терновская О.* Словесные формулы в урожайной обрядности восточных славян // *Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор.* — Ленинград, 1974. — С. 136—146; *Терновская О.* Ареальная характеристика восточнославянской дожинальной обрядности // *Ареальные исследования в языкознании и этнографии.* — Ленинград, 1977. — С. 221—227; *Терновская О.* Лексика, связанная с обрядами жатвенного цикла. Материалы к словарю // *Славянское и балканское языкознание.* — М., 1977. — С. 77—130.

⁴ Борода // *Славянские древности: Этнолингвистический словарь:* В 5 т. / Под ред. Н. И. Толстого. — М., 1995. — Т. 1. — С. 231.

урочені до цього періоду ліричні пісні з атрибутикою сезону жнив на початку тексту (інципіт).

Початок сезону жнив («зажинки») традиційно відзначався магічними ритуалами: зажинала дівчина або бабця з «легкою рукою», що уособлювала «божественного зажинальника», до якого зверталися в текстах: «Благослови, Божа Мати, / цеє житечко зжати», «Ой дай, Боже, погодоньку / на нашу роботуньку». Перший вижатий сніп — зажин (його ще називали «воеворою»), прикрашений квітками, підносили високо вгору, супроводжували спеціальними привітаннями, ушановували встановленням на покуті⁵.

Урочистості з приводу завершення робіт у народі дістали назву «дожинки»⁶, «обжинки»⁷ та ін. Дожинковий обрядовий комплекс був розвинений значно більше від інших етапів жнив і представлений двома формами: сімейною (дожинки однієї сім'ї на власному полі) та суспільною, коли сім'ї об'єднувалися для спільної роботи на ниві (толока⁸). Найважливішою складовою дожинків є невижатий жмут колосся («борода» або «дід»)⁹. Женці залишали його на полі, зв'язували червоною стрічкою або ниткою, прикрашали квітами або ж закручували вузлом так, щоб зерно осипалося на землю. Одне з тлумачень «бороди» — пайка для померлих родичів — «предків роду», від яких залежало здобуття прихильності природних стихій, а отже, і майбутній урожай¹⁰. В іншому варіанті ритуалу дожинків останнє колосся зрізали, прикрашали квітами залишені на полі стебла, зрізану «бороду»/«квітку» освячували в церкві 19 серпня — на свято Преображення Господнього («на Спаса») — і зберігали до наступної сівби, починаючи її саме цим зерном. На полі навколо «бороди» виполювали бур'ян, під неї клали пожертву (хліб¹¹, мед), запрошували звірів її з'їсти або залишали невідомому подорожньому. Очевидно, що останньому зерну, як і першому, надавали магічного значення. Характерним для дожинків (в їх суспільному варіанті) є також обряд принесення жнищами господареві ниви¹² вінка з останнього житнього колосся й отримання ними платні та частування за закінчену роботу. На Поліссі від особи, яка несла вінок, вимагали ритуальної чистоти: це мала бути дівчинка, яка ще не досягла статевої зрілості¹³.

⁵ Чебанюк О. «Ой ниво наша, ниво...» // Жнивварські пісні. — К., 1990. — С. 6.

⁶ Терновская О. Славянский дожинальный обряд: терминология и структура: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — М., 1976.

⁷ Копержинський К. Обжинки / Видання Одеського наук. т-ва при УАН. — 1926; Копержинський К. Обряди збору врожаю у слов'янських народів у найдавнішу добу розвитку // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. — К., 1926. — Вип. 1–2. — С. 39–73.

⁸ За радянських часів існували колгоспні дожинки як пізніша форма толоки.

⁹ Зеленин Д. Східнослов'янські хліборобські обряди качання й перекидання по землі // Етнографічний вісник. — К., 1927. — Кн. 5. — С. 1–10; Зеленин Д. «Спасова борода», східнослов'янський хліборобський обряд жнивварський // Там само. — К., 1929. — Кн. 8.

¹⁰ Кутельмах К. Генетичні витоки «спасової бороди» // Древліяни: Збірник статей і матеріалів з історії та культури Поліського краю. — Л., 1996. — Вип. 1. — С. 233–250.

¹¹ Сумцов Н. Хлеб в обрядах и песнях. — Х., 1885; Сумцов Н. Народна словесність. — Х., 1919.

¹² За радянських часів — голові колгоспу.

¹³ Відомості з експедиційних матеріалів І. Клименко (с. Сехи Рокитнівського р-ну Рівненської обл.).

Ритуальний спів періоду жнив у більшості локальних традицій пов'язаний саме з дожинковим комплексом. Як і весь обрядовий репертуар весняно-літнього календаря, жнивні пісні виконують виключно жінки, здебільшого гуртом. Наспіви з функцією дожинкових пісень, що супроводжують відповідні обряди, відомі на більшості територій давньослов'янського заселення України (див. карту). Однак у різних етнографічних зонах спостережено значні розбіжності у функціональному навантаженні пісень. Так, Північно-Прип'ятським локусам і лівому берегу Дніпра властиве розширення кола функцій жнивних мелодій. У Прип'ятському Поліссі (на Верхній Прип'яті¹⁴, Берестейщині, Пінщині, Турівщині, Овруччині) одна й та сама мелодія виконує роль: 1) жнивної трудової; 2) дожинкової ритуальної; 3) косарської; 4) агідної та 5) повсякденної в період «від Трійці / Петра до осені». Цю широку сезонну приуроченість наспіву узагальнює польський термін «літо» і передають його різноманітні локальні назви: «бородні», «польові», «дожинальні», «в полотте», «як підсипають», «як вибирають» тощо¹⁵.

Ще ширшою приуроченістю жнивних мелодій вирізняється Лівобережжя (Чернігівщина, Сумщина, Полтавщина): тут жнивний мелотип супроводжує всі літньо-осінні польові роботи, охоплюючи ще й осінній трудовий сезон (збирання льону, конопель тощо). У Подесенні жнивні наспиви використовуються також у купальських обрядах. Тому можна зарахувати поліські та лівобережні зразки до об'ємнішої жанрової групи «літніх трудових». Сюди входять мелодії, визначені селянами як «косарські», «до сина», «на замашки», «бурячні»¹⁶, «як льон беруть», «ягідні», «лісові» та ін.

Значні часові межі виконання зумовлюють різноманітний сюжетний спектр поліських і лівобережних жнивних пісень: від текстів, суворо закріплених за певними видами робіт і ритуалами, до таких, що можуть поєднуватися з мелодіями інших обрядових і необрядових жанрів. Проблему зарахування жнивварських пісень до трудових чи обрядових учені вирішують по-різному, залежно від локальної специфіки тієї чи іншої традиції. Спільною для всіх регіонів є участь цих мелодій у ритуалі закінчення жнив.

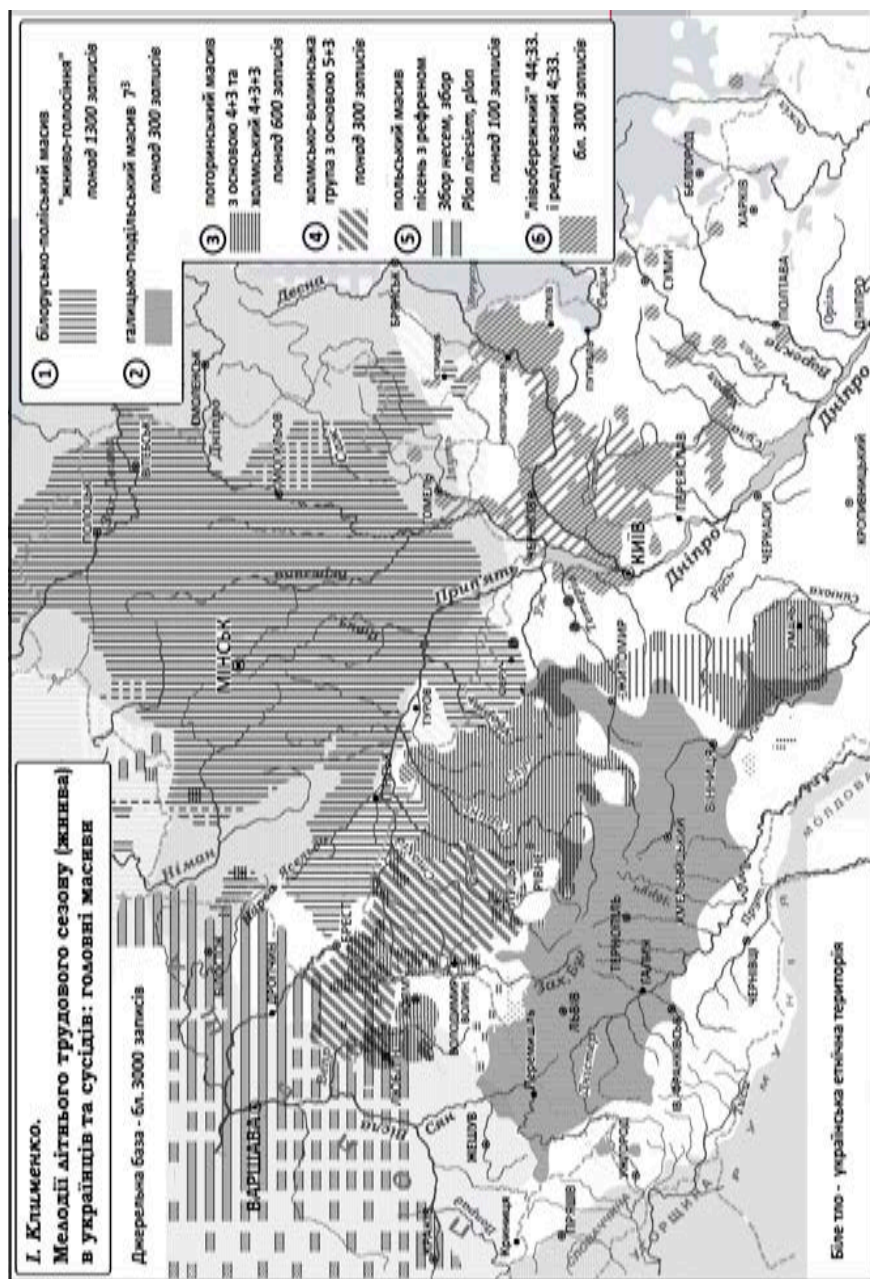
Суто жнивна тематика найточніше дотримана в піснях Галичини, Волині та Поділля. Це переважно дожинкові мотиви виготовлення «бороди» / «Діда» («Ми бороду/Діда пололи, / рученьки покололи»), величання господаря («Наш господар молоденький, / під ним коник вороненький»), прохання винагороди за працю, сподівання на дожинкову трапезу («Ми жали — не лежали, / все жито пожали. Господиня домує, / нам вечерю готує»).

На Поліссі й Лівобережній Україні жнивварські тексти ніби «розчиняються» в масиві інших поетичних сюжетів (баладних, лірико-побутових), розспіваних

¹⁴ Рибак Ю. Обрядові пісні Верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія — мелогеографія — культурогенеза): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — Л., 2005; Рибак Ю. Сезонно-трудова цикл у пісенній традиції Верхньоприп'ятської низовини: жнива, «літо» // Етнокультурна спадщина Полісся. — Рівне, 2004. — С. 153—175.

¹⁵ Коропніченко Г., Клименко І. Про один тип жнивних мелодій // Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії / КДІК; упоряд. А. Іваницький. — К., 1995. — С. 41.

¹⁶ Відомі, зокрема, на Полтавщині й Харківщині. Див. попередню примітку.



на ті самі типові поліфункціональні мелодії. Наприклад, на Пінщині жнивний мелотип охопив близько п'ятдесяти сюжетів п'яти функційно-семантичних розрядів: 1) виробничі сюжети: трудове змагання, заохочування до праці («Хорошухи пожалися, / невдалиє zostалися»), скарги на тяжку працю («Вечера не мила, / довга нива втомила»); сигнальна функція сповіщення про закінчення роботи («Ой гукну на ниві, / хай почують пани за три милі»); 2) дожинкові мотиви, названі вище; 3) реліктові міфологічні мотиви, зокрема, відвертання дощу («Ой одверни, Боже, хмару») з допомогою надприродних сил «дідів-предків» («У хмарі мій батенько, / із хмарою говорить: — Хмарочко-мамочко, / обійди чисте поле, / моє дитя в тим полю, / на чужому загоно»), у пізніших формах — звертання до Бога з проханням доброї погоди; 4) еротичні мотиви (продукуюча магія): «Дайте мені пов'язничка, / він зо мною снопка зьяже, / він зо мною спати ляже»; 5) за окремим поліським наспівом специфічного «голосільного» характеру (див. далі), що традиційно виконувався сольою безпосередньо під час роботи, закріпилися ліричні й баладні тексти про дівочі надії й печалі жіночої долі. Більшість таких текстів пов'язана зі жнивною тематикою («Я в полю жито жала, / вдома біда стала / — свекруха з печі впала», «Наказав мні свекорко / дев'ять діл ізробити. Я, молода, хапалася, / в полю дитя забулася»).

Через неоднозначність функціональних ознак і різномірність сюжетики, жанрова систематизація жнивних пісень базується не на них, а переважно на мелотипологічних і мелоареальних параметрах¹⁷. Виявлена зіставність функцій пісень (а саме — застосування в дожинках) дозволяє розмістити ареали жнивних мелоформ на одній карті і проаналізувати їхні просторові взаємодієносини в одній площині.

Загальна кількість локальних мелоформ, закріплених в Україні за сезоном жнив, перевищує два з половиною десятки. У 1930-х роках К. Квітка висловив гіпотезу, що на східнослов'янських теренах склалося кілька основних мелотипів сезону жнив, кожен з яких охоплює значну територію і на ній панує. Нові експедиційні матеріали, зібрані наприкінці ХХ ст., дозволяють чітко окреслити межі поширення жнивних мелодій не лише в Україні. Встановлено, що це території давньослов'янського заселення (Полісся, Підляшшя, Берестейщина, Волинь, Поділля, частина Галицьких земель, частина середньої Наддніпрянщини, уся Білорусь¹⁸, прилеглі райони Смоленщини й Псковщини), де розміщуються ареали семи основних типологічних різновидів жнивних мелодій.

¹⁷ Цей аспект досліджено авторкою. Див.: *Клименко І.* Мелогографія жнивних наспівів басейну Прип'яті: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — К., 2001; *Клименко І.* Живні наспіви Пінщини // III конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. — Л., 1992. — С. 54—62; *Клименко І.* Мелогографія літніх трудових наспівів Правобережної Прип'яті // Полісся: мова, культура, історія: Матеріали міжнар. конференції. — К., 1996. — С. 414—427; *Клименко І.* Живні мелодії Овруччини (у контексті «загальнобілоруського» ареалу) // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. — Л., 1999. — Вип. 2: Овруччина. — С. 341—364.

¹⁸ Жніўныя песні. — Мінск, 1974. — (Серія «Беларуская народная творчасць»); *Мажэйка З.* Жніўная песня беларускага Палесся // Весці АН БССР. — 1968. — № 2. — С. 25; *Кутырова-Чубала Г.* Беларуский живный напев: архетипы, инновации, диалекты. — Бельско-Бяла, 2009. — 263 с.; *Пашина О.* Традиции живных песен русско-белорусского пограничья: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. — М., 1988;

Як і для всіх ранньотрадиційних народновокальних жанрів, типологічно засадничим параметром для жнивних є ритм промовляння складів слів у співі. У слов'янських традиціях переважають вірші силабічної будови й відповідні їм типові музично-ритмічні малюнки.

Основні жнивварські ритмоформи було описано К. Квіткою та І. Клименко (див. таблицю). З-поміж семи великих східнослов'янських жнивних меломасивів шість охоплюють цілком або частково територію України (див. карту, де ареали вказано відповідно до таблиці формул).

1. Для Поділля й Волині¹⁹ типовою є силаборитмічна модель 4+3 дворядкового й однорядкового 4+3+3 різновидів (приклади 1, 2):

Приклад 1

$\text{♩} = 102$

Гоб - жин - ки. па - но - чку. гоб - жин - ки.
про - сити ві - но - чок го - ріл - ки.

Черкаська обл., Хрстинівський р-н, с. Синиця.
Запис 1989 р. і нотация С. Копил

Локальній традиції межиріччя Ствиги та Уборті властиве розвинене гетерофонне багатоголосся яскраво мелізматичного типу (приклад 2):

Приклад 2

$\text{♩} = 60$

Да це - пер на - ша ха - зь - еч - ка до - му - є.
Во - на для нас ве - че - ронь-ку го - ту - є.

Рівненська обл., Дубровицький р-н, с. Переброди.
Записала І. Клименко 1987 р. від Г. С. Євсович, 1923 р. н., Н. Г. Євсович, 1941 р. н., Г. П. Євсович, 1927 р. н., та Н. П. Чмуневич, 1946 р. н.

Пашина О. Живные песни восточно-белорусского Полесья // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян: Вопросы типологии / ГМПИ. — М., 1987. — Вып. 91. — С. 51—75. Також див. примітку 21.

¹⁹ Смоляк О. Типові ритмічні форми обжинкових пісень Південної Волині // Народна музика Волині. — Кременець, 1998. — С. 5—9; Клименко І. Живні наспіви ритмоделі 4+3: типологія і мелодареалогія // Народознавчі зошити. — Л., 2000. — Зошит 4 (34). — С. 630—649.

2. Холмсько-волинська група мелодій базується на силабічній формулі 5+3²⁰, яка розспівується у тримірній (приклад 3) або двомірній (приклад 4) версіях.

Приклад 3

♩ = 200

1. Ой паш ха - дзя - їн мо²- ло - ді³ й, мо²- ло - ді³ й.
 2. Пі їм ко - нн - чок во²- ро - нн³ й, во²- ро - нн³ й.

Волинська обл., Ковельський р-н, с. Повурськ.
 Записала І. Клименко 1992 р. від Г. П. Левчук, 1914 р. н., та М. Д. Гнатюк, 1922 р. н.

Приклад 4

♩ = 80

1. Ой на - ша ма - тьон - ка до - му - є.
 во - на нам ви - че - рой - ку, о, го - ту - є

2. Як ни бу - де ви - че - рой - ка го - то - ва.
 То ни бу - де на - ша ма - ти, о, у - до - ма.

Волинська обл., Камінь-Каширський р-н, с. Видричі.
 Записав М. Хай 1995 р. від жінки, 1955 р. н.

3. Полісько-білоруський масив включає живні оригінального рубатно-«голосильного» стилю пісні, – так зване «живно-голосіння»²¹. Російською етномузикологією цей тип визначається як загальнобілоруський²² (приклад 5, 6, 7):

²⁰ Клименко І. Силабічна модель 5+3 у живних наспівах Волинського Полісся: мелоареалогічне дослідження // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Л., 2006. – Вип. 37. – С. 300–316.

Тут і далі наводяться нотації авторки, за винятком окремо зазначених випадків.

²¹ Цим терміном авторки узагальнено й закріплено численні свідчення щодо специфічної «голосильної» семантики цього виду мелодій, подані З. Евальд, З. Можейко та О. Пашиною.

²² Пашина О. Традиції живних песен русско-белорусского пограничья: Автореф. дисс. ... канд. искусствovedения. – М., 1988; Пашина О. Живные песни

Приклад 5

Rubato

Ой од - вер - ни. Бо - же. хма - ру. Ой од - вер - ни. Бо - же. хма - ру.
На - чу - жу - ю сто - ро - ну

Рівненська обл., Зарічненський р-н, с. Бродниця.
Записала І. Клименко 1992 р. від Й. Г. Делідона²³, 1913 р. н.

Приклад 6

♩ = 145 Rubato

Не тур во - ро - та од - чи - ни - тив.
Не тур во - ро - та од - чи - ни - тив

Записав Ю. Рибак 1998 р. від жінки, 1926 р. н.²⁴
Фонд ЛНМА, сеанс ЕК 177/4

Приклад 7

♩ = 190 Rubato

1. Ой Го - спо - ди, по - мо - жи. Дай до - брат - ся до ме - жі.
2. А у ме - не да - ти - рог з ма - ком. А у ме - не да - же - ни - х Я - ков.

Житомирська обл., Коростенський р-н, с. Васьковичі.
Записала І. Клименко 1996 р. від Н. І. Петрович («Сеянки»), 1901 р. н.

Базовий вірш цієї групи – 4+4 або 3+4. Композиція варіативна – від одно- до трирядкової.

4. Галицько-подільський трирядковий наспів жниварських має семискладову основу (приклад 8):

восточно-белорусского Полесья // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян: Вопросы типологии / ГМПИ. – М., 1987. – Вып. 91. – С. 51–75.

²³ Інформант виконував твори обрядового репертуару в локальній манері («жонцьким голосом»).

²⁴ Коментар співачки: «В нас такі плачевні були пісні».

Приклад 8

♩ - 252

А ми ді - да по - ло - ли. А ми ді - да по - ло - ли.
Ру - чки - пож - ки ко - ло - [ли.]

Житомирська обл., Коростенський р-н, с. Полісся.
Запис 1997 р. від жінки, 1927 р. н., і нотація М. Скаженник

5. Холмсько-підляський меломасив пісень характеризується віршем 5+5+r4 або (5+5)+P(4+4) складів і характерним рефреном «Збор несем в двор» (приклад 9)²⁵:

Приклад 9

Andantino

Од - чи - ни. па - не. но - не о - коні - не.
не - сем ві - но - чок яє - ний як сон - це.
Збор не - сем в двор!

Седлецька губернія, Костянтинівський повіт, с. Корниця.
Записав М. Янчук

Він є східною окраїною величезного польського масиву з рефреном «Płon piésiem».

6. Лівобережний мелотип — з модельною формулою з (4+4)+(3+3) складів або 4+(3+3) складів²⁶, яка переважно підлягає дробленню (приклад 10) і наддробленню (приклад 11):

Приклад 10

♩ - 120 *сути*

А в чу - жо - го со - ко - ла вже до - до - му по - ра.
А в на - шо - го на - на ще й дум - ки не - ма.

Київська обл., Іванківський р-н, с. Оране.
Записала І. Клименко 1995 р. від Г. І. Петренко, 1924 р. н.,
Н. М. Мурашко, 1936 р. н., та М. Є. Белявої, 1924 р. н.

²⁵ Див.: Труды музыкально-этнографической комиссии Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. — М., 1913. — Т. 4. — С. 229.

²⁶ Коротиченко Г., Клименко І. Про один тип живних мелодій. — С. 31—51.

Ой до - щн - ку - по - ли - вай - чи - ку,
По - ли - вай, по - ли - вай, по - ли - вай, по - ли - вай.

Сумська обл., Ямтільський р-н, с. Степне.
Записали І. Клименко і С. Копил 1992 р. від А. А. Бояринової, 1913 р. н.,
М. С. Циганок, 1926 р. н., та Є. М. Скорозвон, 1914 р. н.

Ізомелі (лінії, що визначають межі) всіх шести великих мелоареалів поширення українських жнивварських пісень перетинаються в басейні Прип'яті, у результаті чого він посідає неабияке місце в україно-білоруському мелоконтинуумі. Головна розділова межа за південною ізомелою білоруського масиву «жниво-голосін» виразно відокремлює ареальні опозити — північні й південні локуси з принципово різним музичним оформленням жнивного сезону.

Надзвичайно яскравим явищем ранньотрадиційної музичної культури є мелотип «жниво-голосіння», репрезентант високоорганізованого рівня музичного мислення, віртуозно реалізованого в умовах «мінімалістичних» засобів вираження (приклади 5, 6, 7). Цей мелотип має значне поширення (Полісся і вся Білорусь), фонд його записів складає понад 1300 одиниць. Це особливий корпус приурочених пісень з широким функціональним призначенням. На українських землях — у прип'ятсько-поліській зоні — «жниво-голосіння» співають на дожинках гуртом і, крім того, ще й сольо — безпосередньо під час роботи із серпом на полі, на сінокосі, збираючи ягоди, гриби в лісі, а також у побуті без певного приурочення, проте лише в часовому проміжку від Трійці (дата щороку змінюється в межах червня) до Іллі (2 серпня). Ця багатофункціональність акцентується ємним народним визначенням мелодій — «літо». Незвичний характер звучання цих наспівів нагадує справжнє голосіння. Інформантки кажуть про них: «Гето співаєш — би плачеш, би голосиш, його укрин сповають»²⁷. Ритуальне «голосіння» актуалізує семантику поховального обряду (за М. та С. Толстими²⁸), спрямованого на подолання межі між світом живих і мертвих. На Рівненському й Житомирському Поліссі ще в 1980-х роках побутували тексти з архаїчними сюжетами, розспівані на мелодію «жниво-голосіння», де йшлося про відвідини жниці духами покійних батьків, які хотіли допомогти їй у роботі. У зоні збереження східнослов'янської архаїки, за північною межею білоруського ареалу (Псковщина), у жнива не співають, а голосять, поминаючи «дідів»²⁹.

²⁷ Дані із Зарічненського р-ну Рівненської обл. (архів І. Клименко).

²⁸ Толстой Н. И., Толстая С. М. О вторичной функции обрядового символа (на материале славянской народной традиции) // Историко-этнографические исследования по фольклору: Сборник статей памяти С. А. Токарева / РАН; сост. В. Петрухин. — М., 1994. — С. 238—255.



²⁹ Див.: Лобкова Г. Древности Псковской земли. Жатвенная обрядность. Образы, ритуалы, художественная система. — С.Пб., 2000.

Магічна функція цього наспіву базується на давніх міфологічних уявленнях про те, що атмосферні явища, стихії земної й небесної вологи перебувають під владою духів померлих предків і саме до них треба звертатися з проханням відвести хмару або, навпаки, наслати дощ (за концепцією М. Толстого). За допомогою саме цих мелодій відвертають хмару, щоб забезпечити гарну погоду на період жнив. З. Евальд висловила здогад, що колишні ритуально-магічні формули пізніше набули функцій трудових пісень³⁰. Глибинний зв'язок польсько-білоруського «жниво-голосіння» з культом предків говорить на користь дуже давнього походження цих мелодій. Дуже давньою можна вважати також їх музичну форму — звукоряд із трьох-чотирьох звуків, рубатно-речитативну ритміку.

Існує значна кількість локальних різновидів мелотипу «жниво-голосіння». Його типологічно визначальними рисами є наявність «голосильних» терцієвих низхідних послівоків, по-різному впорядкованих ритмічно. Силаборитмічна основа типу — 4₃+4 склади (на півночі Білорусі домінує 3+4 склади). На рівні строфи композиція варіюється від одного до трьох мелорядків. Через відмінності в кадануванні можна виокремити три основні види мелоконструкцій: А (ладово-визначальні довгі шоста й восьма силаби інтонуються на 3—1 (приклад 5, перший рядок) або 3—3 шаблях), Б (відповідно, на 1—1 шаблях (приклад 5, третій рядок)) і В (на сьомій силібі є опора на 1 або IV — субквартовому — шаблях (приклад 5, другий рядок)). Найтипівішими поєднаннями мелоконструкцій є дворядкові АБ, АВ, БВ і трирядкова АВБ³¹.

На Поліссі авторкою встановлено сім субареалів поширення локальних форм «жниво-голосіння», з яких на українських територіях ретельно досліджено п'ять: три західнополіських і дві центральнополіських.

У всьому Західному Поліссі простежуються морфологічні риси, спільні для північноукраїнських, західнобілоруських та центральнобілоруських наспівів типу «жниво-голосіння».

Перший західнополіський різновид (Пінщина) експонує «класичні» форми цього типу: вірш 4+4 із зачинним ритмом диямбу (1212 або ) на півдні локусу або висхідного іоніка (1122 = ) на півночі; різні мелоконструкції — АБ, АВ, АВБ (останню див. у прикладі 5), де опорне значення має 3-й шабель.

Другий різновид (у басейні Ясельди) переважно представлений віршем 3+4, решта ознак близька до зазначених вище.

Третя оригінальна форма «жниво-голосіння» — локальна, поширена на Берестейщині (давня українська етнічна територія). У ній мелоформула А «відривається» від характерної для неї форми 4+4 й об'єднується з волинським «дожинковим» ритмом вірша 5+3 (приклад 6).

Четвертий і п'ятий різновиди мелотипу «жниво-голосіння» (із Центрального Полісся і Східної Білорусі) поєднують пісні з виключно дворядковою композицією й домінуванням меломоделі Б. Тут виокремимо два субареали: 1) Овруччина, де в піснях простежується активне силаборитмічне варіювання ритмосхеми («хитання» силабічної формули від семи до десяти

³⁰ *Евальд З.* Социальное переосмысление жнивных песен Белорусского Полесья // *Евальд З. В. Песни Белорусского Полесья.* — М., 1979. — С. 15—32.

³¹ *Клименко І.* Мелогографія жнивних наспівів басейну Прип'яті. — С. 15.

складів) та «обернена» мелокомпозиція БА (приклад 7); 2) для межиріччя Уборті та Ствиги характерні силабічна формула $4+5_6$ складів та 2–3-рядковість у композиціях; зачинна роль мелоформи А віддзеркалює центральнобілоруські впливи (приклад 7, 2-а строфа).

Північному масиву «жниво-голосіння» «протистоять» з півдня галицько-волинські та подільські «*дожинкові*» меломасиви. На відміну від Полісся й Лівобережжя, роль ритуального жанру в південному ареалі чітко окреслена, наспіви не несуть додаткових функціональних навантажень. Колективна форма виконання, святковий настрій дня обжинків добре корелюють із характером дожинкових мелодій — досить швидких, ритмічних, ширших за обсягом звукоряду.

За ритмом дожинкові пісні діляться на тримірні (ямбічні³²) й двомірні (спондеїчні³³, де основою є 4- або 6-дольні метричні моделі). За композиційними всі пісні дожинкового масиву здебільшого оформлено як класичні дворядкові ізометричні строфи респонсорного типу.

Ямбічні ритмоформи більш властиві західним теренам України: семи-складова формула (приклад 8) охоплює Центральне Правобережжя України, Галичину й Поділля, ямбічні версії моделі $5+3$ характерні для Волинського Полісся (приклад 3).

Малодослідженим (з огляду на маргінальність терену побутування) залишається західний меломасив з рефреном «Збор несем в двор» (приклад 9). Цей тип відомий на крайньому заході ареалу поширення діалектів української мови — на Холмщині й Підляшші (тепер — Польща; див. карту, де показано східний кордон поширення цього типу). За сучасними матеріалами, той самий тип з рефреном «Płon niesiem, płon» побутував у Східній Польщі (в околицях Кракова, Любліна, Сандомира, Холма, Більська, Білостока), а також відомий кашубам, які мешкають на узбережжі Балтики³⁴.

Ареал жнивних наспівів спондеїчного ритму (модель $4+3$, приклади 1, 2), відомих на Поділлі й Волині, утворює клиноподібну «затоку» за течією ріки Горинь на північ, у напрямі до м. Столін у Білорусі. У цій зоні згадана ритмомодель поєднується з розширеними віршами вторинного типу $4+3_4+3$ (приклад 2). Цей географічний «клин» розбиває монолітний масив характерного для Полісся «жниво-голосіння», витісняючи місцеві музичні форми та привносячи в Погориння наспіви подільсько-волинської стилістики. Це наслідок потужної міграційної субетнічної хвилі, що вимагає спеціального інтердисциплінарного дослідження Горині як міжетнічного контактного «коридору»³⁵.

У дожинковому меломасиві виокремлюється також волинська дифузона зона з типологічним розмаїттям жнивварських пісень і розпоросеним характером їх ареалів.

³² Див. примітку 33 у розділі «Купальські та петрівські пісні» в цьому томі.

³³ Див. примітку 19 там само.

³⁴ *Bieliawski L., Mioduchowska A. Kaszuby / Instytut Sztuki PAN. — Warszawa, 1997. — Cz. 1: Pieśni obrzędowe.*

³⁵ Окремий осередок мелодій такого типу зафіксовано на заході Смоленщини (див. карту).

На окраїнах меломасиву дожинків в обряді завершення жнив помічено практику використання типових весільних наспівів³⁶. Це формули тирадної композиції (Т 7, Т 5+3, Т 6) (приклад 12):

Приклад 12

• = 110

гурт Ми до па - па йде - мо.

Ми до па - па йде - мо. Ві - по - чок не - се - ю

Жит - ній і пше - ний, Бо ваш пан ве - лич - ний.

Черкаська обл., Христинівський р-н, с. Пеніжкове.
Записала І. Клименко 1987 р. від гурту жінок. Нотація С. Копил

Модель шестидольника покладено також в основу кількох локальних жнивних пісень, що побутують на Середньому Поліссі (приклад 13):

Приклад 13

• = 60

гурт Ще со - неч - ко не за - хо - ди - ло.

Щось до ме - не та й при - хо - ди - ло.

Житомирська обл., Олевський р-н, с. Хмельківка.
Записала І. Клименко 1994 р. від М. І. Іванової, 1932 р. н., і сестер
Т. А Євтушок., 1932 р. н., Є. А. Іванової, 1930 р. н., та Г. А. Мосійчук, 1941 р. н.

Структурний вплив цієї моделі відчутний також в овруцьких зразках «жниво-голосіння» (приклад 7, 2-а строфа).

Два основні відзначені масиви жнивних пісень — південний дожинковий і північний «жниво-голосільний» (білоруський) — «опонують» один одному на функціонально-семантичному й мелотипологічному рівнях. Кордон між ними є непроникною мелоареальною межею, що не допускає дифузії суміжних діалектних явищ і засвідчує відмінність музичного мислення тих етнічних середовищ, яким відповідають згадані ареали. Це два «світи», що протистоять за принципом «ми — вони».

³⁶ Див. розділ «Весільні пісні» в цьому томі.

На відміну від цієї опозиції, *білоруський і лівобережний* меломасиви «перетинаються» в басейні Дніпра. Лівобережний «літній» меломасив, що озвучує сезон від Купала до осені (приклади 10, 11), охоплює лівобережну частину басейну Дніпра (від басейну Сожу на півночі до басейну Псла на півдні)³⁷ та вузьку смугу на правому березі Дніпра (басейн Ірпіня, гирла Прип'яті, Ужа, Теререва).

Основа ритмомалюнка лівобережних жнивних пісень — чотиридольний, що розспівується переважно з розширеними віршами [4+3], [4+4] і навіть [4+5] складів³⁸. (Це так звані вторинні форми з наддробленням, див. приклад 11). У цьому типі варіюється не тільки силабічна форма, але й композиція: північ ареалу дотримується однорядкової композиції (приклад 11); центр має строфічну композицію (другий рядок буває словесним рефреном, — див. приклад 10). Правобережжя вирізняється схильністю до тирадності: багаторазове «нанизування» тексту на побудову 4+4 лише наприкінці твору завершується фігурою 3+3. Важливою рисою лівобережного мелотипу є характерне кадансування: завершення кінцевих трискладників відповідно на 2-му й 1-му щаблях звукоряду. Це один з найбільш сталих елементів мелотипу на більшій частині його ареалу.

У районі нижньої течії Прип'яті ізомели лівобережного й білоруського ареалів окреслюють так звану «*жнивну пустку*» (на карті не заштрихована), де немає правдивих жнивварських пісень. З археологічних джерел відомо, що заселеність цієї зони з I тис. до н. е. аж до часу розквіту Київської Русі, X ст., була незначною: тут постійних мешканців не було. Приблизно на тих самих теренах засвідчено розмежування археологічних культур епохи раннього залізного віку: південного порубіжжя мілоградської культури південної Білорусі та північної межі на рівні Києва, біля якої формувалися зарубинецька та інші протослов'янські культури.

Як і в усіх східнослов'янських ранньотрадиційних мелодіях, звукоряди українських жнивних пісень зазвичай не перевищують діапазон квінти. Виразно вирізняються три мелогеографічні масиви: 1) мелодії жниво-голосіння терцієвого обсягу з головною ладовою опорою на нижньому тоні та опозиційним терцієвим тоном нейтрального нахилу (Прип'ятьське Полісся, приклади 5, 6, 7); 2) наспіви квінтового або квартового обсягу з опозицією опор 5↔1, рідше — 4↔1 і з локалізованою схильністю до мажорного чи мінорного нахилу (Поділля, Підляшшя, Галичина та інші землі «дожинкового масиву», див. приклади 1—4, 9, 12, 13); 3) лівобережний масив, де визначальними рисами стають, по-перше, використання субзони звукоряду (три шаблі вниз від головного опорного тону), по-друге, опозиція 2↔1 у кадансовому мелорядку (приклади 10, 11).

Жнивні пісні українців демонструють такі форми багатоголосся: суво-ро монодійну (Холмщина, Підляшшя, приклад 9), гетерофонну монодій-

³⁷ Див., зокрема: Білосветова І. Жнивні пісні придеснянської традиції // Проблеми розвитку художньої культури: Всеукраїнська науково-творча конференція. Тези доповідей. — К., 1994.

³⁸ Коропніченко Г., Клименко І. Про один тип літніх трудових пісень // Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії / КДІК; упоряд. А. Іваницький. — К., 1995. — С. 31—51.

ного типу — з орнаментальними відхиленнями й поодинокими прохідними співзвуччями (Західне Поділля, Галичина, приклад 3), гетерофонну варіантного типу — функціональне одноголосся з підголосковими розгалуженнями основної мелодичної лінії, де опорні тони півкадансів завжди унісонні (Прип'ятське Полісся, Волинь, Східне Поділля, приклад 2), те саме з терцієво-паралельною впорядкованістю двох гетерофонних ліній у кадансовому мелорядку (Лівобережжя, приклади 10, 11). Трапляються поодинокі двоголосі зразки, оздоблені функціонально самостійним верхнім сольним підголоском (як у ліричних піснях), що, імовірно, сформувалися в результаті новітньої концертної практики етнографічних колективів («колгоспні дожинки»).

Пісні, що супроводжують процес жнив, є важливою складовою річного календарно-обрядового циклу землеробів, безпосередньо приуроченою до його кульмінаційного часу — збирання врожаю. Якщо вважати літній трудовий цикл жанровою системою, то жниварські пісні становлять у ній окрему підсистему, що по-різному реалізується в різних місцевостях. На Поліссі й Лівобережжі календарний термін звучання жниварських мелодій розширюється, і вони набувають значення сезонних. Тоді коло різноманітних польових робіт охоплюється одним поліфункціональним наспівом. В інших функціональне розширення відсутнє, тоді типова мелоформа лишається функціонально спеціалізованою жнивварською.

КОЛИСКОВІ ПІСНІ

Колискові, приколискові (за Ф. Колессою) — заспокійливі коротенькі (найчастіше) пісні, що співаються немовляті для його присипляння. Колискові притаманні фольклорові всіх народів світу і є одним із прадавніх його жанрів.

Окрім прагматичного призначення колискових, існує їх глибинний сенс, що криється у **світоглядних уявленнях** наших предків¹, які вірили, що світ розділяється на «той» (його населяють душі померлих предків, які наділені надприродною силою і впливають на природу й людину; це всемогутні охоронці роду) і «цей», у якому живуть люди. Ці світи були взаємопов'язані. Людина споконвіку відчувала свою залежність від Вищих сил і зверталася до них у складні й переломні моменти життя. Останні супроводжувалися ритуалами, що їх учені називають «ритуалами переходів»² між світами заради охоронного впливу Вищих сил на новонароджену істоту.

Буття дитини від самого народження супроводжувалося цілим комплексом ритуальних дій. Народини, хрестини, «зливки», «вводини»³, «пострижини»⁴ — ось головні обряди життя перволітка. Колискових співали дитині від народження до року-півтора, а то й до старшого віку. До року спів був обов'язковим. Такий режим легко пояснити, якщо розглядати його в системі згаданих «ритуалів переходу»⁵. Ритуал «пострижин», що й досі здійснюється, коли дитина досягає однорічного віку, символізував закінчення перехідного періоду й введення дитини (уже як повноцінного представника роду) до громади.

¹ Сучасна етнологічна наука на основі світових культурно-етнографічних даних зробила спробу осмислити прадавні вірування, зашифровані в ритуалах і ритуальній символіці.

² Гаєрилюк Е. Хаос, танатос і ерос у символіці обрядів переходу // Танатос. Студії з інтегральної культурології / Народознавчі зошити. — Л., 1995. — Вип. 1. — С. 63—70.

³ Обряд «очищення» баби повитухи й породіллі. Згідно з християнськими віруваннями, породілля протягом сорока днів вважається нечистою. По закінченні цього терміну вона має йти до церкви *на вивід* (спеціальні молитви), після чого повертається до церковного життя.

⁴ Традиційне відзначення річнниці народження дитини.

⁵ Скажімо, однорічний період був потрібний небіжчикам для «переходу» між двома світами — профанним і сакральним.

Згідно з **традиційними віруваннями**⁶, життя дитини впродовж першого року було тяжким. Вважалося, що дитя відкрите для всіх можливих небезпек. Як наслідок, з'явилася система заборон, застережень та різноманітних оберегів. Життя перволітка постійно оберігалось, захищалося, особливо його сон⁷. Час «після заходу сонця» й ніч були вкрай небезпечними — їх вважали часом активного впливу темних сил на людину, особливо на маля. Тому і вживали запобіжних заходів, щоб відвернути лихо. Система народних оберегів нічного сну дитини охоплювала обереги-предмети та обереги-дії⁸. Одним із найефективніших архаїчних охоронних засобів нічного сну став оберег-наспів. Материнська любов, утілена в колисковій, здатна знешкодити недобрі впливи на дитину. Цієї сили мати щоразу просить, звертаючись до предків-охоронців роду. На думку вчених, сам голос матері, сповнений любов'ю, спроможний обмежити простір від шкідливої «нечистої сили», створюючи в радіусі звучання захисне коло⁹.

У чому ж полягає заспокійлива сила цих неповторних наспівів, що саме спонукає дітей солодко засинати під тихе наспівування й легке похитування на руках чи в колисці! Спираючись на дані психології, колискову цілком справедливо можна зарахувати до м'якої (кооперативної) форми гіпнозу, під час якого використовуються як невербальні елементи — слабкі, монотонні, повторювані подразники — гойдання, специфічні мелодії, так і вербальні засоби — словесне вмовляння, навіювання¹⁰. Співаючи колискових і водночас погойдуючи дитину, мати поступово переводить її зі стану бадьорості до стану сну. У цей час мати виступає в ролі сугестора (навіювальника), оскільки «замовляє» свою дитину на добро, здоров'я, щастя в майбутньому¹¹.

Отже, первісно **функція** колискових була містично-сакральною. Сакральність коренилася у вірі в охоронні властивості колискових, у здатність цих пісень-оберегів захистити дитину від злих сил у небезпечний для неї (перехідний) період. Відповідно до цього їх жанрова атрибуція визначається як

⁶ Традиційний світогляд — це синтез язичницьких уявлень і християнської віри, типовий зразок двовір'я.

⁷ Наші предки вважали сон «малою смертю», оскільки вірили, що під час сну душа залишає тіло й мандрує в країні мрій. Переляк, різке пробудження може призвести до того, що душа не «повернеться» у своє тіло.

⁸ Обереги-предмети включали сіль, часник, цибулю, ріжучі, кóлючі предмети тощо, обереги-дії — обкурювання хати, вивертання одягу. Із прийняттям і поширенням християнства їх доповнили запалюванням свічки, що має горіти до третіх півнів, накладанням хресного знамення на дитину й колиску, обов'язковою молитвою. (Див.: Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н. И. Толстого. — М., 1995. — С. 11).

⁹ Толстой Н. Магическая сила голоса в охранительных ритуалах // Голос и ритуал. — М., 1995. — С. 103.

¹⁰ Краткий психологический словарь / Ред. А. Петровский, М. Ярошевский. — М., 1985. — С. 64–65, 42–44.

¹¹ Розмірковуючи над змістом та призначенням колискових пісень, не можна не помітити такої, на перший погляд, нелогічності: їх співають маляті в той період його життя, коли воно не розуміє словесних текстів, і, навпаки, коли дитина починає розуміти слова, колискових їй уже не співають. Проте згадаймо: наспівуючи колискових, мати не тільки припрошує дитину до сну, але й водночас прикликає до неї всі земні блага й сама щиро вірить у те, про що співає.

ритуальна. Поступове відживання давніх вірувань призвело з часом до замулення первинної семантики колискових, і в сьогоденні залишилася лише їх прагматична функція, через що колискові часто сприймають як компонент виключно щоденного побуту.

Згідно з вищезазначеною функцією, весь жанровий масив поділяється на оригінальні колискові (ритуальні, що носять відбитки давніх вірувань, а також ліричні, включені до складу колискових завдяки спеціальним текстам, специфіці виконавських прийомів) та приурочені пісні — звичайні ліричні мелодії (без жодних перерахованих ознак).

Оригінальні колискові характеризуються певним набором показників виражальності — поетичних і музичних (структурних, стильових), що в комплексі дають підстави зарахувати їх до жанру колискових. До таких показників належать: спеціальна колискова поезія, що включає певний набір типових сюжетів-формул; специфічні мелоструктурні показники: ритмічні, композиційні, ладоінтонаційні; специфічні виконавсько-стильові характеристики: темпо-ритмічні особливості виконання, манера й характер співу.

Однією з найпоказовіших прикмет оригінальних колискових є **формульність**, що пронизує всі структурні рівні (поетичний, ритмічний, ладо-інтонаційний). Її було зумовлено вірою в містичний, надприродний вплив колискового співу на дитину і, як будь-яка формула-замовляння, мала бути збережена без змін. На думку вчених, подібне явище є ознакою тієї стадії розвитку суспільства, коли превалювала колективна (общинна) форма мислення¹².

Поетичні тексти оригінальних колискових репрезентовані рядом типових сюжетних мотивів, з-поміж яких найархаїчнішими вважаються тексти, позначені присутністю імперативної форми присипляння:

— Ой спи, дитя, буде путя,
Буде путя, буде доля.

— Усни, сину, усни,
Великой виросни.

— Ой спи, сину, спи дитино, устань здоровенький,
Аби з тебе легінь виріс дужий, хорошенький.

Давніми вважаються тексти, що містять формули-звертання до сну, як до персоніфікованої істоти:

— Прийди, сонку, в колисоньку,
Приспи мою дитиноньку.

Приєднані до них пізніше відомі мотиви про Сон і Дрімоту відображають сакральне народне ставлення до нічного сну:

Ой ходить Сон коло вікон,
А Дрімота коло плота.
Питається Сон Дрімоти:
— Де ми будем ночувати?

¹² Земцовский И. О мелодической «формульности» в русском фольклоре // Этнографические истоки фольклорных явлений. Русский фольклор. — Ленинград, 1987. — XXIV. — С. 117–128.

Ці образи закорінені в поезії колискових усіх східнослов'янських народів і тим самим засвідчують архаїчність жанру¹³. До давніх, містичних належать ритуальні тексти, що вміщують заклиральні (благальні) формули, в яких звучать навіювання добра, щасливої долі, здоров'я, розуму, росту:

Ой шоб спав — ни плакав,
Ой шоб ріс — не болів,
Ой шоб росло — не боліло
Не голівонька, не все тіло.
Ой ростоньки да й у кістоньки,
Добрий ж розум й у голівоньку.

Шоб сон міцний, а вік довгий,
Шоб Вовка був завжди добрий.

Типовими вважають сюжетні лінії, де йдеться про істоти й предмети з ознаками «того» світу: а) тварин, які виступають охоронцями дитячого сну — котів («сірі, білі, волохаті»), пташок — гуль («у червоних чоботях»), зозульок тощо; б) сили природи (дощик, вітер), що допомагають заколисати дитину; в) три квіточки / ягідочки («одна буде сонлива, друга буде дрімлива, третя буде щаслива») та «цього» світу: а) коліску (яворову, дубову, мальовану, із золотими вервечками); б) їжу (годування смачною юшкою, кулешником, кашкою, яблучком, солодким молочком, медком); в) одяг (червоні чобітки, козушок); г) людей (мати, бабу, діда) тощо. Із прийняттям християнства тексти колискових відображають вірування народу в Ісуса Христа, Матір Божу, Ангелів, святих, Золотий Хрест, котрі допомагають заколисати дитя, охороняючи сон і благословляючи на щастя.

Повішу я колісочку на зелену тису,
Буде моє дитя спати із Ісусом Христом.

Люлі, люлі дитя спати,
А я буду колихати,
Божа Мати наглядати,
Да й щастечком надляти.

Пізній пласт текстів колискових (здебільшого це стосується західноукраїнських традицій) відображає внутрішній стан матері, її роздуми, переживання, нарікання, спектр яких охоплює все емоційне поле соціального й родинного життя жінки¹⁴. Подібні сюжети свідчать про тенденцію до ліризації колискової традиції.

Ознакою колискових текстів є наявність спеціальних приспівувань — інципітів, що виконуються на початку пісень («ой ну люлі, люлі»; «ой ну, люлі, люлі, бай»; «ой лю-люлю, каже, люлю»; «люляй же мі, люляй», «гойда, гойда, гойда-да», «чуч-беле, бел юшу»; «баю, баю, баю»), а в частині колискових —

¹³ Українські народні колискові пісні та забавлянки // Дитячий фольклор: Колискові пісні та забавлянки / Упоряд. Г. Довженюк, К. Луганська. — К., 1984. — С. 15.

¹⁴ У західноукраїнських традиціях (Карпати, Закарпаття) колискова поезія містить тексти, де йдеться про побажання дитині смерті: «Ой усни, дитя, усни, ой бодай же не встало, / Ой то ти мені, дитя, ой ручки ізв'язало» (Дитячий фольклор. — № 475). На подібні тексти натрапляємо і в російському фольклорі. Фахівці пояснюють їх існування: а) реальним побажанням, викликаним злиденим становищем родини; б) ірреальним побажанням із метою обдурити злі сили, що можуть зашкодити дитині вночі.

завершальних звукосполучень («а-а-а», «е-е-е» тощо), завдяки яким дитину вводять у потрібний психоемоційний стан.

На східних і центральноукраїнських теренах з-поміж переліченого кола сюжетів найпопулярнішими стали тексти, головним персонажем яких є кіт¹⁵, через що жанр отримав у цих традиціях назву «котка співати». Термін «колискова» використовується лише в науковому обігу, тоді як у сільському побуті вживається дієслівна форма: «співати при колісці», «котка співати»¹⁶.

Важливою є також **мелодична формульність**. У кожній регіональній і локальній традиції побутує певний набір типових колискових текстів, що зазвичай виконуються на один «формульний наспів», заснований на поєднанні певної ритмоформули, композиції (музичної форми) та ладоінтонаційного звороту. Ці показники у своїй сукупності яскраво характеризують колискові мелодії. У перехідних зонах можуть побутувати два, зрідка три формульні наспіви.

В основі оригінальних колискових лежать чітко визначені ритмічні формули, більшість яких тотожна обрядовим — календарним і весільним — пісням.

Коліскові наспіви репрезентовані двома типами композицій. Один із них — це астрофічні будови, що містять ряд повторюваних сегментів, кількість яких залежить від довжини тексту. Вони закінчуються невеличким рефреном, котрий є переходом до наступної подібної будови. Інший тип — строфічні композиції — представлені різноманітною строфікою.

Ладоінтонаційна будова належить до найпоказовіших властивостей колискових. Давні вірування в захисну силу предків зумовили певний набір музичних засобів, найвиразнішими з-поміж яких були інтонації звернення. Окрім колискових, дещо подібні інтонації простежуються в жанрах обрядового (календарного й родинного) фольклору. Ще одним виразальним мелодичним засобом вважається речитативність — наближеність мелодій до інтонації мовлення, найяскравіше відображених у голосіннях, а також у жнивних піснях, що дістали в етномузикології назву «жниво-голосіння»¹⁷ та ін. Варто зауважити, що саме специфічність мелодики в комплексі з багаторазовою повторюваністю мелосегментів, одноманітним ритмом, монотонним виконанням сприяють швидкому засинанню дитини.

У масиві українських колискових виділяється сім основних музично-ритмічних формул¹⁸, кожна з яких поєднується з певним набором поетичних текстів, композиційних та ладоінтонаційних показників і поширюється в різних регіонах України. Якщо східні й центральні регіони з прилеглими Поділлям і Волинням характеризує один спільний тип (у наведеному нижче списку — перший із внутрішньою видовою диференціацією груп), то на захід-

¹⁵ Функціональність цього образу закорінена в народних віруваннях про те, що коти є найкращими «охоронцями» дітей і ретельно оберігають їх удень і особливо вночі, переймаючи на себе всяку злу дію (в одній із колискових співається: «На дитину дрімота, на kota все лихо»), а також у звичаї класти kota в нову колиску, гойдати його, наспівуючи при тому колискових. (Див.: *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. — К., 1990. — С. 213, 128).

¹⁶ *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. — С. 212, 213.

¹⁷ Цей термін застосувала І. Клименко. (Див.: *Клименко І.* Мелогографія жнивних наспівів басейну Прип'яті: Дис. ... канд. мистецтвознавства / НМАУ. — К., 2001). Див. також розділ «Жнивварські пісні» в цьому томі.

¹⁸ Окрім основних існують ритмоформули вузької локалізації.

них кордонах типологічна картина ритміки й мелодики колискових є значно строкатішою. Утім, Поділля й Волинь можна вважати перехідною зоною, яка поєднує риси східних і західних традицій.

Тип 1. На теренах Середньої Наддніпрянщини, Слобожанщини, Півдня України, Полісся, Поділля, а також Волині найпопулярнішою є чотиримірна (чотиридольна) ритмічна формула-схема ♪♪♪♪ . Для неї характерне спорадичне (довільне) дроблення долей, тобто кожна з чотирьох долей цієї моделі-формули, залежно від поетичного тексту, може підлягати дробленню:

$\frac{4}{4}$ ♪♪♪♪ $\frac{4}{4}$ ♪♪♪♪ $\frac{4}{4}$ ♪♪♪♪
 ой кіт во - ркіт пе - ре - пі - ло - чка за - мі - ти ха - ту й сі - ни

$\frac{4}{4}$ ♪♪♪♪
 ко - ту, ко - ту, ко - то - чок

та наддробленню,
 $\frac{4}{4}$ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪/
 ко - ли - шу, во - ро - шу Се - рьо - жа не спить, /
 ♪♪♪♪
 тре - ба йо - го дуб - чи - ком бить

Кількість складів у віршових рядках відповідно коливається від чотирьох до восьми (при наддробленні – одинадцяти). Часто ця сама ритмоформула поєднується із широкимживаним шестискладовиком:

♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪
 ко - ти - ку сі - рень - кий, ко - ти - ку бі - лень - кий

Хоча розщепленню підлягають усі чотири долі формули, однак у переважній більшості варіантів остання (четверта) доля залишається не дробленою¹⁹.

Приклад 1

Andante cantabile

І... ко-то-чок у-крав в ба-бн клу-бо-чок та по-ніс по-за ліс
 та й до Га - лі при-ніс. Ста-ла йо-го Га - ля бл-ти: Ой не вчи-ся ког-ку, крас-ти,
 а вчи-ся ро-бн - ти, че-ре-вч-кн ши-ти Е - спать, лю - лі.

Київська обл., Сквирський р-н, с. Самгородок

¹⁹ Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. — № 694. Тут і далі дані про походження прикладів взято з наведених видань.

Одним із характерних ритмічних прийомів, притаманних мелодіям цього типу, є ямбізація парних ритмічних сполучень, коли двійкові групи $\frac{1}{2}$ замінюються трійковими $\frac{3}{4}$, що надає мелодіям більшої лагідності та спокою²⁰.

Приклад 2

Ой ну, лю-лі, лю-лі, на-ле-ті-ли гу-лі та й сі-ли на лю-лі.
А - а - а - а! Ста-ли ду-мать ше й га-дять, чим Ро-ма-на го-ду-
вать. чи буб-лич-ком, чи мед-ком, чи каш-ко-ю з мо-лоч-ком? А - а - а!

Черкаська обл., Драбівський р-н, с. Великий Хутір

Чотиридольна ритмоформула-схема є поліжанровою і, крім колискових, використовується у весняно-літньому й весільному обрядових циклах, що свідчить про її входження до кола аграрних і родинних наспівів.

Музична форма загалом не має сталої тривалості співу, оскільки залежить від практичної потреби у співі — доки дитина не засне. Зазвичай вона обумовлена довільною контамінацією різних типових текстів, дотичних до тематики колискових, що об'єднуються спільним типовим наспівом.

Форма кожної окремої колискової складається з повторення ряду тотожних або варійованих мелодичних сегментів і визначається як односегментна (приклад 1). Інколи ж повторюються дві різноінтонаційні поспівки, що виконуються по чергово (приклад 3). В основі формотворення лежить принцип повтору-серіації, що, на думку вчених, характерний для усього давнього ритуального співу²¹. При тому тенденція до парного, симетричного об'єднання сегментів стає прообразом рядка. У багаторазовій повторюваності однакового ритмічного малюнка криється монотонність — один із важливих засобів впливу на засинання дитини.

Між собою колискові поєднуються безтекстовим «міжкомпозиційним»²² «рефреном» (вокалізація на голосних «а-а-а», «е-е-е» тощо) зі своєрідним мелодичним контуром і ритмічним малюнком. Рефрен може починати колисковий спів, але може й переривати текст після кожних двох сегментів, надаючи наспівам строфічного вигляду. Такий тип композицій у пісенному фольклорі України є унікальним, позаяк не трапляється в жодному із жанрів і зумовлений специфікою жанрової функції.

²⁰ Там само. — № 213.

²¹ Див.: Іваницький А. Етюд з дешифрування фольклору: логічні основи музики // Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії / КДК. — К., 1995. — С. 5–12.

²² Тобто розташованим довільно: а) між колисковими, б) на початку, в) наприкінці, г) у середині на межах сегментів (рядків). — [Ред.].

Чотиридольні колискові поєднуються з кількома **ладоінтонаційними формулами**, кожна з яких поширена в певних регіональних традиціях і утворює ладові різновиди спільного чотиридольника. Найбільш популярною та архаїчною є формула, в основі якої лежать вузькоамбітусні терцієво-квартові поспівки із субквартою (інколи включається ввідний тон до головної опори), переважно мінорного нахилу. Їх мелодична лінія не розвинена і складається із замкнених поспівок, які щоразу закінчуються на головній опорі звукоряду, а характер руху є хвиленодібним: на початку сегмента він висхідний від субквarti, в кінці — низхідний з кадансом на шаблях 2–1; 3–(2)–1²³. На Полтавщині й Кіровоградщині вирізняються мелодії кварттового обсягу, де чергуються дві спадні малотерцієві інтонації (3–2–1 / 4–3–2 шаблі) із закінченням на 2-му шаблі звукоряду²⁴:

Приклад 3

Гой-да, гой-да, гой-да - но, за-снй, мн-ла дн-тн - но,
 за-снй, за-снй, за-дрі-маї тай ні - чо-го не ду-маї. А - а - а.
 а - а лю-лі, лю - лі. да кот - ко-ві лу - лі.
 а Ган - ну-сі ка-ла-чі, щоб сна - ла вдень і вно-чі, а - а

Полтавщина

Навність у колискових наспівній формули в обсязі малої терції²⁵ із субквартою споріднює колискові з наспівами аграрного циклу календаря — веснянолітніми, особливо зі «жниво-голосінням», а також родинними — весільними піснями й голосіннями. Отже, мова, якою мати розмовляє зі своєю дитиною, дуже подібна до мови, що нею користується народ протягом усього річного циклу. Ця мова — синтез фольклору аграрної і родинної обрядовості, що виник на основі єдиної функційної семантики заклинань²⁶. Будучи загальновідомими наспівами-оберегами, колискові вищезазначеного типу, окрім українських, поширені на східнослов'янських (Росія, Білорусь) та балтських теренах.

²³ Арабськими цифрами позначені шаблі звукоряду вгору від основної опори, римськими — вниз від неї.

²⁴ Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. — № 42 (зразок без паспорта). Аудіозапис близької версії видано: Колискові [компакт-диск] / Упоряд. Коропніченко Г. — К., 2005. — № 6 (Полтавська обл., Миргородський р-н, с. Клошниківка).

²⁵ Терцієві звукоряди із субквартою концентруються здебільшого в польських обрядових традиціях.

²⁶ Земцовский И. Мелодика календарных песен. — Ленинград, 1975. — С. 157–167.

Часом мелодії, позначені виконавською імпровізаційністю, сягають квінтового й секстового обсягу, однак у цілому таке розширення діапазону для колискових цього типу не характерне.

В основі тих ладоінтонаційних формул, що лучаться з чотиридольним ритмічним типом, лежать також ангемітонні поспівки. Найдавнішими вважаються двошаблеві мелодії, побудовані на чергуванні 1 та 3 шаблів. Вони зафіксовані на теренах Полісся (Центрального й Західного), Поділля (Центрального й Західного), Передкарпаття (Львівська, Чернівецька області)²⁷:

Приклад 4

Andante

Хо-дить сон ко-ло о-кон. адрі-мо-та ко-лю пло-та, Хо-ди сон-ку. в ко-ли-сонь-ку.
 при-спн ма-лу ди-ти-нонь-ку Бу-де сон вор-ко-та-ти. а ди-ти-на бу-де спа-ти.

Білорусь, Брестська обл. (колишня Гродненська губ.), с. Малорита

Приклад 5

А, а! Ко-ти з'ї-ли ба-ра-на. А, а - а - а!
 а яг-ннч-ку пси, пси, пси.
 ти, ди-ти-но, спи, спи, спи

Хмельницька обл., Кам'янець-Подільський р-н, с. Ісаківці

Ще одна ангемітонна формула побудована на зміні трьох шаблів основного звукоряду та субсекунди: 4–3–1–(II)²⁸, інколи із включенням прохідного 2-го шабля, притаманна колисковим Центрального Полісся²⁹:

Приклад 6

Е, е, ди-тя, спань, а я бу-ду ко-ли-хань. А я бу-ду ко-ли-хань,
 іос-піль бу-де го-ду-вань, а я бу-ду зо-дя-гань.
 йи на ко-та вор-ко-та, за ди-ти-ну дрі-мо-та

Житомирська обл., Народицький р-н, с. Селець

²⁷ Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. — № 5, 847.

²⁸ 2-й шабель, що трапляється в мелодії колискової, вживається як прохідний між 1-м і 3-м шаблями.

²⁹ Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки / ІМФЕ ім. М. Рильського; упоряд. Довженок Г., Луганська К. — К., 1984. — № 40.

Характерна ознака колискових Полісся полягає в тому, що мелодичні сегменти в них майже щоразу закінчуються висхідною малотерцієвою інтонацією (1–3 шаблі). В етномузикології такі каданси отримали назву «кличні». Поспівки, що їх містять, асоціюються з мовними заклично-прохальними інтонаціями звернення і найбільше наближаються до ритуальних заклиналих формул³⁰.

Мелодії рефренів відрізняються від мелодій основних будов передусім характерними кадансами. Одна група рефренів — це секундові поспівки, що завершуються терцієвою висхідною інтонацією $b-a/b-a/b-\boxed{a-c}$ (основний тон – g). Другу групу становлять терцієві поспівки, що також закінчуються терцієвою інтонацією $b-g / b-g / b-\boxed{g/b}$, або $c^1-a/c^1-a/c^1-\boxed{a-c^1}$. Вони загалом однотипні, хоча розташовані в різних висотних позиціях. Утім, останній шабел в обох групах рефренів часто інтонується без певної висотності, а інколи сталої висотності позбавлений і весь рефрен (внаслідок гліссандування).

Шість інших типів колискових побутує на західноукраїнських територіях, що вміщують два великі краї — Володимирію і Галичину³¹.

У фольклористів, які вивчають музичний фольклор західноукраїнських земель, утвердилася думка, що в пісенній системі Галичини спеціальних колискових мелодій майже не існує; «для відповідних текстів використовуються ходові наспіви звичайного жанрового циклу»³². Проте незначний пласт «справжніх» колискових все-таки вдалося зафіксувати³³ — вони позначені спеціальними текстами, специфічними ладоінтонаційними формулами та стильовими ознаками.

Західноукраїнську колискову традицію характеризує ряд спільних рис. Названі вище регіони, окрім гірської зони Карпат, репрезентують політипологічність традиції — співіснування двох або більше ритмічних типів. Більшість західноукраїнських колискових, на відміну від уже описаних нами, відрізняє принципово інший тип композиції³⁴. В основу мелодій покладено строфічний принцип формотворення, притаманний загалом

³⁰ *Земцовский И.* Мелодика календарных песен. — С. 81–101.


³¹ Західноукраїнські землі умовно поділяються на два краї: Володимирію, що вміщує Велике Полісся, Волинь, Мале Полісся і Галичину, до складу якої входять Західне Поділля, Бессарабія, Передкарпаття, Карпати, Закарпаття [докладніше див.: *Лукашук Б.* Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель // Перша конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. — Л., 1990. — С. 5–8].

³² Див.: *Скобало Р.* Типи народної пісенності Яворівщини. Антологія: Дипломна робота / ЛДМА. — Л., 2002. — С. 25.

³³ В. Гошовський, досліджуючи музичний фольклор Закарпаття, пише, що серед усіх побутових пісень регіону колискові заслуговують на особливу увагу. «У переважній більшості сіл замість колискових співаються побутові ліричні пісні, а також швидкі коломийки». Однак на Закарпатті вони все-таки є, і позначені спеціальними текстами та стильовими ознаками — речитативністю та імпровізаційністю» (див.: *Гошовський В.* Українські пісні Закарпаття. — Л., 2003. — С. 41); *Р. Скобало.* Типи народної пісенності Яворівщини.

³⁴ Різниця полягає у пісенній системі фольклору. Якщо у східноукраїнських пісенних традиціях, окрім строфічних, існує шар архаїчних астрофічних композицій

пісенній системі на цих теренах. Значущими для західноукраїнських колискових стали дві ладоінтонаційні будови: малотерцієвий звукоряд із субквартою і мінорний (здебільшого) хроматизований пентахорд (g-a-b-cis-d), що лучиться з більшістю ритмічних типів на цих територіях. Обидві зумовлені специфічною оклично-плачевою функцією наспівів — зверненням до померлих предків із проханням про допомогу.

Тип 2. Найуживанішою в колискових Карпатського краю (Гуцульщина, Бойківщина, Лемківщина, гірські райони Закарпаття) стала так звана коломиївка будова $(4 + 4 + 6) \times 2$ , що походить від прадавнього однойменного танцю, а місцем її концентрації є райони Карпат³⁵.

Мелодії колискових із коломиїковою ритмікою належать до не менш давнього пласту так званих «співаних коломиїок» і репрезентують широку палітру наспівів — від простої метричної мелодики до складних речитативно-імпровізаційних мелодій, позначених різноманітними ритмічними фігурами, як-от: ямбізація, пунктирні ритми, різні прийоми агогіки тощо. «Ритмічна трансформація коломийки в гірських районах Карпат є основним засобом, за допомогою якого буденний наспів пристосовується до нової функції пісні або до іншого емоційного змісту»³⁶. Подані зразки репрезентують різноманітні засоби, завдяки яким коломиїкові структури «перетворюються» на власне колискові пісні. Вони побудовані на двох типових ладоінтонаційних формулах — малотерцієвому звукоряді із субквартою, котрий уже розглядався вище³⁷,

Приклад 7



Закарпатська обл., Рахівський р-н, с. Кваси

і квінтовому мінорному звукоряді, що вміщує хроматичний зворот 5-#4-3-2-1, «зависання» на 5-му й 4-му високому щаблях та спадний мелодичний рух від них³⁸:

(тиради, односегментні, однорядкові), збережених у жанрах обрядового фольклору, то в західноукраїнській пісенності превалює стандартна строфіка.

³⁵ У ряді галицьких традицій (здебільшого гірських) коломиївка ритмічна будова набула рис універсальності, адже «обслуговує» майже всю жанрову систему музичного фольклору. Широке застосування коломийки зумовило «коломиїкове» музично-поетичне мислення народу (Див.: *Гшовський В.* Українські пісні Закарпаття. — С. 45).

³⁶ Там само. — С. 97.

³⁷ Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. — № 188.

³⁸ *Мишанич М.* Музично-етнографічний архів: У 3 кн. — Л., 1988. — Книга 3 [Бойківщина; Львів; Тернопіль]. — С. 821–822. — № 1182 (Рукопис, депонований у Відділі мистецтв ЛННБ ім. В. Стефаника НАНУ (од. зб. 33217/2 муз).

Mezza voce, intimo ♩ = 122
poco rubato



1. Я ді - ти - ну при - ко - лы - шу я ді - ти - ну ли - шу



Са - ма зай - муй си - ві во - лы з го - бов го - ва - ри - шу



2. Ой лю - лю ка - же лю - лю де - ди - тят - ко - сту - лю



Під зе - ле - ну я - во - ри - ну за - в'ю в па - те - ри - ну



3. Ой гній - да ди - тя гній - да й на лич - ку - ти грий - да



Як тя мам - ка по - ви - ва - ла лич - ко грий - до - ва - ла

Львівська обл., Сколівський р-н, с. Волянка

Обидві колискові належать до мелодій речитативно-імпровізаційного типу, в яких простежується спорідненість із жанром голосінь³⁹ і відповідно виявлено зв'язок із давніми віруваннями. Подібні мелодії складають незначну частину від усього обсягу «коломийкових» колісанок. Більшість їх збігається зі звичайними побутовими піснями, в яких присутні лише колискові тексти.

Тип 3. На Закарпатті, в Карпатах (Лемківщині)⁴⁰ побутують колискові, в основі яких лежить дванадцятискладова $(6 + 6) \times 2$, так звана «карічкова»⁴¹ будова з ритмоформулою ♪♪♪♪♪♪ або ♪♪♪♪♪♪ , котра, як і коломийка, є в цих традиціях поліжанровою. «Карічковим» наспівам, так само, як і попереднім, притаманна різноманітність ритмічних фігур, що виокремлює їх із однокремних танцювальних мелодій. На відміну від «коломийкових», ці колискові відрізняються композиційною різноманітністю: поміж них трапляються дво- і трирядкові строфи, тричастинні репрізні та чотиричастинні композиції. Цей тип колискових поєднується

³⁹ Див.: Мурзина О. Українські голосіння — афект та формотворення // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць / НМАУ; упоряд. О. Мурзина. — К., 1998. — Вип. 1. — С. 89–94. Див. також розділ «Голосіння» в цьому томі.

⁴⁰ Лемківський історико-етнографічний регіон включає, крім України, сучасні терени Словаччини та Польщі.

⁴¹ Таку назву дав В. Гошовський. Назва „карічка” походить від кільцевого дводольного танцю та приспівку до нього (Гошовський В. Українські пісні Закарпаття. — С. 45).

з рядом ладоінтонаційних формул — від «простих» тетра- й пентахордів до хроматизованих і складених, що вбирають різні звукоряди (діапазон сягає октави, інколи децими). Для наспівів із Пряшівщини (Словаччина) характерне часте використання інтонації заколисування (спадного малотерцієвого руху 3 – 2 – 1), що часом закінчуються «кличним» кадансом з 1–3 щаблями⁴²:

Приклад 9

Parlando

- Лю - лю же - мі, лю - лю, де я тя при - ту - лю?⁹

Під зе - ле - лу со - сну ді - ти - ну роз - кош - ну.

Словаччина, Пряшівський край, Меджілаборський округ, с. Чертіжне

У низці «карічкових» колисанок Лемківщини вживається «хроматизований» звукоряд з високими четвертим, шостим та перемінним третім (dur / moll) щаблями. «Хід на збільшену секунду й чергування дорійської сексти з натуральною надають сумному наспіву характер ридання («заплачки», як в кобзарських думах)»⁴³. Із колискових цього типу виділяється група мелодій, які закінчуються на другому щаблі звукоряду; що відрізняє їх від мелодій інших жанрів із подібними звукорядами⁴⁴:

Приклад 10

Rubato

Ой си-ну мні си-лу, я про-те-³-бе ги-ну: ні во-дни, ні вно-чі.

sostenuto

ні-где не-³-спо-чи-ну, ні во-дни, ні вно-чі, ні-где не-³-спо-чи-ну.

Малопольське воеводство, Польща, с. Ганчова (Лемківщина)

Тип 4. У Західноподільській, Прикарпатській традиціях дуже поширені колискові з ритмоформулою: $\text{♪♪♪♪} / \text{♪♪♪♪}$ (6/8) або $\text{♪♪♪} / \text{♪♪♪}$ (5/8).

В основі такої ритмоформули – віршова будова здвоєного чотирискладовика (4 + 4), типовий поетичний текст якого загальновідомий: «Ой ходить Сон коло вікон / А Дрімота коло плота». Композиція наспівів – дворядкова або трирядкова строфа, де повторюється один із рядків (частіше другий – АВВ). Найпо-

⁴² Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. – № 418.

⁴³ Гошовський В. Українські пісні Закарпаття. – С. 241.

⁴⁴ Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. – № 509.

пулярніша мелодія, поєднана із цією ритмоформулою, побудована на квінтових, часом секстових поспівках з опозицією першого та п'ятого опорних щаблів звукоряду, ладовий нахил переважно мінорний. Давній пласт мелодій, як і попередні 4 + 4 + 6 та 6 + 6, вирізняється різноманітними ритмічними фігурами й побудований на відомій уже ладоінтонаційній формулі, яка вміщує хроматичні ходи та подекуди високий шостий щабель, що посилює вираз експресії почуттів⁴⁵:

Приклад 11

Moderato

Ой спи, ди - тя, ко - ли - шу - тя, як ми у - снеш,
я ли - шу тя, як ми у - снеш, я ли - шу тя

Львівська обл., Стрийський р-н, с. Ходовичі

Окрім колискових, цю ритмоформулу доволі часто можна побачити в жанрі балади.

Тип 5. На основі восьмискладової віршової будови (4+4)×3 виявлено групу колискових, ритмоформула яких не трапляється в жодній жанровій групі — тобто є моножанровою:



або



Їх структурні показники вирізняються оригінальністю: наспіви складаються з трьох мелодичних рядків, що утворюють тричастинну репризну композицію, а мелодії крайніх частин (часом тільки остання) завершуються на другому щаблі звукоряду. Цей тип колискових поширений на Передкарпатті й Поділлі, а місцем їх концентрації є Яворівщина⁴⁶.

Приклад 12

Semplice = 108
poco rubato*

І. Лю - лю лю-лю ко-ли-шу тя Лю-лю лю-лю ко-ли-шу тя
Як ми не вснеш то ли - шу тя

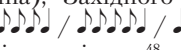
Львівська обл., Яворівський р-н, с. Старий Явір⁴⁷

⁴⁵ Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. — № 519.

⁴⁶ Див.: Скобало Р. Типи народної пісенності Яворівщини. — С. 25.

*Poco rubato — легке прискішення на коротких і затримка на довгих нотах.

⁴⁷ Мишанич М. Музично-етнографічний архів: У 3 кн. — Л., 1984. — Книга 2 [440 пісень слідами Лесі Українки; Надсяння]. — С. 665. — № 979 (Рукопис, депонований у Відділі мистецтв ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, од. зб. 33217/2 муз).

Тип 6. У колискових Передкарпаття (Львівщина), Карпат (Лемківщина, Бойківщина), Західного Поділля вживаною стала ритмоформула $(5 + 5 + 7) \times 2$, , яка в багатьох регіонах України характеризує весільну лірику⁴⁸:

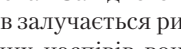
Приклад 13

$\text{♩} = 72$



Ко-ли-са-ла я ко-ли-са-ла я³ ді-ти-ноч-ку ма-лень-ку³
 Ой ур-ва-ла я ой ур-ва-ла я во-ро-зень-ку но - вень - ку

Львівська обл., Жидачівський р-н, с. Сидорівка

Тип 7. На теренах Західного Полісся, Волині, Передкарпаття для приколискових наспівів залучається ритмоформула $(5 + 7) \times 2$ . У системі пісенних наспівів вона трапляється у весільній, приуроченій до певного сезону та неприуроченій ліричній пісенності⁴⁹:

Приклад 14

$\text{♩} = 88$



Ой гой - да гой - да ко - ли - соч - ко но - вень - ка
 Бов то - бі ле - жить ді - ти - ноч - ка ма - лень - ка

Львівська обл., Дрогобицький р-н, с. Івана Франка

Більшість мелодій обох типів співзвучні мелодіям весільних і раннях ліричних пісень зі строфікою $(5 + 7) \times 2$ скл., котрим властиві в основному квінтови звукоряди мінорного нахилу, хвилеподібний рух мелодії та квінтова опозиція опорних тонів. Давні колискові мелодії цих ритмічних типів презентують вузькоамбітусні терцієво-квартові звукоряди⁵⁰:

⁴⁸ Мишанич М. Народна творчість Львівщини: У 2 ч. / Систематизація та загальна редакція Б. Луканюка. — Ч. 1: Мелодії. — Л., 1985. — С. 78. — № 113^о. (Українські музично-етнографічні пам'ятки. Західний полігон. — Рукопис, депонований у Відділі мистецтв ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, од. зб. 33217/2 муз.)

⁴⁹ Там само. — С. 74. — № 106.

⁵⁰ Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. — № 410.

Ой по - рва - ла - ся у - сти - лої - ка но - веї - ка,
 ой за - би - ла - ся ди - ти - ної - ка ма - лейк(а).

Волинська обл., Камінь-Каширський р-н, с. Бузакі

Є версії із заповненою субквартою і квінтовым хроматизованим звукорядом з високим четвиртим щаблем⁵¹:

Andante

Ой лю-лю, лю-лю, ой лю-лю, лю-лю, по-ста-в'ю ті під ду-лю;
 ду-лень-ка цви-те, ду-лень-ка цви-те, то-бі до-лень-ка рос-те.

Львівська обл., Стрийський р-н, с. Ходовичі

Виконавсько-стильові прийоми, разом зі специфікою структурних показників, належать до характерних прикмет колискових, що посилюють їх присипляння.

Найбільш характерною стилістичною ознакою колискових є манера виконання і пов'язана з нею динаміка співу. Передусім колисковий спів завжди вирізняє монотонність виконання — один із найвпливовіших засобів присипляння, що досягається завдяки багаторазовому повтору певного ритмічного й мелодичного звороту чи строфи (про це вже йшлося вище), переважно низькій та середній голосовій теситурі, виконанню грудною манерою *mezzo piano* або *mezzo forte*, без ритуальної експресії, притаманної обрядовим пісням. Тиха й лагідна манера співу у високій теситурі при включених головних резонаторах, що нерідко застосовується сучасними співачками, належить до більш пізньої, естетизованої. Нагадаємо, що голос матері повинен знешкочити всю «злу дію» в радіусі звучання.

У характері виконання колискових чітко виділяються два стильові пласти. До одного належать пісні з чітким, рівномірно метризованим співом, що збігається з мірним рухом гойдання колиски. Виконуються такі мелодії способом *legato*.

Другий пласт репрезентують наспіви, виконані у речитативно-імпровізаційному стилі. Етномузикологами його зафіксовано переважно на територіях Карпатської зони й Полісся. Давні карпатські колискові (малотерцієві або

⁵¹ Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. — № 124.

хроматизовані квінтові) виконавці прикрашають різними ритмічними фігурами, співають у манері *rubato*, у результаті чого пісні набувають рис речитативності. У поліських колискових посилення рис речитативності призводить часом до віршової неупорядкованості, втрати рими; сегменти стають нерівноскладовими за рахунок вставних слів, а пульсація — нерегулярною. Усе це робить їх близькими до ритмоінтонації мовлення, часом нагадуючи голосіння, що пояснюється подібністю функції — зверненням до померлих предків⁵²:

Приклад 17

156 180 204

Кри-пий-ку, кри-пий-ку, Да-ле-во-ш-ж по-лю-лю-ку, Да-ле-бу-ди-ж чо-го не-ді-ти
 Да-ле-во-ш-ж кри-пий-ку Да-ле-во-ш-ж

180 204

А, а, а, до-пий-ки, Спів-чо-я ни-зо-во-чка ми-ло

180

А, до-ло-ка, ма-я, ча-су-ла, А ба-бця, ес-те-ли, дай уо-реш-пу-ла

Житомирська обл., Народицький р-н, с. Язберень.
 Запис і нотация Є. Єфремова

Приклад 18

192 Одна*

Ох мой мі-лень-кій, мой хо-ро-шень-кій, де я те-бе по-ба-чу?

204 [Нар.] 252

Ох мой мі-лень-кій, мой хо-ро-шень-кій, [ох-де] я те-бе по-ба-чу?..

Да [вже ж] ти до нас не при-с-деш, до те-бе ес-те-жеч-кі по-за-рос-туть.

О-х мой бра-тень-ко, [... даїї не голюстля]

Житомирська обл., Овруцький р-н, с. Бігунь.
 Запис і нотация Є. Єфремова

⁵² Архів Міністерства надзвичайних ситуацій (МінЧорнобиль) / Укладач Є. Єфремов. №№ 188, 190.

* Голосить тонким голосом — у головному регістрі. Демонстрація голосіння на прохання збирачів.

Цей стильовий пласт яскраво засвідчує закорінену в колискових світоглядну архаїчність.

Темпові характеристики не бувають сталими й залежать від емоційного стану співачки (настрою, втоми тощо), виконуваної нею роботи⁵³. Переважна більшість колискових звучить у повільних чи помірних темпах *andante*, *moderato*. Речитативні колискові з коломийковою і «карічковою» будовою здебільшого виконуються у дуже повільних темпах *adagio*, *largo*, у манері *parlando* переважно *rubato*, з частим використанням *accelerando*, *rallentando*, *tenuto*, *tranquillo*⁵⁴. Натомість поліські колискові співачки часом відтворюють у прискорених темпах.

Ще однією характерною жанровою рисою багатьох колискових усіх регіонів є використання виконавцями різноманітних засобів мелодичної виразності. Це варіативність (взаємозаміна двох щаблів однакової функції 4/2, 3/1, 2/II), імпровізаційність, а також орнаментування (форшлаги, нахшлагги, морденти, групето, затримання, прохідні звуки), гліссандування, мікрогліссандування, «підїзди»⁵⁵:

Приклад 19

Espressivo, cantabile ♩ = 64
glissando

3 Ай лю-ляй ка-же лю-ляй ты ма-лій со-ко-де і
 Як вы-рос-теш та по-же-неш си-ві во-ли в по-ле і
 Як вы-рос-теш та по-же-неш си-ві во-ли в по-ле.
 4. Ай лю-лю ка-же лю-лю ма-лій-ко зб-зу-лю Ай лю-лю
 лю-лю лю-лю лю-лю та де я тя сту-лю Ай лю-лю
 лю-лю лю-лю лю-лю та де я тя сту-лю

Львівська обл., Міжгірський р-н, с. Лісковець

⁵³ Співаючи, жінка могла одночасно прости, вишивати тощо (див.: Іваницький А. Українська народна музична творчість. — С. 212–214).

⁵⁴ Подаються терміни, уживані в публікаціях нотних зразків колискових.

⁵⁵ Мишанич М. Музично-етнографічний архів: У 3 кн. — Л., 1988. — Книга 3 [Бойківщина; Львів; Тернопіль]. — С. 772. — № 1121. (Рукопис, депонований у Відділі мистецтв ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ (од. зб. 33217/2 муз).

Поступова руйнація традиційного світогляду призвела відповідно до поступового занепаду традиційного репертуару. У колискових, зокрема, відбулося зникнення спеціальних колискових текстів і мелодій, актуальною залишилася тільки їх побутова функція — заколисування. У сучасній традиції вона реалізується у звичайних ліричних піснях, «приурочених» до колисання, які не містять жодних ознак оригінальних колискових і забарвлені лише лагідним монотонно ритмізованим виконанням. До розряду таких пісень належать ліричні, що містять у текстах образи матері й дитини (сина чи дочки) та розповідь про їхні стосунки.

Одноставного погляду на жанрову атрибуцію колискових поміж етномузикознавцями сьогодні не існує. Класики української музичної фольклористики вміщували їх у збірниках народних мелодій у таких розділах, як «пісні звичайні»⁵⁶, «побутові»⁵⁷. Подібної атрибуції дотримуються також переважно сучасні західноукраїнські вчені. Існує й інший погляд на визначення жанру колискових — їх включають до складу дитячого фольклору на тій підставі, що вони призначаються дітям⁵⁸.

Архаїчні тексти, що мають формули-заклинання, формульність наспівів на всіх структурних рівнях, специфічні композиції й ладоінтонаційні формули, виразні стилістичні прийоми — усе це дає підстави вважати колискові ритуальними наспівами й зарахувати їх до родинно-обрядової системи фольклору, яка вміщує, як відомо, родинні, хрестинні, весільні пісні та голосіння. Колискові — жанр оригінальний. Його специфічність полягає в тому, що, на відміну від вищеназваних, яким притаманна певна часова прикріпленість, колискова є щоденним оберегом першого року життя дитини, призначеним для збереження здоров'я в цей небезпечний для неї період.

⁵⁶ Галицько-руські народні мелодії, зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич: У 2 ч. // Етнографічний збірник НТШ. — Л., 1906, 1907 (1908). — Т. XXI–XXII; *Квітка К.* Українські народні мелодії. — К., 1922. (Етнографічний збірник Українського наукового товариства в Києві. — Т. II).

⁵⁷ *Гошовський В.* Українські пісні Закарпаття. — Л., 2003.; Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини, зібрані Л. Полосайкевичем і Я. Сенчиком під редакцією Станіслава Людкевича з передмовою Філарета Колесси // Матеріали до української етнології Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові. — Л., 1913. — Т. 16.

⁵⁸ Цей погляд поділяють сучасні українські фольклористи Г. Довженок, К. Луганська, А. Іваницький, М. Мишанич.

ДИТЯЧИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР

Дитячий музичний фольклор як складова усної народної творчості, що пов'язана з повсякденним дитячим життям, є поліжанровим і поліфункціональним явищем. У визначенні його змістового наповнення Г. Довженок зазначила: «Коло творів, охоплюваних цим поняттям, широке й багатоманітне – за призначенням, тематикою й образною системою, способом і часом виконання»¹.

Історія дитячої фольклористики, зокрема й музичної, містить різноманітні класифікації жанрів дитячого фольклору, в основу яких покладено віковий, побутовий, генетичний, функціональний та гендерний принципи². За віковою ознакою (класифікації П. Бессонова, М. Дерлиці, О. Капиці) вирізняють «твори для дітей, які виконують дорослі з народження дитини до 5–6 років, і твори, які побутують серед дітей, коли вони вже є власне суб'єктами творчого процесу»³. Питання визначення груп дитячого фольклору дослідники вирішують поетапно: першу ланку класифікації утворюють групи за призначенням та характером побутування. За способом виконання жанри дитячого фольклору ділять на три групи: 1) твори, що їх виконують дорослі для дітей («поезія пестування»); 2) твори дорослих, які виконують самі діти; 3) твори, що їх діти виконують самі, без втручання дорослих⁴. Далі всередині груп за призначенням і характером побутування спостерігаємо виокремлення груп за ознакою жанру, що позначені єдністю поетики, музичної будови, характеру виконання та побутової функції⁵. Функціонально-віковий критерій, покладений в основу класифікації жанрів у системі дитячого фольклору О. В. Марчун, певним чином узагальнює набутий досвід:

фольклор дорослих для дітей:

(а) *поезія пестування*: колискові пісні⁶; забавлянки (пестушки, утішки, примовки, чукалки, набридливі казочки);

¹ Дитячий фольклор / Упоряд. і передм. Г. В. Довженок. – К., 1986. – С. 5.

² Марчун О. В. Матеріали до вивчення дитячого фольклору. – К., 2010. – Ч. 1. – С. 27.

³ Там само.

⁴ Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. – М., 1957. – С. 88. Росовецький С. К. Український фольклор у теоретичному висвітленні. Посібник для університетів. – К., 2007. – Ч. 2. – С. 207.

⁵ Мельников М. Н. Русский детский фольклор. – М., 1987. – С. 4.

⁶ Див. розділ «Коліскові пісні» в цьому томі. (Прим. ред.).

2) власне дитячий фольклор:

(б) *побутовий фольклор*: дитячі пісеньки, дитяча обрядова поезія, дитяча календарна поезія, прізвиська (поганялки, прозивалки) та дражнилки, страшилки, заклички та примовки;

(в) *потішний фольклор*: мовні (вербальні) ігри, мовчанки та голосянки, небувальщини, звуконаслідування, скоромовки, загадки;

(г) *ігровий фольклор*: лічилки, хороводні ігри, рухливо-діалогічні ігри, спортивні ігри, імпровізовані ігри, жеребки;

3) твори фольклору дорослих, які побутують серед дітей ⁷.

На основі принципів класифікації С. Грици та О. Дея ⁸ дитячий музичний фольклор умовно можна поділити за родовими, жанрово-мелодичними та музично-стильовими ознаками на чотири групи, включно з обрядовим (у тому числі дитячим) фольклором:

1) речитативно-розспівні, нестрофічні мелодії (*заклички, прозивалки, вигуки, колядки, щедрівки, веснянки, гайвки*);

2) речитативно-імпровізаційні мелодії (*лічилки, забавлянки, нісенітниці*);

3) розспівні мелодії (*дитячі строфічні та алегоричні пісні й пісні до казок*);

4) *танцювальні й гумористично-жартівливі пісні* (що прийшли до дитячого музичного вжитку), *забавлянки*.

Як відомо, записування музичних текстів, які входять до дитячого репертуару, почалося значно пізніше, ніж фіксація словесних творів, відтак багато цінних музичних матеріалів було втрачено. Водночас саме дитячі «примітиви» привертали увагу етнопедagogів, етнографів, психологів, етномузикологів та музикознавців. Зразки дитячого музичного фольклору залучали до порівняльно-психологічних студій німецькі вчені. З цією ж метою зверталися до них і українські дослідники – Ф. Колесса, С. Людкевич, Й. Роздольський, Л. Плосайкевич, Я. Сенчик ⁹. Серед фіксаторів і дослідників дитячого музичного фольклору були відомі фольклористи М. Гайдай, Д. Ревуцький, В. Харків, В. Щепотьев та їхні послідовники І. Безручко, І. Гурін, Г. Дем'ян, Г. Колесниченко, П. Медведик, Т. Онопа, А. Остащенко, О. Ошуркевич, М. Руденко, Г. Танцюра, П. Федішинець та інші збирачі й дослідники, чий записи активно використовують у багатьох виданнях.

Першу збірку дитячого музичного фольклору разом із К. Квіткою видала Леся Українка ¹⁰. К. Квітці також належить вивчення генези та семантики

⁷ Марчун О. В. Матеріали до вивчення дитячого фольклору. – К., 2010. – Ч. 1. – С. 29–30.

⁸ Грица С. Й., Дей О. І. Принципи класифікації і наукового видання української словесно-музичної народної творчості на сучасному етапі // VI Міжнародний з'їзд славістів. Доповіді. – К., 1968; Дей О. І. Методологічна та джерелознавча база видання зводів фольклору слов'янських народів // IX Міжнародний з'їзд славістів. Історія, культура, фольклор та етнографія слов'янських народів. Доповіді. – К., 1983. – С. 273–274.

⁹ Значну кількість записів дитячого музичного фольклору, особливо зроблених в 1920–1930-х роках, збирала етнографічна комісія ВУАН. Нині вони зберігаються в Наукових архівних фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ НАН України ім. М. Т. Рильського.

¹⁰ Дитячі гри, пісні й казки з Ковельщини, Лущини та Звягельщини на Волині. Збірка Л. Косач. Голос записав К. Квітка. – К., 1903.

дитячих музичних творів на території України. Значне поширення цієї частини фольклору вчений пояснював консерватизмом дитячого середовища, що сприяло збереженню в музичній культурі багатьох реліктів, котрі в осередках дорослих вже забулися чи зникли назавжди.

Сучасний норвезький дослідник Ю.-Р. Бйоркволл для визначення дитячого звукоакустичного простору (звучання – гра – рух) винайшов спеціальний термін – «музовий комплекс» дитини. Невід’ємною складовою цього комплексу є дитячі вокалізи, вигуки немовлят, навіть глосолалії (вигуки звукосполучень у замовляннях, приспівках, беззмістовні словосполучення), що стоять у витоках інтонування. Доповнюють «музовість» дитини невербальні булькотіння на початку її мовлення, шумово-ігрові музичні імпрорізації з іграшками. Усі уподібнення до голосів живих істот та інтонацій навколишнього світу, звуки, що не мають словесного тексту, «голосилки» – змагання в тривалості «протягнення» довгих звуків, а також звуконаслідування та ігрові звукосполучення становлять багатство вокалізованих різновидів і вкрапляються в дитячий музичний («музовий») побут. Учений простежував еволюційний процес в часовому культурному вимірі, коли основним джерелом контакту між первісним людством і вищими силами були сонористичні сигнали – первісні елементи музики, виокремлені з хаосу природних і надприродних звуків ¹¹.

К. Квітка одним із первісних шарів словесності й співу вважав спільні для цих груп *вокалізовані різновиди*, що мають архаїчну музичну будову (трихорд у межах кварти).

Вокалізовані варіанти звуконаслідування, заклики до тварин – це звуки певного типу артикуляції. Їх мелодичне інтонування вкладається, зокрема, в трихордово-квартову структуру. Інтонаційні архаїзми засвідчено регіональними зразками ¹² – «вигуками на худобу і птицю», записаними у 1920-х роках М. П. Гайдаєм на Холмщині ¹³:

Приклад 1

Кличуть свиней:



Кличуть коней:



¹¹ Бйоркволл Ю.-Р. С музыкой в душе. Ребенок и песня. Игра и обучение на всех этапах жизни. Пер. з норвезької. – СПб., 2001.

¹² Оскільки подібних зафіксованих прикладів з інших теренів України не виявлено, ці зразки визначаємо як регіональну тенденцію.

¹³ НАФРФ ІМФЕ, ф. 8–13, од. зб. 25; Дитячі пісні та речитативи / Упоряд. Г. В. Довженок, К. М. Луганська. – К., 1991. – С. 24–25.

них типів; 4) у якому напрямку вони трансформують почуті мелодії і роблять помилки при відтворенні ¹⁵.

Незаперечним є вплив дорослого репертуару на акустичний текст дитини. Починаючи з перинатального періоду, немовля потрапляє в музично-стильове оточення дорослих, з іманентними тембрально-інтонаційними артикуляційними засобами комунікації. Зокрема, йому передається й відчуття музичної формульності. Спів для немовляти активно практикується в школах для майбутніх матерів. Відомо, ще наприкінці ХХ ст. у школі Ганни Хоткевич (Париж) вагітні жінки співали колискові та інші українські народні пісні. Відтак процес засвоєння музичного досвіду починається з кордоцентричних *материнських пісень*.

Услід за сугестивними *колисковими піснями* ¹⁶ дітям починають наспівувати *забавлянки, чукикалки, утішки, «загулянки»* (бойківські). «Призначення забавлянок протилежне функції колискових – вони мають активізувати рухливість дитини, процес мислення, викликати в неї позитивні емоції. На зміну наспівності колісанок приходять жвавість, жести, міміка виконавця» ¹⁷. На музичний бік забавлянок першим звернув увагу К. Квітка, котрий серед корпусу творів дитячого фольклору різних жанрів виокремив «чукикалки» ¹⁸. *Забавлянки-чукикалки* починають виконувати від початку сидіння дитини, її перших кроків, як супровід фізично-рухливих вправ, а також як музичну компоненту перших ігор і розваг. Музична складова жанру пов'язана з конкретним текстом, дією та рухами. Процес виконання забавлянок-чукикалок передбачає активну музичну співтворчість дорослого і дитини ¹⁹.

Приклад 2

♩ = 120



Не чу-ле-чу хліб-чук зі-тямш о - бід-чик, Біль-шо-му- біль-ший, мен-шо-му мен-ший, шу-ру-пич.

Вінницька обл., Гайсинський р-н, с. Погребище. Запис 1964 р.

До типових музичних ознак забавлянок належать екмеїчне закінчення музичної фрази на *glissando* з елементами вокалізації (як у висхідному, так і в низхідному напрямках), а також рухливо-чіткий енергійний ритм, підсилений скандуванням приспівок на кшталт: «а-та-та», «гопа-гопа», «бух», «чук-чук-чуки-чук». Останні зазвичай є кульмінацією під час гойдання, підкидання, піднесення догори дитини тощо. Дієвість забавлянок є причиною їх діалогізації, що майже не позначається на стабільності музичних інтонацій. У виконанні забавлянок фрагменти рецитацій вдало поєднуються з елементами звуконаслідування. Гумористичність змісту, близька й доступна для дитячого сприйняття, виразно постає не лише в тексті, а й музичній інтонації.

¹⁵ Квітка К. Избранные труды: В 2 т. – М., 1971. – Т. 1. – С. 230.

¹⁶ Див. розділ «Коліскові пісні» в цьому томі.

¹⁷ Довженко Г. Український дитячий фольклор. – К., 1981. – С. 59.

¹⁸ Квітка К. Избранные труды. – С. 230.

¹⁹ Пісні Поділля. Записи Насті Присяжнюк в с. Погребищі. 1920–1970 рр. / Упоряд. С. Мишанич; Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. – К., 1984. – № 60. – С. 334.

Мелодичній будові забавлянок-чукикалок притаманна певна стереотипність, що може виражатись у багаторазових повторах одно-акцентної посівки обмеженого діапазону (терцієвий), відсутності контрастних мелодико-інтонаційних переходів.

Локальний колорит забавлянок відтворено в діалектизмах назв предметно-побутових реалій – наприклад, хлібних виробів («калачі – хлібчик, балабошки, пеленичка»), родини (бобошек, бобище), кукурудзи (тенгеричка).

Серед забавлянок є твори з нетиповою музичною будовою, зумовлені впливом інших жанрів музичного фольклору. Навпаки, окремі з них «вкрапляються» досить несподівано й у дорослий репертуар, навіть у весільну обрядовість та сороміцький фольклор, де вони зазнають пародіювання й пересомислення. Можна простежити невідповідність деяких поняттєвих значень між текстами «дитячого» та «дорослого» вжитку: таким чином у дітей відбувається семантична текстова редукція з виключенням значень, складних для сприймання дитини. Подібне явище спостерігається і в інших жанрах: баладах, навіть колискових, родинно-побутових піснях, у яких виявляється закодованою майже еротична сутність відомих дитячих перших пісеньок, прихована в дорослих за евфемізмами та метафорами. Наприклад, найпопулярніша забавлянка ²⁰:

Ой чук, чук, чук,
Наловив дід щук.
Баба рибу пекла –
Сковорідка текла.

Або:

Ходе дід по току,
Баба по вгороду.
Несе дід кочергу –
Баба сковороду.

За спостереженнями вчених, обидва приклади мають неоднозначний зміст. Виходить, що цим забавлянкам притаманна добре відома езопівська мова, побудована на образах-евфемізмах, еротичних мотивах і натяках ²¹.

Хрестоматійно відомим прикладом є також трактування поетичного тексту загальновідомого, улюбленого дітлахами «Журавля», що занадився до бабиних конопель. Виокремлений з весільної обрядовості, «Журавель» виконували й на хрестинах для обмеження чоловічої активності протягом шести тижнів після пологів ²². Незважаючи на трансформацію окремих слів і по-

²⁰ Дитячий фольклор. – К., 1984. – № 159–161.

²¹ *Сковорода* – один із численних усталених образів-евфемізмів, які в українському еротичному фольклорі позначають жіночий статевий орган; кочерга – образ фалоса, так називається розріз у штанах спереду; щука (щупак) та й риба взагалі – художній синонім чоловічого статевого органа. Див.: Українські сороміцькі пісні / Упоряд. М. Красиков. – Х., 2003.

²² *Бантыш-Каменский Д. Н.* История Малой России от водворения славян в сей стране до уничтожения гетьманства. – К., 1993. – С. 593.

нять, музичне тло аналогічних пісень залишається майже незмінним, зберігаючи мелодичну та ритмічну стабільність народного мелосу²³.

Явище міжжанрової рецепції весільної обрядовості простежується і в трансформованій версії «Дударика» – також *весільної пісні*, на основі якої М. Леонтович створив чудову багатоголосу картину-мініатюру. «Музичні образи тут виражають дитячі переживання, викликані смертю дідуся-дударика, споминами про його веселу гру і думками про долю його вірної супутниці – дуди»²⁴. Надаючи великого виховного значення цьому шедеврові народної творчості, М. Леонтович-педагог включив його до обов'язкової програми «Нотної грамоти»²⁵.

Приклад 3

Ду! Ді-ду мій, ду-да-ри-ку, ти ж бу-ло, се-лом і-деш, ти ж бу-ло, в ду-ду гра-ш. Те-пер те-бе не-ма-є, ду-да тво-я гу-ля-є, і ши-ши-ки зо-ста-ли-ся, хто-ни-ко-му до-ста-ли-ся. Ду!

Дитячі пісні та речитативи, с. 27–28.

У музично-етнографічній літературі віднаходимо два народних варіанти «Дударика» (обидва з Київщини)²⁶. У них простежується виокремлення й самостійне існування саме тієї частини пісні, що є спорідненою з музично-поетичними й ритмічними особливостями дитячого сприйняття²⁷.

У сфері дитячого спонтанного співу існують також не прив'язані до ігор мелодизовані імпровізації. Дитячі монологи-експромти часом стають засобами спілкування дитини сам на сам або з уявним ігровим персонажем, або з улюбленою іграшкою. Згодом діти з легкістю й радістю «граються» з фонемами, лексемами, запам'ятовують від старших дітей так звану тарабарську мову, імпровізують звукову нісенітницю. Джерелом імпровізації стає дитячий фольклор, зокрема *лічилки, забавлянки, заклички, скоромовки, передирки, мирилки, дражнилки, жеребкування*.

Легкому засвоюванню невимовлюваних літер і створенню безглузвих словосполучень та алітерацій сприяють *пісеньки-«тарабарицини»* з розважальною евфонією. Д. Ревуцький, спостерігаючи ці явища на окремих фольклорних зразках, проводив паралель з деякими народними піснями, у яких головну формотворчу роль відіграє не мелодичне інтонування вірша, а рима, ритм та окремі фонетичні сполучення. «Центр уваги полягає не в змісті слів, а в тій комбінації звуків, ритму, мелодії, що дає вихід почуття і настрою

²³ Наприклад, використання мелодії «Занадився журавель» у фіналі Другої симфонії П.І. Чайковського.

²⁴ Леонтович М. Хорові твори. – К., 1970. – С. 4.

²⁵ Леонтович М. Нотна грамота // НБУВ, Інститут рукопису, ф. 50, № 1513.

²⁶ Див. у зб.: *Квітка К. Українські народні мелодії*. – К., 1922. – № 309; *Костів К. Українське весілля // Етнографічний збірник*. – К., 1914. – Т. 1. – С. 116. – № 40. (Запис В. Верховинця).

²⁷ Див.: *Луканюк Б. «Дударик» М. Леонтовича // НТЕ*. – 1978. – № 1. – С. 58–65.

співця»²⁸. Наприклад, пісенька-«тарабарщина» залюбки рецитувалася дітьми Слобожанщини на початку 1920-х років. У ній явно прослуховується звуконаслідування жаб'ячого кумкання та не виключено слухових асоціацій з комуністичною атрибутикою слів у першій строфі:

Умба квілі мілітолі комунадза
Умба кві, умба ква-квара. (Двічі)

І зовсім незрозумілий, але стабільний рефрен із двох «слів» до наступних строф:

О мікадела, о шервербумба,
О мікадела, шер-вер-бум-ба, бумба, бум!

Цей жарт не лише сприяє веселошам дитини та її батьків, а й закріплює кумулятивні навички, зміцнює артикуляційно-голосовий апарат, тренує пам'ять.

Як зазначалось, у складі дитячої музичної творчості є жанри, притаманні лише певному віковому періоду. На межі молодшого і старшого дошкільного віку – до п'яти років – у дитини відбуваються поступові зміни в сприйнятті звукової дійсності. Збагачення вербальної мови, поява здатності фіксувати складніші музичні явища сприяють урізноманітненню форм дитячої музичної імпровізації, що віддзеркалює процес еволюції акустичного тексту дитини.

Особливою вигадливістю позначені *дражнилки*, *мирилки*, *приспівки*, *заклички*, *скоромовки*, яким властиві повтори типових звернень, швидкомовна рецитація, моторна ритміка. У мелодиці цих жанрів віддзеркалюється інтонаційна праформальність, і вони, особливо лічилки, стають у розвитку дитини «прелюдією» до рухливих ігор та забав.

Поширену й сьогодні дитячу рецитацію-дражнилку «Михайло-дригайло...» К. Квітка узяв за приклад тонізації вірша, у якому збереглася давня амфібрахічна форма й принцип віршування²⁹.

Приклад 4

♩ = 100

Ми - хай - ло - дри - гай - ло - е - вч - ки - ла - ес. О - рнш - ка - би - кіш - ка - о -

бі - лать - ис - ес. А Ми - хай - ло - дри - гай - ло - е - вч - ки - ла - вер - та.

Київська обл., Обухівський р-н, м. Українка. Запис М. П. Гайдая³⁰

Обстоюючи думку про наявність півтонових інтервалів в українській пісенності на стародавній стадії розвитку, учений залучає цю дражнилку до тексту статті «Первісні звукоряди»³¹.

²⁸ Ревуцький Д. Живе слово: Теорія виразного читання для школи. – Л., 2001. – С. 125.

²⁹ Квітка К. В. Избранные труды: В 2 т. – М., 1971. – Т. 2. – С. 99, 100.

³⁰ Дитячий фольклор. Дитячі пісні та речитативи. – № 922. – С. 324.

³¹ Квітка К. В. Избранные труды. – С. 231.

Музичним зразкам дитячого фольклору притаманні й цілотовні інтервали, під час інтонування яких спостерігаємо тенденцію до незначного підвищення «нейтральної терції», особливо помітної наприкінці виконуваного твору. В Україні на це явище першими звернули увагу К. Квітка та М. Гайдай, пояснюючи подібне «деінтонування» дитячим збудженням.

Цікавою є побудова дитячих дражниць в обсязі низхідної та висхідної квартали і квінти, на яку часто натрапляємо і в сучасній піснетворчості дітей³².

Дитячі пісні залюбки виконують не лише діти, а й дорослі для дітей. Так, у передвоєнні роки ХХ ст. на Полтавщині Д. Ревуцький записував пісні від співачки Дарини Гамалій. Натомість з репертуару дорослих діти часто переймають алегоричні твори. Такі пісні найчастіше генетично пов'язані з жартівливими, танцювальними, гумористичними, обрядовими й позаобрядовими жанрами, їх виконують у позаігровому середовищі. Найпоширеніші з-поміж них – *приспівки* й *нісенітничі* діалогічної будови.

Дитячі пісні – переважно однострофні. Однак є чимало строфічних творів із постійним рефреном-звуконаслідуванням, який інколи може бути більшим від основної синтагми внаслідок покуплетного нарощування («Прослужив я в пана рік», «Зажурився чоловік»)³³.

Приклад 5

[Andante]

За-жу-ри-ла-ся чо-ло-вік, як на світі жи-ти, пі-шол со-бі чо-ло-вік ку-роч-ку ку-ти-ти.

9 Привів для 1-го кула. Для наступн. кула.

А ку-роч-ка лю-лю-лю, лю-лю-лю, лю-лю-лю, те-пер я ся не жу-рю! А ку-роч-ка:

16 га-га-га! А ку-роч-ка: тру-лю-лю, тру-лю-лю, лю-лю-лю. Те-пер я ся не жу-рю.

Словаччина, с. Бехерів. Записав 1967 р. А. Дулеба від М. Качмар

Більшість мелодій пісень *позаобрядового* й *позаігрового* дитячого фольклору має мажорний нахил (лише незначна кількість зразків – мінорний). Часом спостерігається ладова перемінність, зрідка в жартівливо-танцювальних зразках – відхилення в інші тональності за допомогою хроматично змінених звуків. Значну частину мелодій відкриває активний квартовий зачин, що вказує на підпорядкованість метроритміки та інтонаційної структури пісень дитячим рухам.

Динаміка дитячих рухів яскраво виявляється в *примовках-замовляннях* і *закличках-приспівках* до живої і неживої природи. Завершені за формою, короткі музично-поетичні приспівки пов'язані з правдавньою виробничо-ма-

³² Про регіональну специфіку подібних дитячих рецитатій коломийкової структури свідчать автентичні записи Г. Дем'яна з Івано-Франківщини та інших західних областей України.

³³ Українські народні пісні Східної Словаччини / Запис. і упоряд. А. Дулеба. – Пряшів, 1947. – Т. 3. – С. 265–266; Дитячий фольклор. Дитячі пісні та рецитативи. – № 574. – С. 229.

гічною діяльністю людини. Їм властивий синкретизм слова, музики, танцю. Заклички-примовки спрямовано на конкретний об'єкт із метою викликання певної дії (звернення до сонця, дощу, води тощо). Саме тому першорядна роль надається слову, що розмежовує окремі мелодичні фрази, вибудовує свою схему ритміки. Про регіональну специфіку подібних дитячих рецитацій, переважно коломийкової структури, свідчать автентичні записи із західних областей України.

У музикознавчих працях обстоюється спільність музичних культур різних народів на зразках аналогічних мелодій вузького обсягу, які відображають певний історичний зріз розвитку людського мислення. Так, наприклад, обрядова пісня викликання дощу, що й дотепер залишилася в активному побутуванні, зокрема, дорослих адигейців, в українському фольклорі перейшла до дитячого музичного побутування³⁴. Недарма К. Квітка вважав аналогічні рецитації закличку дощу в давні часи «всенародною культурною справою, якій надавалось магічного значення, що пізніше перейшла до дитячих забав»³⁵.

Існують відмінності в характері виконання *рецитації* дорослими й дітьми. Вони є й тоді, коли дорослі відтворюють зразки, запам'ятовані ще в дитинстві. Наспіву у виконанні дорослих тяжіють до лірики, що виявляється в розширенні амбітусу мелодики. Аналогічним рецитаціям у дитячому виконанні притаманні звужений діапазон (переважно до обсягу терції), урельфнення артикуляції скандування, рухлива метроритміка з обов'язковими елементами ігрових дій. Певною мірою до такої категорії пісень, виконуваних дорослими із включенням різножанрових фрагментів із дитячого фольклору, належить записана М. Лисенком від народної співачки М. О. Загорської дитяча пісня «Коте, коте, вилий воду»³⁶.

Приклад 6

Andante

1. 2. Andantino

Tempo 1

Ко - те, ко - те, ви - лий во - ду, ви - лий Цеб-ром,цеб-ром,
 во - ду на ко - ло - ду.

цеб-ри-це-ло, хо-лод-но-ю во-ди-це-ю. Чи на дощ, чи на дощ, чи на со - вец - ко.

13

ви - слянь, ма - тін - ко, в ві - ко - зеч - ко. Ді - ти - поч - ка

17

ку - шв - сть - ся і пі - сом - ком гу - ли - сть - ся.

³⁴ Правдюк А. А. Межжанровая рецепция в песенном фольклоре // Народная песня: Проблемы изучения. – Ленинград, 1988. – С. 35–44.

³⁵ Квітка К. Українські народні мелодії. – К., 1922. – Т. 2. – С. XIII.

³⁶ НАФРФ ІМФЕ, ф. 24, од. зб. 30, арк. 42; Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. – К., 1984. – № 672. – С. 237.

Цю пісню варто розглядати як цікаву контамінацію ознак колискової та дитячих пісень-закличок³⁷.

Елементами поетичної контамінації у вигляді своєрідних «клаптиків» виступають дві заклички. Вони пов'язуються з дощем, водою і, можливо, в першоджерелі не мали нічого спільного з образним дитячим уявленням «кота». Схожий музичний зразок заклички, яка виконується дітьми в подібних ситуаціях, записано К. Квіткою на Житомирщині:

Доду, доду,
Вилий воду,
Чи на дощ,
Чи на погоду³⁸.

Можливо, такі твори надали осмислення й слову «колода» (долоня). Кличка на форма слів «коде», «доду», мабуть, є асонансом від слова «коте», що фонетично з ним дещо співзвучне. Значення цих слів розшифрувати складно³⁹.

Подібність звучання згаданих закличок і перших рядків поширеної пісні при колісці «Котку, котку, не лїзь на колодку» сприяла створенню цікавого варіанта пісні «Коте, коте, вилий воду», яка набула рис колискової з притаманними цьому жанру музично-поетичними особливостями й художньо-виражальними засобами дитячих пісень-закличок.

Вузкий амбітус багатьох дитячих пісень пояснюється, по-перше, тим, що первинна форма музичної творчості дітей у віці від двох до трьох з половиною років – це мотиви, що складаються з двох тонів в інтервалі десь малої терції, а по-друге, – схильністю дітей, навіть старшого віку, співати в обсязі цілого тону або півтону⁴⁰. Записані в різних регіонах України (а також поза її межами) дитячі рецитації вирізняються не так мелодичною побудовою фрази з остинатним повтором, як словесно-інтонаційним складом, ритмічною формульністю.

На матеріалі подібних речитативів можна помітити текстове варіювання, яке відбувається попри мелодичну стабільність твору. Ті самі формульні наспіви, залежно від структури віршів, можуть не тільки одержати інше змістове наповнення, а й набути інакшого музично-ритмічного втілення. Так, заклички до дощу, приспівки до сонця чи води варіюються за кількістю складів у силабічних групах словесного тексту. Відтак метроритмічна й словесна формули наспіву стає атрибутивною ознакою жанру.

Саме в дитячих приспівках-закличках збереглися рудименти віри первісної людини в магічну силу слова. У такий спосіб приспівки-заклички слугують ланкою між позаобрядовим і календарно-обрядовим дитячим музичним фольклором.

³⁷ Луганська К. Поповнення фольклорної лисенкіани // НТЕ. – 1981. – № 3.

³⁸ НАФРФ ІМФЕ, ф. 6, од. зб. 66, арк. 3.

³⁹ Цікаве етнографічне спостереження зробила Н. Заглада: «Як набереться у уха вода, то діти, як вилізуть на берег, прикладуть долоні – чи одного вуха, чи до обох і стрибають на одній нозі і кажуть разом: «*Коде, коде, вилий воду на колоду (долоню), чи на грім, чи на дощ, чи на блискавку*». Див.: Заглада Н. Побут селянської дитини. Матеріали до монографії с. Старосілля. – К., 1929. – С. 133.

⁴⁰ Земцовский И. Мелодика календарных песен. – Ленинград, 1975. – С. 31–33.

Дитячий музичний фольклор уміщує й значну частину *обрядових пісень*, зокрема зимового й весняного календарних циклів. Колядування дітей під час Різдвяних свят мало в давнину особливу функцію. Традиційно різдвяні колядки й щедрівки починали виконувати хлопчики 8–14 років. За їхньою участю паралельно відбувалися вертепні вистави з музичним супроводом. У різдвяному репертуарі дітей побутували твори, зрозумілі або перероблені ними відповідно до особливостей віку. Найулюбленішими стали гумористичні колядки, де вимогу винагороди висловлено часто у формі погрози-фарсу, що мала жартівливий характер.

У дитячому середовищі ⁴¹ активно побутують *колядки й щедрівки* двох видів – без *приспівів* і з *приспівом*. Композиція дитячих колядок і щедрівок проста: заспів, власне колядь, поколядь (закінчення) і приспів, який може трансформуватися в самостійне привітання – віншування. Типовим інтонаційним зворотом жанру є опісування п'ятого шабля з низхідними глісандуючими поспівками й подальшим поверненням до основної опори. Тобто висхідні квінтові інтонації-оклики приглушуються низхідними рухами.

Існують і простіші дитячі новорічні твори, як, наприклад, група щедрівок нестрофічної будови, що об'єднує численні варіанти відомого «Щедрика» ⁴². В основі таких щедрівок лежить терцієва поспівка, що є специфічною ознакою архаїки мелодичного складу, наближеною до природних мовленнєвих інтонацій, що споріднює ці твори з дитячими *засівалками* ⁴³. Вони виконуються дітьми вранці на «старий» Новий рік і супроводжуються посипанням зерном хазяйського двору чи хати. Інтонаційний повтор секундово-терцієвих поспівок, зрозумілість і простота музичної мови, свобода в манері виконання сприяють легкому запам'ятовуванню творів. Їх можна співати, кричати, промовляти у вигляді меледекламації чи речитативу ⁴⁴.

Нашарування й видозміни, які відбувалися в жанрах зимового циклу, певним чином віддзеркалилися на формотворенні й функціональності дитячих колядок і щедрівок. Так, у XIX – на початку XX ст. набули поширення *кондаки* з богослужбового репертуару, які виконували на мелодії колядок.

Пісні *весняного циклу* мають багато спільних інтонаційних і ритмоформальних рис із колядками й щедрівками ⁴⁵. Дитячі веснянки (*гаївки* в Галичині, *майвки*-веснянки, *маївки* на Поліссі, *рогульки* на Волині) посідають значне місце в системі дитячого музичного фольклору. Окремі з них відтворюють локальні обряди «гукання весни», її «заклинання» (гукання), що деколи су-

⁴¹ Див. розділ «Зимові пісні» в цьому томі.

⁴² Белосветова И. С. Календарно-обрядовая песенная культура Черниговского Полесья: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – К., 1990. – С. 5.

⁴³ Дитячі пісні та речитативи / Упоряд. Г. В. Довженок, К. М. Луганська. – № 469 («Вам на щастя, на здоров'я»). – С. 188.

⁴⁴ Такий спосіб виконання не завжди дозволяв записувачам у домагнітофонний період точно фіксувати звуковисотність мелодій. Про це свідчать численні нотні записи з приблизною фіксацією звукового контуру, але з обов'язковою вказівкою на манеру виконання (скоромовкою, говіркою, вигуком тощо). Записувачі К. Квітка, М. Гайдай, В. Харків, Г. Дем'ян, В. Дубравін, А. Остащенко ніколи не ігнорували цього важливого чинника.

⁴⁵ Див. розділ «Веснянки» в цьому томі.

проводжується низхідним глісандованим закінченням-вигуком «гу-у-у!». До дитячого середовища перейшла й значна кількість хороводно-ігрових і танцювальних веснянок, що побутують і в традиційному дорослому репертуарі («Грушка», «Мак», «Зайчик», «Шум», «Просо» тощо).

У деяких веснянках жанрово визначальними рисами стають закличні інтонації, втілені у квартових рефренах-окликах, їх ритмічна організованість. Майже всі дитячі весняні пісні (у тому числі заклички, примовки) належать до рухливо-динамічних жанрів. Їх метроритмічна організація та інтонаційна структура підпорядковані моториці руху (підскоки, стрибки, ритмізована хода).

Серед дитячих веснянок є й такі, що тяжіють до лірики. Їх співають переважно дівчатка-підлітки. Збереження в них інтонаційно-ладової формульності вузького обсягу не перешкоджає мелодиці таких веснянок набувати імпровізаційного характеру. Незважаючи на розгорнутий звуковий діапазон, ці твори легко запам'ятовуються й виконуються дітьми. Серед таких веснянок особне місце посідає пісня «Розлилися води на чотири броди», яку Леся Українка в ранньому дитинстві перейняла від своєї матері Олени Пчілки. Існують два записи цієї пісні – М. Лисенком і К. Квіткою. Останній схилився до думки про музичне авторство Олени Пчілки на народні слова з Уманського повіту, що були надруковані без мелодії в «Трудах» П. Чубинського⁴⁶. Як наголошував сам К. Квітка, «...Олена Пчілка і Леся Українка були настільки органічні натуральні співачки в народному стилі, що їх власні варіації мали таке саме значення, як і варіації, що їх робить звичайна селянка, і не відрізняються від народних»⁴⁷.

Приклад 7

Moderato *poco più mosso*

Роз - ли - ли - ся по - ди на чо - ти - ри бро - ди. Гей, дів - ки.

вес - на крас - на, від - ля - зе - ле - чень - ке. Гей, дів - ки, вес - на крас - на, від - ля - зе - ле - чень - ке.

Квітка К. В. *Вибрані статті*. – К., 1986. – Ч. 2. – С. 26

Варіант, зафіксований М. Лисенком від поетеси, відображає індивідуальний стиль виконання, зокрема, багатство мелізматички, метроритміки⁴⁸, внутрішньоскладове розспівування, що сприяло «розчиненню» поспівки, особливо в першій мелострофі⁴⁹.

⁴⁶ Квітка К. В. Фольклористична діяльність М. В. Лисенка і сучасне українське громадянство // Квітка К. В. *Вибрані статті* / Упоряд. А. І. Іваніцький. – К., 1986. – Ч. 2. – С. 26.

⁴⁷ Там само. – С. 27.

⁴⁸ Там само. – С. 26–27. Запис веснянки подано упорядником з ритмічними вправленнями, згідно з коментарем К. Квітки.

⁴⁹ У виданні «Дитячі пісні та речитативи» (упоряд.: Г. Довженок і К. Луганська) подано спрощений варіант солоспіву з Полтавщини від Д. Гамалій без ладової мін-

Подібні розспівні веснянки можуть виконуватися дітьми поза ігровими діями. Ключем до реконструкції особливостей веснянок в архаїчному побуті стають самі музичні тексти або спосіб звукоутворення в них. Так, музично-текстові особливості пісень «Весна наша красна», «Ой чом же ти, буслю», дають підстави припустити діалогічність їхнього виконання в минулому ⁵⁰:

Приклад 8

[Andante]

Весна наша красна! Що ж ти нам припесла? Дивкам да по квіточці, хлопцям да по дучці.

Житомирський пов., с. Кам'яний Брід.
Запис 1914 р. М. І. Неказать від С. Федорчук

Деяка частина веснянок, «відірвавшись» від ігор, має сліди ігрових дій. Глибшому розумінню музичного твору допомагає музично-етнографічний коментар записувача. Скажімо, нотатки П. Сокальського засвідчують антифонне виконання пісні «Лелю, бабо, лелю, діду» ⁵¹. Вони доповнюють наше уявлення про творчі можливості дитячого виконавства ⁵².

Приклад 9

Allegro assai

Лелю, бабо, лелю, діду, лелю, бабо, лелю, діду!

Дитячі пісні та речитативи. – К., 1991. – С. 33

Цикл весняних календарних пісень доповнюють *пастуші ладканки*, що їх виконували 6 травня на празник св. Юрія в контексті обряду, який зберіг чимало реліктових рис. Про участь у ньому дітей свідчить матеріал Карпатського регіону, зафіксований Р. Кирчівим, Г. Дем'яном, В. Соколом, М. Мишаничем ⁵³.

ливості з підвищенням IV і VII щаблів. Див.: Дитячі пісні та речитативи. – К., 1991. – С. 97.

⁵⁰ НАФРФ ІМФЕ, ф. 8–13, од. зб. 77, арк. 3; Дитячі пісні та речитативи. – С. 85. – № 189.

⁵¹ «Маленькі дівчатка в Херсонській губернії співають вечорами на початку весни, сидячи на призьбах хат; вони перегукуються окремими групами». Цит. за: Малорусские и великорусские песни, собранные П. П. Сокальским. – М.; СПб., [б. р.]. – С. 43.

⁵² Дитячі пісні та речитативи. – С. 33.

⁵³ Записи Г. В. Дем'яна з Львівської та Чернівецької обл. // НАФРФ ІМФЕ, ф. 14-3, од. зб. 1097; мат. пл.: ф. 14-10, од.зб. 1693. Див.: Дитячі пісні та речитативи. – С. 103. – № 212.

Moderato

Пов-та ма Лась-ка, пов-на, пов-ко-ва на тій вов-ці. Шов-ко-ву гра-ву пас-ла.

пов-ко-ву гра-ву пас-ла. Лас-та моль-ка при-псе-ла.

Львівська обл., Сколівський р-н, с. Горовецьке.
Запис Г. Дем'яна від М. А. Михайлович 1930 р. н.

Однією з характерних рис музичної будови пастушких ладканок є їх близькість до весільних пісень Карпатського регіону, «що також у побуті називаються ладканнями, ладканками. Обидва жанри характеризуються специфічним типом мелодії і виконання»⁵⁴, а також значною питомою вагою архаїчних рис мелодики. Їм властивий «речитативний характер, імпровізаційність як основний формотворчий засіб, дострофічна форма, діатонізм як переважна ладова система»⁵⁵. Широка група віршованих текстів підпорядкована єдиній мелодійній формулі. Але існують і тричастинні зразки типу АВА з вільною ритмікою, мелізматичними прикрасами, подекуди із застосуванням пентахорду мінорного нахилу⁵⁶.

Музикування дітей (до 15–16 років) поширене також із використанням різноманітного дитячого музичного *інструментарію*⁵⁷, який виготовляли як самі діти, так і дорослі. Музичні іграшки ставали предметом матеріальної і духовної культури, відігравали значну роль у пізнанні й одухотворенні фольклорних персонажів, особливо казкових, сприяли музичному світосприйняттю природи. Гра на березовій корі, пищиках, рослинному листку чи складеному вдвоє папірці, висвистування в пустопорожню кістку чи стеблину, імітування голосів звірів, птахів, шуму лісу наближають ці сигнали до їх первісного функціонального призначення – магічних закликів до живої і неживої природи.

Дитячий музичний інструментарій класифікують так:

1) *шумові та ударні*, що переважно виконують ритмічну функцію і характеризуються відсутністю звукоряду; бубон, решето, тамборон – дерев'яний обруч, обтягнутий шкірою; дзвоники різного розміру;

2) *струнно-ударні* (хордофони, що урізноманітнюють тембральну теситуру) – дитячі цимбали, дрімба, ліра;

3) *духові інструменти*, пов'язані з пастушим побутом – пастуший ріг, волинка, коза, дуда. Найрозповсюдженішими з дитячого музичного інструментарію є *аерофони* – дерев'яні, порцелянові, керамічні звукові іграшки, що виконують роль іграшки й музичного інструменту. Для західного регіону характерні: зозуль-

⁵⁴ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 378.

⁵⁵ Грица С. Й., Дей О. І. Принципи класифікації і наукового видання української словесно-музичної народної творчості. – С. 215.

⁵⁶ Феномен дитячих ладканок можна порівняти лише з функціями егор'ївських російських пісень, які також виконуються переважно дітьми при вигоні худоби на пасовище. Див.: Науменко Г. Дождик, дождик, перестань: Русское народное детское музыкальное творчество. – М., 1988. – С. 21, 42

⁵⁷ Див. розділи «Народні музичні інструменти в контексті європейської систематики музичних інструментів» та «Народна інструментальна музика» в цьому томі.

ка, півник, гусочка, когутики, курочки, качечки, баранчики; для східного, центрального та південного – свистулька, свищик, свистун, сопілка, керамічні жанрові іграшкові композиції (бариня з ридикюлем і півником під пахвою тощо).

Ще одним зразком збагачення дитячого репертуару творами, що виникли в середовищі дорослих, є *казки з музичними фрагментами*. У східнослов'янському фольклорі існують жанрові різновиди казок (зокрема казки про тварин і фантастичні), художня структура яких включає музично-поетичні діалоги й монологи-приспівки. Пісенні фрагменти в казковому епосі є свідченням архаїчних етапів його розвитку, нерозривного зв'язку в минулому з міфом. Музично-поетичні кліше виконували функції, пов'язані зі специфікою міфологічного мислення творців і виконавців.

Найчастіше пісенно-замовляння трапляються в творах тваринного епосу (казки про спів вовка⁵⁸, про вовка й козенят⁵⁹ тощо). Показові щодо активного функціонування пісенних вставок численні варіанти казки про котика, півня та лисицю⁶⁰. У розгортанні сюжету казки пісні, як правило, належить домінантна роль. Її варіювання пов'язане з поступовим перетворенням у казкову прикрасу⁶¹.

В українській фольклористичці пріоритет у збиранні й записуванні музичних елементів казки належить К. Квітці. Його записи від Лесі Українки було вперше надруковано в збірці «Дитячі гри, пісні й казки» (1903). Леся Українка зафіксувала в пам'яті інтонаційну структуру пісенних вставок, які згодом привернули увагу дослідників. Ці музичні тексти належать до проміжної зони між пісенним і розмовним інтонуванням.

У варіанті казки «Про котика й півника» К. Квітка екмеїчно відтворив ритмічну схему монологу, документально передаючи персоналізоване виконання твору Лесею Українкою⁶².

Приклад 11

[espressivo]

Ко - ти - ку - бра - ти - ку, не - се - ме - не - зве - ка

по - ка - ме - но - мое - ту - ва - сно - с - му - хвос - ту. По - ря - туйі - ме - не!

Казки з пісенними фрагментами належать головню до діалогічних народних творів, про які неможливо судити лише на підставі зафіксованого словесного тексту. Їхня художня виразність значною мірою зумовлена драматизованим виконанням, у якому чималу роль відіграє діалог як засіб розгортання сюжету та розкриття характеру персонажів.

Існує група казок, при відтворенні яких обов'язковими є елементи театралізації: спів, гра інтонаціями, мімікою, тембром голосу. Такі чинники іноді «більше, ніж поетичний текст, складають художні образи казки, дають естетич-

⁵⁸ Сравнительный указатель сюжетов: Восточно-славянская сказка. – М., 1979. – № 163. (Далі – СУС).

⁵⁹ Там само. – № 123.

⁶⁰ Там само. – № 61В.

⁶¹ Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. – М., 1984. – С. 102.

⁶² Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1977. – Т. 9. – С. 112–114.

не наповнення схематизованому, спрощеному сюжетові»⁶³. Це казки таких сюжетних типів, як «Війна грибів»⁶⁴, «Журавель і чорногуз»⁶⁵, «Івась і відьма»⁶⁶, «Ріпка»⁶⁷, «Колобок»⁶⁸, «Розбите яєчко»⁶⁹, «Смерть півника»⁷⁰, «Нема кози з горіхами»⁷¹, «Вовк і козенята»⁷². Їм властива декламаційна форма з елементами співу. Відзначаються такі казки природною живою інтонацією, логічним голосоведінням, майстерністю виконання прози й розспіву віршованих пісеньок⁷³. Починаючи казку про Івашка, Леся Українка подала таку преамбулу: «Сю казку мало котре з сільських дітей не знає, її навіть часом удають, мов гру: одне стає за “Івашка”, друге за “відьму”, а решта за “Оленку”, за батька з матір’ю та за гусей, так кожна співає й проказує, як там за кого приходиться в казці»⁷⁴.

Пісенні тексти з казок можуть функціонувати й окремо. Деякі з них (наприклад, «Помалу, малу, чумаче, грай»⁷⁵) нерідко виконують як самостійні вокальні та інструментальні твори. Така мелодія, за спостереженням М. Грінченка, «вокалізована, але ... вокалізація цілком у можливостях інструментального звучання сопілки»⁷⁶.

Приклад 12

Andante

По-ма-лу-ма-лу, чу-ма-че, грай, не-вра-ни-ж-мо-то сер-деш-ка-украї!

Брат-ме-не-вбив, в-зем-лю-ш-рив, за-то-га-вен-ри-ки, що-в-са-ду-рив.

Пирятинський пов., с. Калужинці. Запис О. Марковича

У багатьох варіантах цю пісню зафіксував О. Маркович, а вже від нього в 1861 році записав композитор О. Серов⁷⁷. Згодом до неї звертались О. Рубець і К. Квітка, котрий занотував її двічі від Лесі Українки. Пізніше цю пісню записав на Вінниччині В. Харків (у 1928), на Київщині – О. Шмиговський (1940) та ін.⁷⁸

⁶³ Мельников М. Н. Русский детский фольклор. – М., 1987. – С. 71–72.

⁶⁴ СУС. – М., 1979. – № 297В.

⁶⁵ Там само. – № 244 А.

⁶⁶ Там само. – № 327 С, F.

⁶⁷ Там само. – № 2044.

⁶⁸ Там само. – № 2025.

⁶⁹ Там само. – № 2022 В.

⁷⁰ Там само. – № 2021 А.

⁷¹ Там само. – № 2015.

⁷² Там само. – № 123.

⁷³ Никифоров А. Народная детская сказка драматического жанра // Сказочная комиссия в 1927 г. Обзор работ под ред. председателя комиссии акад. С. Ф. Ольденбурга. – Ленинград, 1928. – С. 49–63.

⁷⁴ Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1977. – Т. 9. – С. 115.

⁷⁵ Пісня з казки про чарівну сопілку // СУС. – № 780.

⁷⁶ Грінченко М. О. Вибране. – К., 1959. – С. 96.

⁷⁷ Дитячі пісні та речитативи. – С. 375–376. – № 234.

⁷⁸ М. В. Лисенко взяв цю пісню за тему Куранти з «Української сюїти у формі старовинних танців» для фортепіано.

Римовані пісеньки у виконанні героїв українських казок надають творам не тільки мовної, а й композиційної ритмічності. Пісні та приспівки в казці мають особливу поетичність. Вони дають дітям естетичну насолоду, а також сприяють переключенню уваги, надаючи виконанню динамізм, доповнюючи слухову уяву музичними елементами, які відіграють не останню роль у персоніфікації героїв улюблених дитячих казок⁷⁹. Багатьом пісням-вставкам притаманна періодичність, варіативність, повторність, внутрішньоскладові розспіви, перемінність складу й розміру. Музична ритмізація і римування казкової мови добре усвідомлені народними творцями: «Добра пісня ладом, а казка – складом». Під складом розуміється саме ритмізація і музичне римування, елементи котрих емоційно забарвлюють казкових персонажів.

Українські народні казки залишаються в локусі уваги українських композиторів, балетмейстерів, хормейстерів⁸⁰. До опер з використанням дитячого фольклорного мелосу, написаних виключно для дитячого виконання, належать твори М. Степаненка «Лісова казка» (2007) та Б. Фільц за казкою Г. Савчинської-Латик «Лісова школа» (2010).

У 1930–1980-х роках дитячою фольклорною пісенністю надихалися й композитори українського зарубіжжя. У США створено дитячі опери: «Червона шапочка» І. Білогруда, «Золоте весілля» З. Лиська, «Лис Микита» В. Овчаренко (лібрето Л. Полтави за І. Франком). В Австрії за казкою О. Олеся написано оперу А. Гнатишин «Бабусини пригоди», у Чехословаччині Б. Левитський створив опери «Івасик-Телесик» та «Солом'яний бичок». У Великій Британії та Ірландії – опери С. Туркевич-Лук'янович «Цар Ох». Ці твори сприяли збереженню культурних традицій українських дітей за кордоном.

Фольклорна мелодика є складовою хорової музики для шкільних вистав та інсценізацій: Я. Ступка «Зозуля й півень» (музична сцена для дітей на слова Л. Глібова, 1926), К. Богуславський «Андрій-козак» (опера-гра, 1930).

Одним з найперших зразків інструментального професійного опрацювання дитячого фольклору став доробок Л. Ревуцького. Для 3-голосого шкільного хору без супроводу він опрацював 26 історичних пісень до книги Д. Ревуцького «Історичні думи та пісні історичні» (1919). Збірка «Сонечко» (1926) містить 20 обробок пісень для голосу з фортепіано, що є опрацюванням дитячих скоромовок, закличок до весни, дощу, звертанням до пташок, сонечка⁸¹. В. Барвінський написав фортепіанний цикл «Шість мініатюр на українські народні теми» (1920), збірку фортепіанних творів «Наше сонечко грає на фортепіано»

⁷⁹ Никифоров А. Там само.

⁸⁰ Г. Компанієць створив оперу «Вовк і семеро козенят» (1939, лібрето М. Пригари), І. Польський – оперу «Терем-теремок» (1949, за мотивами С. Маршака). М. Пилипчак – автор опери за угорської казкою «Блакитна троянда» (1970). У 1980 р. у Львівському театрі опери і балету поставлено оперу-казку «Царівна-жаба» Б.-Ю. Яновського, 1996 р. в Харківському театрі опери і балету – оперу М. Стецюна за казкою І. Франка «Коли ще звірі говорили» (лібрето С. Чепалова).

⁸¹ Ревуцький Л. Сонечко. – Х., 1926. Твори зроблено з урахуванням можливостей дитячого виконання: більшість у діапазоні терції – сексти, лише кілька в обсязі септими й октави.

(з присвятою Марусі Пшеничці⁸², 1936). Музичні п'єси у виданні супроводжувалися яскравими ілюстраціями, що викликали в дитини подвійну – звукову та візуальну асоціативність (наприклад, твір на мелодію пісні «Ой це коси бузьку сіна» проілюстрований зображенням лелеки в окулярах і з косою)⁸³.

Значну увагу приділяли дитячому музичному фольклору композитори в другій половині ХХ ст. Поряд з класичним надбанням багато з їхніх творів увійшло до збірки «Полинула чечіточка»⁸⁴. Ю. Рожавська є автором хорів для дітей «Пісні-лічилки» (1968) та «Пісні-прислів'я». Б. Фільц створила низку обробок дитячих пісень із голосу Лесі Українки для дитячого хору («Бігло козенятко», «Козуню-любуню», «Ой літає чорна галочка» та ін.)⁸⁵. Обробляє і використовує у своїй творчості жанри дитячого музичного фольклору Леся Горва.

Дитячий фольклор є спільним предметом дослідження фольклористів-словесників і музикознавців у регіональних осередках України. Автентичні зразки збирають не лише фахівці, а й носії фольклорної спадщини. Під патронатом досвідчених фахівців до безпосередньої співучасті залучають і дітей.⁸⁶ Так, при Національному заслуженому академічному народному хорі ім. Г. Верьовки створено дитячий ансамбль «Цвітень» під орудою М. Пилипчак та А. Авдієвського. Діти виконують в автентичній манері пісенний репертуар, записаний в експедиціях на теренах Центральної, Східної і Західної України. Значну частину фольклорних записів зафіксовано на сучасних аудіовізуальних носіях⁸⁷. Музично-естетичним вихованням дошкільнят на етносоціалній основі займається фольклорний ансамбль «Ладонько»⁸⁸. Колектив працює за створеною С. М. Садовенко авторською програмою, спрямованою на емоційно-інтелектуальний розвиток дитини, формування її музично-творчих здібностей у процесі музично-ігрової діяльності. Відтак дитячий музичний фольклор залишається невичерпним джерелом творчості композиторів, письменників, поетів та виконавців.

⁸² Дочка друга В. Барвінського, відомого віолончеліста П. Пшенички Маруся (1926–2014) – доктор мистецтвознавства Марія Петрівна Загайкевич.

⁸³ У дитячому педагогічному репертуарі для фортепіано є також твори: «Квочка» С. Людкевича, «Альбом дитячих п'єс із п'яти мініатюр» (1930), «Малі легкі кусники для початківців на теми українських народних пісень для ф-но на дві руки» (1933) Н. Нижанківського, 24 дитячі п'єси В. Косенка.

⁸⁴ Полинула чечіточка / Упоряд. А. Верещагін. – К., 1983.

⁸⁵ Докладніше про твори, написані для дітей див.: *Фільц Б.* Музика для дітей // УМЕ. – К., 2011. – Т. 3. – С. 522-531.

⁸⁶ У роки державної незалежності України значно активізувався фольклористичний напрям і кількість міських науково-етнографічних ансамблів помітно примножилися. Дитячі фольклористичні колективи виникли в багатьох містах України. До прикладу, це гурти-лауреати й дипломанти міжнародних фестивалів і конкурсів: «Ладовиці» (кер. І. Телюх, м. Хмельницький), «Мережка» (кер. М. Семенова, м. Харків), «Дай Боже» (кер. О. Мельник, м. Київ) та ін. – *Прим. ред.*

⁸⁷ Записи на CD: Дитячий фольклор: Пісенний репертуар, записаний в експедиціях. Дитячий ансамбль «Цвітень» при Національному заслуженому академічному народному хорі ім. Г. Верьовки. – К., 2002; Мамина коліскова: збірник автентичних народних колісанок / Упоряд. М. Пилипчак. – К., 2003.

⁸⁸ Ансамбль засновано 2005 р. на базі Центру позашкільної роботи Святошинського р-ну м. Києва. Див.: Дивосвіт українського музичного фольклору // Позашкільля. – 2008. – 21 вересня.

ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ

Назвою «весільні пісні» охоплюється масштабний цикл поетично-музичних творів, що супроводжували кількадедне обрядово-драматичне дійство публічного довершення шлюбу сільською (у давнину — й міською) громадою. Інструментальна капела брала участь майже виключно в танцювально-розважальній частині весілля.

Весільна обрядовість і пісенність — одні з найстійкіших компонентів традиційно-побутової культури, яскравий показник етнічної ідентичності. Українське весілля XIX — початку XX ст. — складний комплекс обрядів, пісень і танців, що виконувались у визначеному порядку й нагадували класичну мелодраму з усталеними персонажами й хором, типовими для стародавніх релігійних культів¹. Ф. Вовк зазначав, що в українських весільних звичаях віддзеркалилися всі етапи еволюції родини, відомі соціологам. Учені (В. Гошовський, О. Пашина та ін.) вважають, що весільні обряди, як і інші родинні ритуали (хрестини, похорон), сформувались у давніх слов'ян пізніше ніж календарні, адже до появи весільної обрядовості мало виникнути шлюбне життя (моногамія). Відомості про час прийняття християнства східними слов'янами засвідчують, що не всі їхні племена мали впорядковане шлюбне життя (Л. Нідерле). За Ф. Вовком, більшість елементів, з яких складається український шлюб, належать до дуже давньої історичної доби (наприклад, у танці, в якому почергово танцюють з нареченою всі родичі нареченого, відчутні відгуки так званого «права першої ночі», відомого всім індоєвропейським народам), але драматичні форми цих ритуалів склалися, імовірно, у первісну епоху історії Русі, набувши її характеристичних рис (так, подробиці походження князя та його дружини, викладені у весільних піснях, виявляють подібність з історичними піснями про військові походи князів). Княжа доба завершила розвиток українських весільних звичаїв (сліди пізніших часів — малопомітні), і відтоді почався їх поступовий, хоча й повільний, розпад (ритуал втратив первісну функцію, залишилася лише зовнішня символіка, окремі обряди

¹ *Вовк Хв.* Шлюбний ритуал на Україні // *Вовк Хв.* Студії з української етнографії та антропології: [Вибрані праці]. — К., 1994. — С. 213–323; *Весілля*: у 2 кн. / Упоряд. М. Шубравська, О. Правдюк. — К., 1970; *Здоровега Н.* Нариси народної весільної обрядовості на Україні. — К., 1974; *Борисенко В.* Весільні звичаї та обряди на Україні: Історико-етнографічне дослідження. — К., 1988.

набули пародійного характеру). А. Козаченко² зазначав, що старі літописні джерела фіксують завершення формування слов'янського весільного ритуалу в середині XIII ст.

Весільний ритуал (за І. Несен³) — цілісне, внутрішньоорганізоване системне утворення, що реалізується в певному етнорегіональному варіанті й має незмінне структурне ядро, приховане за численними динамічними елементами. Правила одруження, утілені в послідовно здійснюваних переговорах, були шаблями реалізації універсальної моделі мирного шлюбу шляхом договору. Ведення переговорів становило зміст першої, так званої передвесільної частини. Поділ дійства на передвесільну, власне весільну та післявесільну частини властивий весільному ритуалу майже всіх європейських країн.

Основний сценарій шлюбної драми (за Ф. Вовком): імітація умикання й купівлі молодої (розігрування військового походу з метою здобуття дому молодої шлюбним кортежем молодого, опір родини молодої, оборона братів, замирення двох сторін; викупне, виплачене братові молодої та всій родині), урочисте садовлення молодих на посад перед священним деревом — гільцем, спільний бенкет, жертви (розподіл священного хліба — короваю), відведення молодої до хати молодого і, нарешті, уведення молодого в його шлюбні права — зближення молодих, дефлорація дівчини, під час чого присутні поводяться урочисто в публічний спосіб.

У музичному оформленні ритуалів весілля всіх східних слов'ян головну роль відіграють вокальні жанри. Традиція весільного обрядового співу — тільки жіноча, причому ансамблева (співають свахи — заміжні жінки, дружки — дівчата, товаришки молодої, світилки — незаміжні родички молодого; хори з боку молодого й молодої протистоять один одному). На Прип'ятському Поліссі донедавна, а в Карпатському регіоні й дотепер зберігається традиція інструментального (майже виключно скрипкового) супроводу весільних пісень, коли скрипка (рідше — дві скрипки або капела) дублює основну мелодичну лінію, оздоблюючи її характерними локальними мелізматичними прийомами.

Весільні пісні⁴ озвучують дві основні лінії ритуалу: ініціаційну, пов'язану зі зміною соціального статусу молодих, які беруть шлюб, та лінію контактів обох родів. Спів осмислюється як засіб магічного впливу на людей і міфічні потойбічні сили. Значна кількість обрядових ситуацій спричинила появу відповідної кількості весільних пісенних текстів, що коментують перебіг подій, керують порядком ведення ритуальних акцій, регламентують

² Козаченко А. К истории великорусского свадебного обряда // Советская этнография. — 1957. — № 1. — С. 57—70.

³ Несен І. Весільний ритуал Центрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина XIX—XX ст.). — К., 2005.

⁴ Весільні пісні: У 2-х кн. / Упоряд. М. Шубравська, А. Іваницький. — К., 1982; Правдюк О. Весільні пісні // ІУМ. — Т. 1. — К., 1989; Іваницький А. Народне весілля і весільні пісні // Іваницький А. Українська народна музична творчість. — К., 1990. — С. 107—123; Тестова Л. А. Генетическое единство и региональная специфика мелодий украинских свадебных песен: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / ИИФЭ. — К., 1982; Єфремова Л. Наспиви українських весільних пісень. — К., 2006; Тюрікова О. Музичний фольклор Донбасу: Весільні пісні. — Донецьк, 2005.

поведінку весільних чинів і гостей. Пізніший ліричний шар текстів склався навколо теми відходу молодої від родини та її жалю.

Кількість мелодій весільних пісень, на які розспівують величезний текстовий масив, значно менша: за музично-ритмічними ознаками з теренів України описано близько двадцяти основних весільних форм⁵. Якщо в центральній смузі України можна зауважити пов'язання певних типів весільних мелодій з обрядовою сферою чи з ліричною тематикою, то в північних регіонах (Полісся) такої залежності не існує. Поліська весільна меліка утрималася в більш архаїчному стані, тож ті самі обрядові мелодії озвучують тексти будь-якої тематики. Приєднання текстів до певних мелодій відбувається безвідносно до змісту, а лише на підставі єдності ритмічної конструкції.

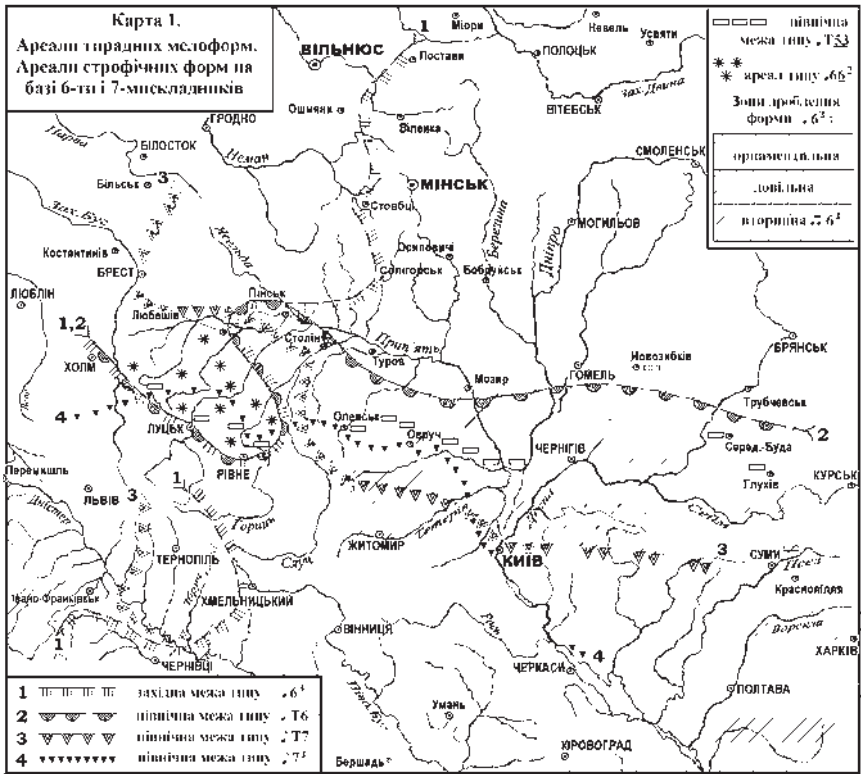
Дія вokalних жанрів обрядового музичного фольклору, особливо ранньотрадиційного, до якого належать календарні й весільні пісні, засадничим є ритм промовляння складів слова у співі. У всіх слов'янських традиціях переважають вірші силабічної будови та відповідні їм музично-ритмічні малюнки, що викристалізувалися впродовж віків у набір типових формул. У різних регіонах за весільним дійством закріпилися певні види ритмомелодичних форм, утворивши систему локальних весільних традицій. Кожному локусу властивий свій набір мелотипів, що відрізняється від сусідніх ритмічною і звуковисотною (включно з видами багатоголосся) системами, тембровими характеристиками тощо. Кількість типових наспівів, задіяних у локальних весільних циклах, коливається від трьох (на Закарпатті, в окремих локусах Лівобережжя) до дев'яти-десяти (на Поліссі, Поділлі), рідше — одинадцяти-дванадцяти (у Погоринні) й навіть чотирнадцяти-п'ятнадцяти (у перехідних зонах, як на Західній Волині) видів.

Окрему жанрову групу становлять весільні *приспівки* — синкретичні вokalно-танцювальні твори в акцентному ритмі, тексти яких несуть ритуальне навантаження (здебільшого в обрядах «комори» й ритуальних танцях молодої з родиною молодого, як на Волинському Поліссі), а також виконують розважальну функцію, тож нерідко звучать у супроводі капели з обов'язковим ударним інструментом — бубном або барабаном.

На відміну від календарних жанрів, кожен з яких поширений у своєму ареалі, жанр весільних пісень охоплює всю давньослов'янську територію. Донині на теренах сучасної України (у межах її давньослов'янського заселення), на етнічній території білорусів (включно з Брянською, Смоленською, Псковською областями), у прилеглих областях Росії (Воронезькій, Курській), а також на Кубані та на правобережжі Вісли функціонують мелодії, що виявляють спільність засадничих морфологічних ознак. Це дозволяє застосовувати уніфіковану мелотипологічну методику до всього корпусу східнослов'янських весільних пісень окресленого терену.

⁵ *Клименко І.* Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (погляд із Прип'ятського Полісся) // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць / НМАУ ім. П. Чайковського, упоряд. О. Муззина. — К., 2004. — Вип. 2. — С. 135–165; *Луканюк Б., Добрянська Л.* Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся / Упоряд. В. Ковальчук. — Рівне, 2004. — Вип. 5. — С. 95–108.

Регіональні масиви весільних мелодій виявляють автономність звуковисотної (мелічної) та ритмочасової організації, тому їх типологічне впорядкування проводиться спершу окремо за ритмічними й мелодичними параметрами, а пізніше встановлюються закономірності їх кореляції.



З погляду ритмоорганізації корпус весільних пісень — строго організована (алгоритмічна) система. Набір первинних музично-ритмічних фігур є спільним для всієї ранньої східнослов'янської меліки — календарної і весільної. Весільна мелодика дещо поступається календарній за різноманіттям ритмічних першеоментів, проте в ній повністю реалізовано можливості як їх комбінування в ритмоперіодах-рядках, так і компонування цілісних композицій (див. таблицю). Це одно-, дво-, три-, рідше — чотирирядкові ізометричні *строфи*, що виникають на основі неподільного або дво-, триелементного рядка з можливістю виокремлення зачинів. Існують і *тиради*⁶ — з віршами: чотирискладовим (приклад 1),

⁶ Тирада — цілісна, неподільна на строфи форма щонайменше із чотирьох рядків із можливими зачином і заключенням.

Рухливо

Шлюб, шлюб бра - да, шлю - бу - ва - ли,
пер - вим ра - зом не - ред об - ра - зом при - ся - та (ла).

*Одеська обл., Білгород-Дністровський р-н, с. Молога.
Записала Л. Єфремова 1980 р.*

шестискладовим (тут із зачином — приклад 2),

94 Помірно

Ой дай, ма - ти, мас - ла...
Ой дай, ма - ти, мас - ла, бо ж я то - бі ко - рі - вень - ку мас - ла
від ро - си до ро - си. дай мас - ла на ко(ен).

*Житомирська обл., Володарськ-Волинський р-н, с. Ягодинка.
Записала Л. Єфремова 1981 р.*

включно зі значною кількістю його різновидів (приклади 3, 4),

♩ = 120
Одна

Що на го - рі тус - ка ле - ті - ли.
Всі
Що на го - рі тус - ка ле - ті - ли. Упер - сям ка - тус - ти - ки - пі - ли.
Хоч упер - сям, не упер - сям, а - би здо - рив сер - [шб]Гу.

*Чернігівська обл., Бахмацький р-н, с. Обсич.
Записали студенти НМАУ 1997 р.*

$\text{♩} = 120$

Одна
Всє ді - ло по - ро - би - ли .

Удвох
всє ді - ло по - ро - би - ли і ру - ки по - ми - ли .

дож - ки і ти - ріл - ки - ді - вай - те го - рі - [льки].

*Черкаська обл., Кам'янський р-н, с. Тимошівка.
Записали О. та Н. Терещенки 1993 р.*

восьмискладовим типу (5+3) (приклад 5):

$\text{♩} = 88$

Одна
За гвєнь дів - чи - но . в ві - кон - цє .

Сто - їть мо - ло - дий . як сон - цє .

Під янич ко - ни - чок во - ро - нєнь - кий .

Бо її самі - і - ван - ко мо - ло - дєнь - кий

Удвох

*Кіровоградський р-н, с. Ново-Володимирівка.
Записали О. та Н. Терещенки 1993 р.*

3-поміж строфічних форм найбільш поширеною є (4+4+5)×2 скл. як вторинний різновид попередньої (5+3) (приклад 6):

$\text{♩} = 124$ одна

Мі к та бє. Про - лия - чка, і - дє - мо.

єсі

їє - бє снє - да - ті нє - сє - мо.

В те - бе ма - мам - ка не род - на,
ра - на сис - ла - ті не да - ла, і - і, у - х!

Сумська обл., Шосткинський р-н, с. Калівка.
Записала О. Гончаренко 2003 р.

Існують також оригінальна гетерометрична строфа (приклад 7),

Одна Че - ре - сь - вил - ки в ліш - нвов сід. Всі ско - чи - ла Га - тин - жи вні но - трад.
- Хто ме - ве вши - дс в швом ві - во гри - ді. з пм сь - ду на по - си - [зі]

Житомирське Полісся, Овручина.
Зведена морфологічна версія І. Клименко за записами 1993–1996 рр.

строфа на базі фігури висхідного іоніка (співвідношення ритмічних одиниць 1122, приклад 8) з його переритмізацією (див. нижній рядок таблиці):

Брат сес - три - шю за стол ве - ле. Ра - во - ри - но.
Брат сес - три - шю за стол ве - ле ра - ве - сень - [ко]

Житомирська обл., Олевський р-н, с. Хмелівка.
Записала І. Клименко 1994 р.

Стрижневий принцип типологічного поділу весільних ритмоформ такий: кожна з них існує у двох видах ритмоорганізації (як дві паралельні версії однієї моделі): двомірному чи *дольному*⁷ або спондеїчному⁸ та тримірному чи *ямбічному*⁹.

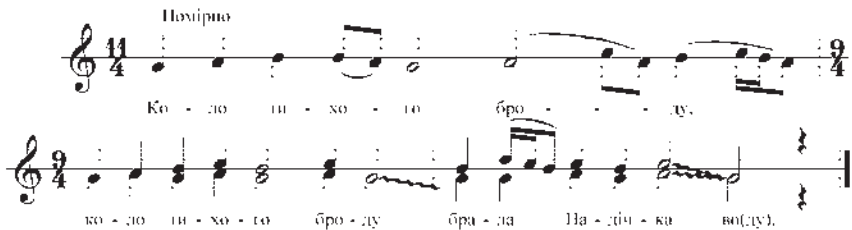
Західні терени України виразно тяжіють до ямбічних ритмоформ (див. приклади 4, 9, 10):

⁷ Визначення дольного та ямбічного типів ритму дивись у розділі «Купальські пісні» (примітки: 19, 31).

⁸ Львівська школа практикує термін «монохронний».

⁹ Описані К. Квіткою, Б. Луканюком, Б. Єфименковою, І. Клименко.

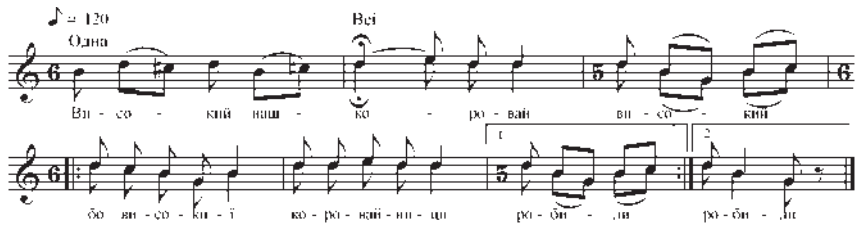
Повірно



Ко - ло - ни - хо - то бро - ду.
ко - ло - ни - хо - то бро - ду бра - ла На - діч - ка во(ду).

Житомирська обл., Володарськ-Волинський р-н, с. Ягодинка.
Записала Л. Єфремова 1981 р.

♩ = 120
Одні



Ви - со - кий виш - ко - ро - ванн ви - со - кий
бо - ви - со - ки - ї ко - ро - ванн - ни - ци ро - би - ли ро - би - ли

Підляшя (Польща, Білостоцьке воєводство, гміна Гайнівка (Гайнувка)), с. Даші.
Записала І. Клименко 1998 р.

У волинському, подільському, наддніпрянському репертуарі¹⁰ зазіяно лише чотири класичні типи композицій дольного виду, побудовані на моделях¹¹ шестидольника¹² і двоелементній 5+3 (приклад 11, споріднений до прикладу 2).

Одні



Ся-дять ма-ти під ка-ли - но - ю. ся-дять ма-ти під ка-ли - но - ю.
гір - ко пла - че за ді - ти - но - [ю]

Уманщина, Поділля.
Зведена морфологічна версія за матеріалами 1985–1989 рр.

¹⁰ Терещенко Н. Песни свадебного обряда Кировоградской области: Некоторые вопросы структурной типологии: Дипломная работа. – Кировоград, 1996. – 104 нотации; Мокану О. Весілля в селах Таборів та Чубинці Сквирського району Київської області (реконструкція і типологія): Дипломна робота / ЛНМА. – Л., 1998.

¹¹ Модель визначається за мінімальною кількістю складів у групах.

¹² Клименко І. Слов'янські весільні шестидольники як мелогеографічна система: введення у проблематику // Слов'янська мелогеографія. – Кн. 4. – К., 2013. – С. 90–117; Скаженник М. Трирядкові весільні наспіви з шестидольною основою на польсько-волинському пограниччі (Північна Житомирщина): ритмічні та звуковисотні різновиди // Слов'янська мелогеографія. – Кн. 4. – К., 2013. – С. 131–142; Котельникова О. Шестидольна ритмоформула у весільних піснях українського Посейм'я: Дипломна робота / НМАУ. – К., 2006 (70 нотаций, аналітичні таблиці, карта діалектів).

На відміну від західної території, на східній долні ритми становлять переважну частину. На українському Лівобережжі класичний репертуар із чотирьох згаданих форм оздоблено лише однією-двома формулами-ямбами, основа яких знівельована дробленням і повільними темпами (приклад 12):

Повільно
Одна

Че - рез єї - неч - ки дво - с дво - ре - чок

Всі

у виш-не-вий са - до - чок, че - рез єї - неч - ки

дво - с дво - ре - чок у виш-не-вий са - до (чок).

Харківська обл., Ізюмський р-н, с. Кам'янка.
Записала Л. Єфремова 1980 р.

У Центральному Поліссі весь весільний цикл функціонує тільки в долній (двійковій) системі, презентованій дев'ятьма моделями (зокрема, приклади 3, 6, 7, 8).

Спондейчні (долні) форми ритміки, схильні до двійкового поділу, утворили шляхом силаборитмічного дроблення низку вторинних форм, що функціонують нині як самостійні типи (приклади 11, 13, 14):

Одна

Із-виш-на-ти, та го-лі - во-ві-ку (1)!

Всі

Із-виш-на-ти та го-лі - воль - ку в по-слад-шо-ю та її су-ди - тонь - [ку]

Сумська обл., Буринський р-н, с. Ігорівка. Записав Є. Єфремов 1991 р.

Rubato

1-й даємів (solo)

Та ці-сві - ти, ти, ма-ти, сві - чу ти по - став на сто-лі з'

2-й даємів (solo)

а я жи-ю бУ - ду(жи) ой ди-ви-ти - ся, ой чи па - рай - ме - ні.

Всі

а я жи-ю бУ - ду(жи) ой ди-ви-ти - ся, ой чи па - рай - ме - ні.

Полтавська обл., Миргородський р-н, с. Хомутець.
Записали Є. Єфремов, Т. Сопілка 1995 р.

Вектор послідовної інтенсифікації дроблення пролягає з півночі Білорусі до півдня Полісся, де чотири- й шестидольні першоеlementи найактивніше реалізують закладені в них властивості ритмічного варіювання. Саме на межі Полісся й Поділля відбувається кристалізація «форм другого покоління» (сталих вторинних форм, отриманих шляхом дроблення первинних ритмосхем) — як самостійних, а не похідних типів. Подальший напрям їх ускладнення (повне розщеплення первинних схем, ямбізування вторинних ритмомалюнків, їх рубатне виконання зі значними темповими контрастами частин строфи) скерований зі Східного Поділля до Наддніпрянщини й Лівобережжя.

Межа між ареалами умовно західного (ямбічного) та східного (спондеїчного) видів весільних пісень проходить приблизно по лінії Полоцьк — Мінськ — Рівне (див. карту). Тут простежується співіснування ямбічних і дольних версій тих самих форм, особливо на Західній Волині й Західному Поліссі¹³, де локальні реєстри весільних пісень містять найбільшу кількість типів (14—15 форм). «Горизонтальний поділ» українсько-білоруського весільного ареалу відбувається по пасму розділових ізоліній, що проходять Поліссям: одні з них є північним кордоном мелоформ України, другі поєднують Прип'ять із традиціями Білорусі (див. карту).

Географія весільних ритмів окреслює два головні напрями минулих ритмоутворювальних процесів на українсько-білоруських землях. Це такі: 1) силлаборитмічне *дроблення*, реалізоване через послідовне розщеплення первинних формул і його посилення з півночі на південь ареалу; 2) *ямбізація*, найвідчутніша на західних теренах України¹⁴ й Білорусі та опосередкована розщепленнями у Центральній і Лівобережній Україні. Особливу роль у побудові алгоритмічної системи типів весільних пісень відіграє регіон Полісся (басейни Прип'яті¹⁵ й Десни). Його найбагатший, унаслідок давніх міграцій етносів, весільний репертуар акумулював більшість із чотирьох десятків східнослов'янських весільних ритмокомпозицій і унаочнив типологічні й генетичні зв'язки між різноскерованими (кожен до свого «епіцентру») регіональними меломасивами.

¹³ *Квитка К.* Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Белорусские народные песни / Состав. З. Эвальд. — М.; Ленинград, 1941. — С. 123—129, 130—131 (нотний додаток); перевид: *Квитка К.* Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Гошовского. — М., 1971. — Т. 1. — С. 161—176; *Луканик Б., Добрянська Л.* Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині. — С. 95—108; *Сливинський Ю.* Весільні мелодії. — Л., 1982. — Вип. 1: Полісся (Машинопис / Архів ПНДЛ МЕ при ЛНМА ім. М. Лисенка); *Добрянська Л., Федун І.* Весільні обрядові наспіви південно-східної Берестейщини (за матеріалами експедиції 1997 р.) // Народна музика Волині: Збірник статей і матеріалів / Ред.-упоряд. О. Смоляк. — Кременець, 1998. — С. 27—35.

¹⁴ Див., зокр.: *Поточняк А.* Традиційне весілля у селах Вороняків: Диплома робота / ЛНМА. — Л., 1999; *Коваль В.* Генеза локальної типологічно гетерогенної народновокальної традиції (на матеріалах обрядових наспівів з околиць на північний захід від Горган): Дис. ... канд. мистецтвознавства / ЛНМА. — Л., 2006.

¹⁵ *Клименко І.* Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (погляд із Прип'ятського Полісся) // Проблеми етномузикології / НМАУ. — К., 2004. — Вип. 2. — С. 135—165.

Осередки неалгоритмічної рубатної ритміки зафіксовано в північно-західній частині Білорусі (вище Німану) та Галичині (тут відсутні моделі-дольники, а ямби позначені неусталеністю ритмомалюнків і нагадують «розмиті» обриси класичних весільних ритмотипів Полісся, Волині та Поділля). На Середній Наддніпрянщині й Лівобережжі (Полтавщині та Слобожанщині) «вільна» ритміка повільних багатоголосих наспівів склалась як продукт кристалізації вишуканих ритмомелодичних композицій, насичених розспівами, де у формотворенні домінує ладово-гармонічний фактор (приклади 12, 14)¹⁶.

Принципи загальної будови весільних композицій у різних регіонах диференціюються. Для Білорусі й Полісся характерне комбінування простих елементів¹⁷ (приклад 7). У Центральному Подніпров'ї, на Полтавщині й Слобожанщині¹⁸ виразно відчутні намагання інтенсивно розвинути форму внутрішнім ускладненням незначного набору первинних ритмофігур і водночас ладофактурним ускладненням пісенної тканини (приклади 12–14). Отже, послідовне підсилення інтенсивності ритмічного дроблення з «просуванням» мелотипів з півночі (Білоруське Поозер'я) на південь (Центральна Україна, Лівобережжя) збігається зі зменшенням набору композицій-дольників від одинадцяти-п'ятнадцяти форм у Білорусі й на Поліссі до чотирьох — на півдні.

Локальні весільні традиції утворюють масштабні музично-діалектні масиви, зіставні з діалектно-лінгвістичним членуванням слов'янських територій. Основу майже кожної локальної традиції весілля складають два-три наспіви, що «обслуговують» вузлові ритуальні дії, «притягаючи» найбільше поетичних текстів. Зазвичай це форми, відомі на широких географічних просторах (див. карту): композиції сімей шестидольників, семискладників, версій моделі 5+3 скл., представлених розгалуженою мережею різновидів і відомих у варіантах на всьому обширі України й Білорусі¹⁹. З них наймасштабніші географічні масиви складають три типи:

а) *тирадні*, утворені на базі названих ритмоформул (охоплюють українське Правобережжя (Полісся, Волинь, Поділля) та Лівобережжя, приклади 2–6);

¹⁶ *Сотілка Т.* Ранні форми традиційного багатоголосся на Середньодніпровському Лівобережжі (на матеріалі весільних пісень Полтавщини): Дипломна робота / НМАУ. — К., 1996.

¹⁷ *Коропніченко Г.* Перехідна зона як об'єкт мелогеографії (за матеріалами весільних наспівів межиріччя Тетерева та Ірпеня) // Проблеми етномузикології / НМАУ. — К., 1998. — Вип. 1. — С. 137–166; «Просили батько і мати, і ми просимо» (опис народного весільного обряду Крелевеччини) / Упоряд.: Н. Єфименко, О. Гончаренко. — Суми, 2001.

¹⁸ *Гончаренко О.* До питання про нестандартні композиційні утворення у весільних наспівах (мелоареалогічна розвідка на Сумському ґрунті) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник наукових праць. — Х., 2007. — Вип. 19. — С. 316–329.

¹⁹ Див.: *Клименко І., Гончаренко О.* Географія ритмічних трансформацій весільної структури (5+3)×2: алгоритм дольності // Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. — Л., 1996. — С. 28–36.

ОСНОВНІ ВИДИ ВЕСІЛЬНИХ РИТМІЧНИХ ПЕРІОДІВ УКРАЇНЦІВ

(паралельні структури у дво- і тримірних версіях)

ПЕРІОДИ СПОНДЕЙЧНОГО ТИПУ (двоірні)	КОДИ	ПЕРІОДИ ЯМБІЧНОГО ТИПУ (тримірні)
Одноцільні (утворюють 2-3-рядкові строфи, тиради)		
V - силаборитмічні формули для рухливих та похідних видів*		
	V6 V(6-10)	
	V6 V(4+4 _{1,2})	
	V6 V(6-10)	
Здвоєні (утворюють 2-рядкові строфи)		
	V66 V(6-10) ²	немає відповідника
	V55 V(5-8) ²	
Складені двоелементні (утворюють 2-рядкові строфи, моделі V53 та V53 також мають тирадні форми)		
	V34 V(3,4) _{1,2} <small>(форму типу власних рухливих цигур: 3+4+3)</small>	
	V53 V(5-8)+(3-5)	
	V53 V(4+3 ₁)+(3-5)	
немає відповідника		
немає відповідника		
Складені триелементні (утворюють 2-рядкові строфи)		
	V443 V(4,4,3)	
	V446 V(4,4,6)	
Гетерометрична композиція (формула-строфа)		
	V433	
	V446	
Строфа з переритмізацією віршового рядка (семантична форма AA)		
	V44p4	
постичний текст:	а б рефрен а б рефрен	

* Формули в круглих дужках показують діапазон коливання кількості складів. У фігурні дужки взято похідні формули другого покоління.

б) трирядкова *строфа* із шестидольною основою (приклади 11, 13) і дворядкова з основою 5+3 скл. (приклад 14), що охоплюють увесь українсько-білоруський ареал, за винятком західних регіонів; на Західній Волині одну з лакун ареалу строфи 6х3 заповнює чотирирядковий різновид (6+6)×2;

в) трирядкова *строфа* із семискладовою основою (поширена на всій Правобережній Україні, за винятком Полісся) (приклад 9).

Другий ряд місцевих весільних циклів утворюють наспіви, спеціалізовані за певними обрядами. У такій ролі здебільшого виступають «складені форми» типу (4+4+6)×2 або (5+5+7)×2 (єдина з весільних композицій, znana в усьому окресленому ареалі) та інші форми цієї сім'ї (приклади 7–10, 12), позначені локальною стилістикою. Міграція мелотипів із суміжних територій додає до локального репертуару дифузний елемент, індивідуальний для кожної пари сусідніх традицій.

Звуковисотний (мелічний) рівень організації весільних пісень є типологічно автономною системою, що вимагає не «підлеглого» (другим планом), а паралельного розгляду. Як певний ритмотип інтонаційно втілюється в різних ладово-мелодійних версіях, так і певна типова звуковисотна модель реалізується в численних ритмічних версіях, стаючи явищем «вищого порядку» щодо конкретних ритмоформ (приклади 2–3, 5–6, 11–13).

Як і всі східнослов'янські мелодії ранньотрадиційного шару, українські весільні наспіви характеризуються вузькоамбітусними ладовими конструкціями, обсяг яких здебільшого не перевищує квінти. Виразно виділяються чотири мелегеографічні масиви мелодій:

а) терцієвого обсягу з головною ладовою опорою на нижньому тоні та нейтральним терцієвим тоном (Прип'ятське й Десянське Полісся). Пов'язані з гетерофонією, зокрема, бурдонною фактурою (приклади 3, 6, 7);

б) квартового обсягу мажорного нахилу з опозицією опор на 4-му і 1-му шаблях (західні терени), а також тирадний тип 5+3 у більшій частині його центральноукраїнського ареалу (приклад 5);

в) квінтового обсягу з опозицією опор 5↔1 (Поділля, Підляшшя та ін.) (приклади 1, 2, 4, 10);

г) складнішого ладового утворення, домінантною ознакою якого є система опорних тонів 2–5–1 з акцентом на опозиції 2-го і 1-го шаблів (умовно «триопорний» лад, приклади 11, 12, 14), що реалізується переважно в мелодіях квінтового обсягу мінорного нахилу, на Правобережжі має тенденцію до підвищення 4-го шабля. Ареал триопорного ладу охоплює центральну смугу України, з ним часто (хоча не завжди) пов'язані ліризовані, «журливі» мелодії. Простежується міграція наспівів цього ладу в поєднанні з формулою (5+3)×2 на північ за течіями річок Горинь і Німан, Дніпро й Західна Двіна (на південь Псковщини). Південне Посейм'я вирізняється мелодичним розробленням субквартової зони, де субсекунда задіяна в системі опор як двійник 2-го шабля.

Весільні пісні українців демонструють різні форми *багатоголосся*. Назвемо п'ять основних і похідних форм.

1. Ансамблева *монодія*, поширена в Західному Поділлі, Галичині, Карпатах та на Закарпатті (приклади 2, 4), іноді «оздоблена» дублюванням основної мелодії, відтвореної відкритими голосами, «тонким голосом» (фальце-

том) на октаву вище (приклад 10) (Підляшшя, район Гайнівки, нині *польськ.* Гайнувка), або ж цілком відтворена ансамблем «тонких голосів» із десятидванадцяти осіб (Поросся).

2. *Гетерофонія*, тобто функційне одноголосся в ансамблевому виконанні з більш чи менш значними відхиленнями від основної мелодичної лінії, де опорні тони півкадансів завжди виражені унісоном (Прип'ятське Полісся, Волинь, Східне Поділля (приклади 6, 9, 11)).

3. Різновид гетерофонії з *бурдоном*, коли кілька голосів проспівують текст пісні на висоті основного тону (з незначним відхиленням здебільшого в кадансах), а інші ведуть мелодію, найчастіше у вигляді гетерофонного пучка голосів (окремі локуси Прип'ятського й Деснянського Полісся, найбільш сконцентровано це явище проявляється в зоні Овруч — Коростень — Чорнобиль, суміжних районах Чернігівщини й на півночі Сумщини (Сіверщина) (приклади 3, 6, 13)).

4. *Поліфонічне* контрастне двоголосся (Малинський, Радомишльський райони Житомирщини, Переяславський район Київщини та ін.).

5. Складні фактурні форми Лівобережжя й Середньої Наддніпрянщини²⁰: дво-, триголосся, де опорні тони півкадансів бувають виражені терцієвим співзвуччям, фактура може бути ускладнена тонким голосом, що дублює в октаву нижню мелодичну лінію (Лівобережжя (Полтавщина, Слобожанщина) та Середня Наддніпрянщина (Кіровоградщина)) (приклади 12–14). У локальних традиціях Слобожанщини трапляються дво- та триголосі зразки, де основна мелодія, проведена гуртом низьких голосів, прикрашається верхнім сольним підголоском, як у ліричних піснях.

Сучасна етномузикологія розробляє такі напрямки весільної мелотипології: осмислення засад мелічної (ладово-інтонаційної) типології; кореляція ритмічних і ладових структур; ареалогія ритмо- й мелотипів, реконструкція напрямів міграцій весільних пісенних типів; монографічні вивчення весільних типологічних сімей та локальних весільних традицій. Картографування первинних польових відомостей, комплексне вивчення весільних мелоформ в їх територіальному русі, інтерпретація даних, отриманих в ареалах, дають етномузикології важливі аргументи для побудови ретроспективних історичних концепцій. Понад два десятки весільних карт опубліковано у чотирьох випусках збірника «Слов'янська мелогеографія» за 2010–2014 роки (серія «Проблеми етномузикології», доступна на сайті Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського).

²⁰ *Сотілка Т.* Ранні форми традиційного багатоголосся на Середньодніпровському Лівобережжі (на матеріалі весільних пісень Полтавщини): Дипломна робота / НМАУ. — К., 1996.

ГОЛОСІННЯ

Голосіння — це обрядовий жанр музично-поетичної творчості, що їх виконують після смерті члена роду, під час його поховання та поминальних ритуалів. Локальні назви: на Чернігівщині — «*приплакування*», на Полтавщині — «*тужіння*», або «*тужба*», на Галичині — «*заводи*», на Волині — «*вичитання*», у Карпатах — «*приказування*», «*йойкання*», в українських селах Курщини — «*причот*», на Закарпатті «голосити» — «*ревати*» та ін. Академізований термін «*ламентация*» має спільний корінь з ужитковим словом «*лемент*».

В українському традиційному середовищі протягом останніх століть було зафіксовано такі різновиди голосінь: а) поховальні й поминальні голосіння, адресовані померлим батькові й матері, дружині, сестрі та братові, дорослим синові й дочці, малій дитині, рідше — бабі і діду, кумам, близьким сусідам; б) з нагоди «бранки до війська» (рекрутські); в) оказіональні («при нагоді»), не передбачені регулярним звичаєм¹; г) плачі в ігрових комплексах річного циклу, які включають імітацію поховального обряду; д) пародійні, гумористичні та сороміцькі. Усі ці різновиди так чи інакше перебувають у колі обрядодійств, тематики та інтонаційної сфери поховальних голосінь.

Зазвичай в Україні голосять жінки — близькі родички померлого, які заздалегідь навчилися мистецтву голосіння й набули досвіду в повсякденному житті. Збереглися відомості про існування в минулому найманих чи запрошених «плáčок», які за свою роботу одержували харч, якусь річ від померлого, найкраще місце за столом і загальну громадську пошану. Практика найманих голосільниць найдовше затрималася на Гуцульщині. В інших регіонах України, за традицією, здебільшого голосить рідня.

Характерно, що українська звичаєвість не знає жанру весільних плачів, тоді як у російській культурі «свадебное голошение» («причитание», «причет») є доміантним жанром весільного обряду. «Розлита» в українському фольклорі чуттєвість витісняє ексцентрику емоційних крайнощів. Прощання молодой з родом змушує близьких і саму молоду щедро лити сльози під спів жалісних прощальних пісень (весільна лірика строфічної будови), але як

¹ Наведемо приклад оказіонального голосіння родини, яка прощалася з домівкою: «У 1901 році, весною наші сусіди виїжджали в Усурійський край... Зробили обід, як за покійником. Поклали речі на віз і зібрались їхати. Перша заголосила хазяйка Васька Філониха (Трохимець), а за нею три дочки, а потім родичі. І всі люди плакали. А господар об полудрабки бився» (записано від Н. Присяжнюк, с. Погребіще Вінницької обл.). [НАФРФ ІМФЕ. — Ф. 14—10, од. зб. 1258].

окремого жанру плачу з відповідними словесними образами та специфічною структурою в українському весіллі немає. Це засвідчує належність української традиції до іншого культурного простору, порівняно з російською.

Функції поховального обряду. Смерть як завершення-перехід є чи не найвизначнішим фіксованим моментом людського буття. Поховання небіжчика — одна з найдавніших громадських інституцій, яка бере початок від родоплемінного устрою суспільства. До сьогодні зберігся звичай ховати померлого не лише сім'єю, а й усім родом і громадою. Завжди в усіх народів етнографічну частину ритуалу проводив небіжчика складали добре розроблені звичаєві правила, від яких не можна було відступати.

У звичаях і віруваннях, пов'язаних зі смертю людини, простежується нашарування елементів різних часів і культурних рівнів — язичницьких та пізніших християнських, що утворює складний емоційно-символічний комплекс. У народній культурі України протягом останніх століть прощання з покійним відбувалося у двох паралельних обрядодіях — через народну звичаєвість і церковну відправу. Культурна надбудова релігійно-філософського плану (мотиви вічного життя, Божого суду, спокути та прощення гріхів) належить церковній відправі. Відчайдушні заклики до померлого, розпука, образи сирітства — усе, що стимулює надзвичайне емоційне напруження аж до входження в афект, — зосереджені в народних голосіннях. Похоронне голосіння — дія, здавалося б, не сумісна з канонами християнства. Християнська покора волі Господній, з одного боку, і гріховний розпач та стихійний бунт проти смерті, з другого, суперечать один одному. Проте самою послабленістю заборон церква полишає місце для похоронних заходів. У запеклій боротьбі із залишками поганського культу, одним із яких вважався непристойний звичай голосити, церква відвоювала цілковито «свою» територію серед вищих соціальних верств. Однак селянство, люди землі, продовжували дотримуватися своїх прадавніх звичаїв. Водночас християнські елементи поступово переплелися з народною обрядовістю, наприклад, передзвін «за упокій» у церкві, гуцульський звичай приносити до мерця «світло» із церкви (запалену свічку), виголошення священиком від імені померлого «прощі» перед домовиною та суто український звичай «печатати могилу», коли священик під церковні співи навхрест кидає землю на труну й позначає лопатою хрест на могилі.

Проміжною релігійно-побутовою традицією став звичай співати при небіжчику похоронні псалми («побожні пісні», «жалобні пісні»). Для цього запрошують старших жінок або спеціальну капелу із церковного криласу — «півчу». До цього дійства можуть долучитися і найближчі сусіди. На відміну від голосінь, похоронні псалми можна співати пізно ввечері. Такі псалми не мають плачових інтонацій, їх зміст зосереджений на морально-дидактичних сентенціях та алегоріях, мелодика має ознаки пізньої лірики, а мова інколи буває мішаною (суржик). Цей жанровий різновид духовної пісні побутує в сучасній традиції і нині значно поширений у селах.

Етнографи неодноразово підкреслювали обов'язковість звичаю голосити на похоронах — незалежно від настрою та особистих стосунків з померлим. Необхідність голосіння пояснює магічна функція ритуалу, що забезпечує регуляторну взаємодію між «цим» і «тим» світами, без якої неможливо уявити гармонію людського буття. За віруваннями пращурів, небіжчик, який відходить до сонму «дідів», відтепер прилучається до охоронців роду, і його милість,

доброчинність гарантують благополуччя живих. Вважається, що рідня добре попросалася з померлим, якщо ревний плач і приказування змусили плакати присутніх — увесь рід, громаду. Музично-поетичний комплекс голосінь покликаний у такий спосіб умилювати й задобрити мерця. В основі звичаю голосити лежить віра в те, що небіжчик чує звернені до нього промови, а отже, таке спілкування стає своєрідним діалогом, одна зі сторін якого мовчить.

Етнографічні праці, присвячені поховальній обрядовості, свідчать, що функція ритуалу має два полярні значення: а) слід умилювати небіжчика як доброчинця та охоронця роду; б) потрібно захистити себе (апотропейна функція) від невдоволення та недоброзичливості мерця як небезпечного демона, а надто від його повернення, щоб він не вставав з домовини і не приходив в образі «заложного мерця», забираючи життя та здоров'я рідних. Небіжчик як носій «нечистої» субстанції може нести небезпеку для оточення в тих випадках, коли за життя він був недобрим, знався з нечистою силою або ж помер наглою чи насильницькою смертю («не виболів»). Тому в ритуалі важливу роль відіграють регламентації — обмеження, заборони. Наприклад, не варто плакати й голосити за померлим після заходу сонця, «бо приплачеш»². Не можна голосити передчасно, до моменту смерті, а також після того, як труну засипали землею. А заклик плачущій «Швидше повертай та нам порадоньку давай!» або «Та відкіль вас, мій таточку, в гості виглядати?», крім інших значень³, має зміст «формули неможливого».

Дослідники вважають, що плач при небіжчику мав за часів язичництва виключно магічний характер, буйна експресія якого залишалася у сфері сакральних функцій, подібно до замовлянь. Недаремно обряд похорону, переходячи в тризну, набрав розгульного, а часто й еротичного забарвлення. Залишки цієї традиції донедавна побутували на Гуцульщині, Балканах і півдні Середземномор'я. Водночас вияв особистої туги, скорботи, розпачу, душевного болю, який потребує розради, — усе, що зафіксовано в доступних нам записах похоронних рецитацій, — це пізніше надбання традиційної культури, яка поступово освоювала експресію індивідуального почуття. Характеризуючи перехід фольклорного мислення до психологічної рефлексії, М. Грушевський писав, що «старі містичні переконання про всемогутність слова і магічного обряду відступили і розтопилися перед новими поняттями і перед лірикою жалю і резігнації»⁴.

Скорботний ритуальний плач є невід'ємною складовою громадського життя. Етнологи та психологи засвідчують доцільність, навіть необхідність періодичної напруги і подальшого розрядження емоцій як катарсису, важливого для психічної саморегуляції людської спільноти. У вогні експресії відбувається очищення душі, регенерація духовного здоров'я. Саме таку функцію виконують ритуальні плачі. Водночас голосіння підпорядковані нормам громадської обрядової поведінки, тому регламентованим є і власне ступінь афектації. Коли українська плачуща надто вже заходиться, близькі жінки завжди заспокоюють, «защитькують» її. Так формується культура індивідуальної екс-

² *Артюх Л.* Поминання й поминальні трапези // Український світ. — 1992. — Спеціальний випуск. — С. 46.

³ Цей фрагмент витлумачено також як формулу перевірення та очікуваної появи померлого в новому образі. Див: *Ерєміна В.* Ритуал і фольклор. — Ленінград, 1991. — С. 19, 20.

⁴ *Грушевський М.* Історія української літератури. — К., 1993. — Т. I. — С. 151.

пресії при сторонніх, здатна запалити уяву присутніх, не перетворюючи, однак, ритуал на емоційне безладдя⁵.

Досвід ритуального голосіння жінки опановують з молодих літ, а пізніше вдосконалюють свої вміння. Дівчатка під час забав на пасовиську часто імітують поховальну церемонію, у тому числі голосіння, що їх вони виконують над лялькою або мертвим звірятком, принагідно засвоюючи голос заводів і простіші словесні формули. Старші вчаться заводити одна від одної, коли полють льон або збирають у лісі ягоди. Цікавими є етнографічні матеріали з Курщини про засвоєння мистецтва плачової традиції: «Як почують де-небудь, що яка-небудь жінщина гарно голосила, і собі стараються заучити найзуст всі її причоти. А щоб не забуть того причоту, що вона чула, то кожна жінщина у себе дома, сидячи за прядивом, нескільки раз повторить про себе: пряде і миркоче собі під ніс... Як вийдуть в празник або в неділю на вулицю — перебалакають і перелічуть, скільки за год умерло людей в силі, хто як голосив — хто гарно, хто нескладно, і тут вони повторюють дословно, хто як голосив, які слова причитували»⁶. Отже, попри строгу функціональність плачів, у народі вітають свіжість і вигадливість у розробці поетичних мотивів, загальну естетичну довершеність голосінь. Характерними є такі відгуки про майстерність голосільниць: «Ох, і хороше ж тужила!» (Полтавщина); «Ох, та й тужила ж гарно... Як заведе, так любо послухать. Хто не хоче — так заплаче, самі сльози котються» (Курщина). І навпаки, нездатні до широго голосіння жінки викликали громадський осуд.

Супровідна етнографія. У комплексі народних поховальних звичаїв виокремлюють три цикли: перший пов'язаний з актом смерті, другий — з похороном, третій — з післяпохоронними обрядами, у тому числі поминальними. Ці стадії кваліфікують як: 1) *прелімінарні* обряди відчуження від колишнього світу; 2) *лімінарні* обряди проміжного періоду; 3) *постлімінарні* обряди входу в новий світ — світ пращурів⁷.

Прелімінарні обряди (перша стадія) є найпростішими й найменш численними в різних світових культурах, тоді як два інші цикли подовжені в часі і значною мірою деталізовані.

Похоронні обряди середнього, *лімінарного*, періоду — прощання з небіжчиком аж до моменту поховання на третій день після смерті — є найбільш розробленою частиною циклу, особливо в тих випадках, де регіональна традиція зазнала найменшого впливу цивілізації і зберегла прадавні обрядові елементи. Етнографи описали ігрові звичаї при нічному сидінні біля мерця (гуцульське «*посижіне*»), які в Карпатах мали назви «*грушки*», «*лопатки*», на Поділлі — «*лубок*» (загалом до двадцяти різних ігор⁸). Парубоцькі ігри при небіжчику, ба навіть і з самим небіжчиком (коли дяк перепочиває від читання Псалтиря) і просто присутність уночі біля покійного значної кількості людей

⁵ Мурзина О. Українські голосіння — афект та формотворення // Проблеми етномузикології. — К., 1998. — Вип. 1. — С. 79–106.

⁶ Про голосіння в с. Шебекіно Курської губернії записав П. К. Тарасевський. Див.: Свенціцький І. Похоронні голосіння // ЗНТШ. — 1912. — Т. 31–32. — С. 30.

⁷ Геннеп А. ван. Обряды перехода: систематическое изучение обрядов. — М., 2002. — С. 24.

⁸ Кузеля З. Українські похоронні звичаї й обряди в етнографічній літературі // ЗНТШ. — 1912. — Т. 31–32. — С. 238–243, 292–297, 310, 311; Шухевич В. Гуцульщина. Репр. відтвор. вид. 1899 р. — Л., 1999. — Ч. 3. — С. 253–258.

належать до реліктових складових ритуалу. Самі інформанти пояснюють такі забави необхідністю розрадити вбиту горем рідню й не дати заснути присутнім. Крім того, метушня й гамір навколо небіжчика мають ритуальний сенс. Найдавніший із них — намагання розбудити померлого, звільнити його від злих сил, повернути до життя. Відголосом таких прадавніх функцій є забави з тілом небіжчика (його лоскочуть, смикають за волосся тощо). Інша їх функція — застережна. «Звукова стіна», створювана ритуальним безладдям, начебто ізолює небіжчика від впливу недоброї сили, а також охороняє близьких від самого мерця, який, будучи ще невідспіваним, у цей лімітарний період є носієм ритуальної нечистоти. Особливою магичністю був обставлений винос труни, оскільки цю дію пов'язували з прагненням захистити родину й дім від шкідливого впливу мерця та від його небезпечного повернення.

Детально розроблений, з погляду ритуальності, і *постлімітарний* період — поминальні звичаї. Після похорону небіжчик ніби живе у двох світах. Наші пращури вірили в подолання кордонів між світами: душі небіжчиків («душеньки») поверталися на землю впродовж певних календарних термінів. Поминальні дні поділялися на родові та вселенські. До родових належали *третини*, *дев'ятини*, *сороковини* та *роковини*. Вселенські поминальні дні визначені церковним або народним календарем. На прихід небіжчиків у рідну оселю очікували в переддень Різдва — на Святвечір, з ними спілкувалися, зокрема, на *гробках* (на другому тижні після Великодня, у вівторок), у Троїцьку поминальну суботу.

Голосіння за небіжчиком є окремим ритуалом, для якого був призначений спеціальний час. Біля людини, яка помирала, не голосили, бо через плач вона довго мучилася, і душа не могла достойно розстатися з тілом. Коли людина помирала, їй заплющували очі, інколи близька родичка починала коротко голосити: у перший момент плач відіграв роль своєрідного оповіщення сусідів про смерть у родині. У селах Гуцульщини функцію такої звістки виконували сигнали трембіти (інколи декількох трембіт і рогів), запалена біля хати ватра.

Найпоширенішими у східних слов'ян були такі моменти приурочення голосіння: у домі небіжчика після його обмивання і прибирання; при виносі труни з хати; по дорозі до церкви; у момент опускання труни в домовину; пізніше — на поминках⁹. Локальні традиції мали свою специфіку. Так, на Самбірщині «голосять дома за мерцем, як умре; як світло принесуть з церкви; як внесуть труну до хижі; як рано обмиють мерцеві тварь; як приходять люде по тіло; при виносі; в дорозі при похороннім поході і на цвинтарі, як спускають труну до гробу»¹⁰. За свідченням В. Шухевича, на Гуцульщині голосили не в хаті, а йдучи дорогою на цвинтар. Пересічена потічками місцевість уповільнювала «*опроводи*»: біля кожного потоку труну ставили на землю, а переступаючи через струмок, у воду кидали гроші — «перевізне». Чим більше таких переходів, супроводжуваних голосінням, тим більше гріхів Бог відпускає мерцеві¹¹.

У східних слов'ян голосіння як символ шани померлим було обов'язковою складовою поминальних свят. Пізніше звичай голосити на поминках став менш виразним, однак до кінця ХХ ст. на півночі Рівненської області (с. Сва-

⁹ Зеленин Д. Восточнославянская этнография. — М., 1991. — С. 355.

¹⁰ Кузеля З. Українські похоронні звичаї й обряди в етнографічній літературі. — С. 224.

¹¹ Шухевич В. Гуцульщина. — С. 259.

рицевичі Дубровицького р-ну) зберігся обряд масового тужіння на кладовищі напередодні Трійці (кожна жінка голосила біля могили своїх рідних). Ця колективна ритуальна ламентация заповнювала й одухотворювала єдиний сакралізований простір.

Окрім ритуальних голосінь, у другій половині ХХ ст. у побуті полишених сіл та старих самотніх людей було зафіксовано *плачі-меморати* як відгомін поминальних голосінь¹². Наративні тексти цього жанрового різновиду плачів як сповненого безмірної покори тужливого спомину виникли на перехресті двох побутових традицій — «ослаблених» поминальних оплакувань та усних оповідань із власного життя («усний життєпис»), що сприймаються як своєрідна мала епіка.

Близькими до плачової традиції є тужливі жіночі солоспіви. Зразком експресивного монологу, подібного до голосіння, можна вважати звернений до матері плач — нарікання на нещасливу долю, записаний на Полтавщині. Локальна належність цього взірця не випадкова: саме на території Полтавщини, колиски кобзарського епосу, набули розвитку елементи стилю *parlando rubato* в жіночій ліриці.

Приклад 1

♩ - 172

Та мо - я ма - ті - нко мо - я й рід - не з - сень - ка
та мо - я ма - тін - ко мо - я до - ро - ге сс - нька
Да в чім же ти ме - не ку - па - ла що ти та - ку ті - рку до - ле - ньку здій - ля - ла?
Чи ти в ко - лю - чо - му гль - ді чи в жаль - кій кро - пи - ві шо вді - ли - ла
та - ку - ю тір - ку до - ле - ньку ме - ні? Та де же те - бе при - ше - пть
щоб до те - бе хоч раз в го - до - чок на по - ра - ду хо - дить?

Полтавська обл., Лубенський р-н, с. Литвяки.
Запис Є. Єфремова. Нотація О. Мурзиної

¹² Золтан Кодай описує подібний звичай серед угорців: «Під час світової війни я не раз був свідком того, як самотні жінки, які роками не бачили своїх чоловіків і синів і не отримували від них ніяких повідомлень, зимовими вечорами, сидючи вдома за прядкою, годинами оплакували своїх рідних, імпровізуючи плачі на основі загальнонародних мелодій». Див.: *Кодай З.* Венгерская народная музыка. — Будапешт, 1961. — С. 90.

Дослідницька практика в ХХ ст. мимоволі стимулювала появу специфічної групи репродуктивних або демонстраційних голосінь, виконуваних на прохання фольклориста (поза ритуалом), які стали матеріалом для наукових висновків. Проблема інтонаційної достовірності такого вразливого щодо експресії матеріалу, як штучне голосіння, започаткувала обговорення в різних джерелах¹³.

В українській етнографічній літературі фігурують окремі репродуктивні зразки чоловічого голосіння¹⁴. Принагідно доцільно згадати давні літописні приклади чоловічих тужінь, які прославляють бойову звиятугу загиблих воїнів, скажімо, плач княжича Ярополка за своїм батьком Ізяславом Ярославичем. Той факт, що чоловіки в Україні не цуралися демонструвати на прохання фольклориста похоронні ламентатії, не можна вважати випадковістю. Виконання чоловіками голосінь свідчить не так про їх активну участь у похоронному ритуалі, як про актуальність їх гендерного інтонаційного досвіду (наприклад, спів тужливих лірницьких псалмів). Це є незаперечним доказом правомірності гіпотези Ф. Колесси щодо мелодичної генези українських народних дум, які, маючи в основі плачові інтонації, залишаються суто чоловічим витвором.

Поетика. Поетичний стрій українських голосінь відзначається експресивною піднесеністю, яка межує з патетикою. Характерним є багатство поетичних тропів (епітети, порівняння, метафори, метонімії, алегорії, гіперболи), пестливі й величальні форми звернення. У багатовіковій практиці сформувалися поетичні кліше голосінь, що стали *loci communis* цілого жанру й поширилися по всій території України: «хатка смутна та невесела, темная та невидная», «туди ж і сонце не зогріє, і вітер не завіє» (про домовину), «калина незріла» (про померлу дитину), «нащо ви нас покидаєте, кому ви нас урчуєте?» тощо.

У голосіннях зазвичай дотримуються певних тематичних мотивів, на основі яких розробляються індивідуальні фрагменти поетичного тексту. Найдавнішими мотивами похоронних голосінь у східних слов'ян Ф. Колесса вважав:

- пробудження покійного, заклик повернутися до життя («на кого покинув?»);
- запити, чого розгнівався, хто й чим образив;
- величання померлого прибільшеними похвалами й пестливими висловами;
- опис гробу як тісної хатки без вікон і дверей, «куди вітер не віє і сонце не гріє»;
- зображення похорону парубка або дівчини як весілля;
- прохання й доручення, які передають на той світ раніше померлим;

¹³ Чистов К. Исполнение для записи и проблема сюжета в севернорусских причитаниях // Усна епіка: етнічні традиції та виконавство. Тези доповідей. — К., 1997. — Ч. II. — С. 135—138; Мурзина О. Фольклорний текст у репродуктивному функціонуванні (на матеріалі голосінь) // Науковий вісник НМАУ. Музичний твір: проблема розуміння. — К., 2002. — Вип. 20. — С. 22—33.

¹⁴ У збірнику з вісімнадцяти голосінь, зібраних М. Гайдаєм, чотири зразки записано від чоловіків: поет Дмитро Загуд з Буковини (№ 8), Микола Матчук (№ 1) та Василько Воруський з Холмщини (№ 9), Іван Васьків з Поділля (№ 13). Див.: Гайдай М. Народні голосіння // Етнографічний вісник. — 1928. — № 7. Також зразок чоловічого голосіння за матір'ю (виконавець П. Г. Жадан) подає Л. Новикова (див.: Новикова Л. Пісні Слобідської України. — Х., 2006. — С. 106).

- представлення похорону як виряджання покійного в далеку дорогу;
- закликання небіжчика в гості на великі свята («звідкіля виглядати?»);
- опис мертвих у вигляді птахів, які відлітають у вирій, в інший світ і стають посередниками між світом живих і мертвих¹⁵.

Особливо жалісними є теми самотності, сирітства, безборонності проти чужої кривди, гіркої долі приречених на вічну розлуку, які постали з психологічної розробки власне ліричних мотивів жалю й любові до померлого. Ці мотиви резонують з поетикою пісенної лірики. М. Грушевський вважав, що голосіння, яке було одним із джерел ліричної пісні на початку її формування, на межі ХІХ—ХХ ст. саме зазнало впливу розвиненої жіночої лірики, про що свідчить взаємний обмін поетичними образами й символікою¹⁶.

Плачі становлять *імпровізацію* на канонічні теми в задалегідь відомих словесних формулах, які виконавиця розвиває залежно від свого поетичного хисту й натхнення. Вільне комбінування мотивів, спонтанне наповнення їх імпровізованими образами й особливо градації експресії, пов'язані зі спалахом емоцій, роблять кожен виконавську акцію принципово неповторною. Інколи, починаючи свій плач загальноновживаними поетичними формулами, далі виконавиця переходить до життєвих деталей (обставини смерті, розповідь про власні поневіряння), опис яких передається майже прозаїчною мовою, утім, з дотриманням рими чи асонансу. Відсутність цієї, бодай мінімальної, вимоги свідчить про руйнацію класичного різновиду ламентаций. Отже, попри канонічну основу плачової традиції, голосіння наближається до рівня індивідуальної творчості в найдовершеніших своїх зразках.

Голосіння набувають віршової форми вільної будови, з нерівноскладовими рядками обсягом від 5—7 до 15 і більше складів.

Репетиційні тони й повторювані мелодичні звороти є тим структурним резервом, який дозволяє розширювати масштаб рядка відповідно до потреб словесного тексту та утримувати його синтаксичну цілісність. Водночас вірші об'єднуються в більші або менші логічно одноцільні групи — тиради.

Характерними рисами віршової форми голосінь є будова рівнобіжних рядків за принципом синтаксичного паралелізму (однакового порядку членів речення), яка закладає основи ритмічного упорядкування текстів голосінь:

Мамко моя, голубко моя,
 Мамко моя, зозулько моя,
 Мамко моя, порадичко моя,
 Де ми ся зйдемо,
 Де ми ся порадимо?

Присудок часто стоїть у кінці фрази, унаслідок чого типовою стає дієслівна рима — так само, як у думках, лірницьких піснях та староукраїнських літературних пам'ятках:

Встаньте, мамко, *встаньте*
 Та на сироти *погляньте* —
 Бо сироти ніколи правди не *мають*,
 Бо сироти рано *встають*,

¹⁵ Колесса Ф. Українська усна словесність (Загальний огляд і вибір творів). — Л., 1938. — С. 76—78.

¹⁶ Грушевський М. Історія української літератури. — К., 1993. — Т. 1. — С. 151, 152.

До полудня обіда *чекають*,
Та пізно *лягають*!

Віршові рядки організовані зсередини певною кількістю наголосів — залежно від довжини рядка, але не менше двох (рідко одного). Якщо наголосів більше, важливішими будуть перший та останній:

Та й садочки цвіту́ть
І зозуленьки кують —
А я вийду водиці бр^ать,
Та б^уду соловейків питать...

У співній декламації голосінь граматичні наголоси зазвичай підкреслені мелодико-інтонаційними засобами — ритмічною тривалістю тону, динамічним акцентом, мелізматиною, хроматичним підвищенням звука. Високий експресивний тонус плачу інколи зумовлює появу *емфаз*¹⁷, що виявляється через мелодичне акцентування. Приклади емфаз на граматично слабких складах:

Ой Олічк^{о́} / на^ша́ дорога́я
Ой Олічк^о / на^ша́ золота́я

або

Ох мой Петіч^{о́}к, / кому ти мен^{е́} доруча́єш,
Шо я буду робити / без теб^{е́}

Загалом же систему віршування в українських голосіннях можна визначити як *нерегулярну тонічну*. Водночас вона не пориває остаточно з пісенною силабікою; зберігається характерний поділ довгих рядків на окремі силабічні групи, як це буває в пісенних формах. Скажімо, у польських плачах можуть виокремлюватися силабічні групи, аналогічні до обрядових ритмічних моделей цього краю:

Ох мамка моя / голубко (5+3)
Ох мамка моя / родная! (5+3)

Ох муй батеньку / муй голубоньку (5+5)
Хто ж мене буде / доглядати? (5+4)

Дієвим інтонаційним чинником у голосіннях є синтаксична конструкція, що регулює тривалість та емоційний тонус фраз, логіку їх співвідношення. На відміну від епічного стилю північноросійської традиції з подовженими реченнями оповідного типу, українські плачі сповнені емоційно насичених фраз, окличних і запитальних. Виразна динаміка мовленнєвого потоку містить, зокрема, синтаксичний прийом, схожий на дроблення. Якщо на початку монологу виконавця дотримується парного об'єднання конструкцій, то надалі характерним

¹⁷ Термін «емфаза» використовували німецькі теоретики XVIII ст. (Й. Матезон, Й. А. П. Шульц) у трактатах і статтях, присвячених музичній риторичній. Емфаза (або *Nachdruck*) — риторичний акцент, «засіб викликати в інших уявлення або почуття, що має виняткову силу оживляти дух і серце...» (цит. за: *Друскін Я. С.* Про риторичні прийоми в музиці Баха. — К., 1972. — С. 44).

На відміну від емфатичної опори, емфаза може припадати на слабку долю, іноді на синкопу або дисонанс. У жанрі голосіння *емфатична опора* найчастіше збігається з граматичним акцентом слова. Емфаза як наголошеність слабого складу, всупереч граматичним правилам, є особливим прийомом мовленнєвої експресії.

стає стиснення поодиноких експресивних фраз, яке провіщає драматичне завершення монологу, що невдовзі обірветься справжнім риданням:

Мій таточку, мій рідненький!
Мій таточку, мій голубчику!
Мій таточку, мій солов'єчку!

Та до кого ж я буду ходить?
До кого свою правду носить?

Та я прихилися до холодної стіни,
Та стіна не нагріє,
Та обізвусь до чужої чужини —
Вона й не пожаліє.

Та прихилиюсь до сухого дуба,
Та дуб не похилиться,
Та прихилиюсь до чужої чужини —
Вона і не обізветься.

Та нема тих крамарів,
Що продають рідних батьків!

Та відкіль вас, мій таточку, в гості виглядять?
Чи вас з рути?
Чи вас з м'яти?
Чи вас з рубленої хати?
Чи вас з могили?
Чи з глибокої долини?
Чи вас з-під того гаю, що й сама не знаю...¹⁸

На карпатському Підгір'ї (Івано-Франківська обл.)¹⁹ і на південному заході України (Буковина) трапляється особливий різновид правильно структурованих голосінь у формі 4+4 склади (власне похоронних пісень), які співіснують із традиційними плачами:

Встаньти, мамко, / подивітси,
Бо підети / собі відси!
Відіт, відіт / на дворочок
Та зробіт нам / хоть слідочок!²⁰

або

Ой там камінь півбіленький,
Лежить хлопець молоденький.
Лежить, лежить, тяжко дише,
Розлучений листок пише²¹.

¹⁸ Милорадович В. Народные обряды и песни Лубенского уезда Полтавской губернии, записанные в 1888—1895 гг. — X, 1897. — С. 182.

¹⁹ Коваль В. Про тип голосінь на Рожнятівському Підгір'ї // П'ята конференція дослідників народної музики Червононоруських (Галицько-Володимирських) та суміжних земель. — Л., 1994. — С. 72, 73.

²⁰ Похоронні звичаї й обряди в селі Молодієві Чернівецького повіту. Записав Ів. Бордейний // Кузеля З. Українські похоронні звичаї й обряди в етнографічній літературі. — С. 358.

²¹ Мироненко Я. Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: история и современность. — Кишинев, 1988. — С. 32.

У цих зразках помічаємо жанровий вплив карпатських сольних балад подібної будови. Водночас беззаперечно й балканські паралелі. Аналогічну будову восьми складового двоколінного вірша Ф. Колесса зафіксував у сербських похоронних хорородах при померлому:

Јесу л'уво / твоји двори? (4+4)
Л'уто уски / и тијесни
А без врата / и прозора:
Како ћеш се / обикнути²².

У деяких голосіннях із західних регіонів фрагменти правильної будови можуть чергуватися з нерівноскладовими рядками, що дало Ф. Колессі підставу вважати подібний тип голосіння перехідним ступенем між рецитатією та піснею.

Інтонція та музична форма. Мелодичну основу голосіння становить наспівна декламація неширокого амбітусу з дробленим ритмом і характерним репетиційним повтором звуків. М. Гайдай розрізняв *декламаційний* і *мелодійно-співочий* стилі українських ламентаций, перший з яких наближений до мелодизованої говірки, а другий переважно демонструє ознаки співності²³. Плачі декламаційного стилю чітко артикульовані, але інколи мелодичну лінію можна лише умовно закріпити за певною висотою. У співаних плачах мелодична лінія виразна й висотно диференційована.

Звуковисотна організація голосіння, апробована багатівковим досвідом, бере початок від найдавніших часів і передається від покоління до покоління. У ній закладено семантичний код переходу від натурального (звичайного) плачу до його мелодичного відповідника, який опосередковує плачову інтонацію. У багатьох світових культурах інтонацію плачу з її природними (фізіологічними) вселюдськими засадами легко ідентифікувати на слух. На основі плачової інтонації вибудовується суцільний потік тужливої оповіді, що його регулюють синтаксичні чинники, поділяючись на рядки або колони²⁴, які своєю чергою можуть об'єднуватися в більші смислові утворення.

Ці закріплені колективною свідомістю засоби плачової експресії вміщено в контекст *імпровізації*. У такий спосіб у ритуальних ламентациях знаходить своє місце сфера особистісних почувань, природна звукова реакція на надмірні психічні стани, специфічна звукова поведінка плачниці, невідконтрольна свідомості: наднормативні повтори, мовні огріхи, алогізми, зойки, а інколи неупорядкована звуковисотність і розмивання мелодичних контурів. Тож, елементи індивідуального стилю, або особіної «звукової поведінки», стають коригувальним додатком до ритуального звукового коду.

В основі інтонаційного поля голосіння лежить повторювана мелодична поспівка спадного напрямку, масштаби якої регулюються потребами словесного тексту. Її звуковисотна організація як носій плачової семантики домінує над ритмікою. В імпровізаційній формі голосіння ритмічна модель втрачає свій

²² Колесса Ф. М. Речитативні форми в українській народній поезії // Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. — К., 1970. — С. 303.

²³ Гайдай М. Народні голосіння // Етнографічний вісник. — 1928. — № 7. — С. 68.

²⁴ Під «колоном» розуміємо синтаксичну одиницю тонічного безцезурного вірша, об'єднаного фразовим акцентом (акцентами), тоді як «рядок» — це структура силабічної системи з обов'язковою цезурою і поділом на сегменти.

пріоритет, властивий строфічним пісням: рядки або колони заповнюються довільною кількістю складів.

Таким чином, основою типологічної класифікації плачів стає звуковисотний контур мелодичної поспівки, який можна звести до моделі-звукоряду. Це і є мелодична формула плачу. Плачова формула ніколи не залишається стабільною впродовж тривалої виконавської акції. Початкова поспівка (мелодичний інципіт) не раз змінюється під впливом емоційної напруги, і ця модифікація є психологічно спонтанною. Варіантність вихідної інтонації не має нічого спільного з естетикою орнаментування. Видозміни, яких зазнає мелодична модель, не виводять варіанти формули за межі основного семантичного поля, а лише надають їм додаткових експресивних значень. Отже, плачова формула об'єднує варіантне коло ідентичних за смислом поспівок. Динаміка видозмін часто спрямована на мінімізацію засобів і «вивільнення» найпростішої схеми. Наведемо схематичні приклади послідовних модифікацій (підкреслення означають повторення звуків у фразі):

Формула-інципіт	Модифікації	Джерело
<u>d</u> 'c b <u>G</u>	des c b G des b a G c b a G cis h a G	Київська обл., Чорнобильський р-н, с. Речиця. 1982 р.
<u>d</u> <u>cis</u> b <u>G</u>	d cis b G d c b G d b G des c b G d b a G d c b a G	Київська обл., Чорнобильський р-н, с. Речиця (переселенці до с. Гавронщина). 1996 р.
<u>c</u> a <u>G</u>	c h a G c b a G ⁴ d c b a G c b a G c h a G	Рівненська обл., Дубровицький р-н, с. Селець. 2008 р.

Основними характеристиками мелодичної формули плачу є амбітус, ступеневий склад, мелодичний контур, теситура — середня (звичайна) або висока, специфічні голосові прийоми (схлипування). Ладовий нахил є менш виразною диференційною ознакою плачової формули. Як видно зі схеми, у процесі живого інтонування ступеневий склад і ладовий нахил плачу не раз змінюються. Висока чи низька терція (умовно — мажор чи мінор) не мають у плачових формулах того семантичного контрасту, який закріпився за цими ладовими нахилами в європейській музиці. Часто малу терцію змінює велика, драматизуючи потік ламентаций, і в такий спосіб саме велика терція підкреслює трагічний підтекст тужіння. Поява на тлі діатоніки характерних інтервалів (збільшена секунда, тритон) посилює експресію.

Що ж до теситури, то в давні часи голосінням була притаманна афектована манера інтонування в гранично високому регістрі. Використання високого, «неприродного» голосу асоціювалося з магичною функцією спілкування з потойбічними силами на їхній сакральній території. Такий релікт прадавньої

плачової традиції було зафіксовано під час експедицій 50-х років ХХ ст. на Гуцульщині, пізніше — в окремих зразках із Полісся. Загалом таку манеру сьогодні майже втрачено.

Обов'язковим атрибутом голосіння в давнину було природне схлипування на віддиху між рядками або тирадами. Будучи природною ознакою горя й відчаю, схлипування надалі закріпилося в ламентациях як виразний композиційний прийом, що розділяв структурні одиниці. Яскравий приклад таких композиційно обов'язкових схлипувань трапляється в репродуктивному голосінні Н. Присяжнюк, яким вона демонструє зразок пародійної ламентатії зятя за тещою, почутої нею багато років тому²⁵. У записах кінця ХХ ст. цей прийом стає дедалі рідкіснішим.

Знаком *індивідуальної* манери (індивідуальної звукової поведінки) можна вважати темп, інтенсивність співомови, засоби експресивної акцентуації наголошених складів, прийом емплази, яскравий динамічний контраст між сильними та слабкими складами, підкреслена зміна ритмічної пульсації, наприклад, у переході від рівних тривалостей (стопа пирихія) до ямбічних стоп, спорадичне введення характерних ладових інтервалів. Саме ці відтінки інтонування «електризують» потік плачових інтонацій. Нарощування інтонаційної напруги може врешті-решт привести до втрати висотно диференційованої і розбірливої мелодії, що стає сигналом близького переривання ламентатії кінцевим риданням.

Мелодична лінія українських голосінь характеризується переважно десцендентним (спадним) мелодичним рухом, якому раз-у-раз протиставляються як додаток дугоподібні мелодичні звороти. Невеликі мелодичні хвилі, які періодично утворюються в процесі виразного інтонування, перекриваються загальною низхідною тенденцією.

Приклад 2

Ох мой ба - те - ньку мой го - лу - бо - ньку
хто ж ме-не бу - де ло - гля - да - ти хто ж ме-не бу - де го - ло - ва - ти?
Ох мой ста-ре-нький ох мой го-лу-бе сі-ве-нький ох мой ло-ро-гній
як я бу - лу без ба - те - нька?

Рівненська обл., Дубровицький р-н, с. Селець.
Записали Г. Качор, М. Семиног 2008 р. Нотація О. Мурзиної

²⁵ АНФРФ ІМФЕ. — Ф. 14-10, од. зб. 1258.

Найтиповішим інтонаційним контуром голосінь є будова мелодії, започаткована «вершиною-джерелом», що збігається з експресивним зверненням до померлого. У карпатських *йойканнях* вигук є структурно відокремленим і розпочинається з найвищого тону, уособлюючи своєрідний сигнал-повідомлення, характерний для сигнальних інтонацій цього краю загалом (див. приклади 8 а, б; 9). Тенденцію низхідного руху має і загальна композиція тиради. Послідовний спад висоти акцентованих тонів у кожній наступній фразі зумовлює формування *тирад спадної опорності*, що засвідчує наш приклад:

Приклад 3

Ой ти жмо - я ма - ті - нко да ти жмо - я до - ро - ге - се - нька
да нам вже більше те - бе не ба - чить да ми ж те - бе не бу - де - мо стрі - чась

Сумська обл., Буринський р-н, с. Глушець.
Запис Є. Єфремова. Нотація О. Мурзиної

Заокруглений тип мелодії, яка розпочинається невеликим підйомом до вершини-джерела, є більш характерним для полтавських зразків (приклад 1).

Звуковисотний контур більшості зразків голосіння окреслюється відчутним *протистоянням двох висотних рівнів* — вищого й нижчого, навіть якщо ці рівні розділено зовсім незначною відстанню (терції чи навіть секунди). Перехід від першого рівня до другого та остаточне затвердження останнього становлять інтонаційну драматургію плачового наспіву. Верхній «мелодичний горизонт» представлений ритмічно виділеною побічною опорою (вона ж динамічна й частотна опора, на зразок реперкусси). У прикладі 1 верхню динамічну опору на 5-му ступені відтіняє її чергування із ввідним тоном на 4-му підвищеному щаблі, що утворює ефект патетичної декламації. Нижня звуковисотна межа закріплена головною опорою на 1-му щаблі звукоряду. Таким чином, шлях від початку до кінця тиради є принципово двоопорним, з періодичним включенням проміжних опор. Такими є більшість плачів.

Регіональні стилі голосінь розрізняються насамперед мелодичним обсягом плачової формули. Найчастіше трапляються *квінтові поспівки*. Квінтова інтонація прикметна своєю смисловою і жанровою універсальністю. Вона здатна фокусувати семантику сакральних значень в обрядових мелодіях і водночас дає достатній простір для ліричного самовираження. Квінтові формули плачів (мінорний пентахорд) характерні для наддніпрянських територій, починаючи від північних рубезів Київського Полісся. З відомих нині записів квінтові поспівки зафіксовано в Київській, Чернігівській, Полтавській та Сумській областях, спорадично — на Поділлі, Волині та Холмщині.

Мелодична формула в розмірі квінти стає вмістищем характерних ладових зворотів з їх виразною семантикою. Низький квінтовий тон зменшеного пентахорду (використовується радше епізодично, ніж суцільно) — конденсований знак скорботи. Окрім голосінь, зменшена квінта трапляється в сольних жіночих піснях Наддніпрянщини — трудових, наймитських, сирітських, які від того набувають плачового характеру. Так само сприймається і збільшена секунда між 4-м та 3-м щаблями — відомий символ «жалощів». Виділений динамічним акцентом високий 4-й ступінь у стрімкому спаді до головної опори є знаком експресивного фразового наголосу.

Приклад 4

Ой ма - мко мо - я ро - дне - нька мо - я
 ой ма - мко мо - я зе - зю - лька си - зе - се - нька - я
 да бу - де зе - зю - лька ко - вать да бу - лет са - ла - веї - ко ще - бе - тать
 я ж бу - ду ду - мать що то мо - я ма - мо - чка при - ле - те - ла

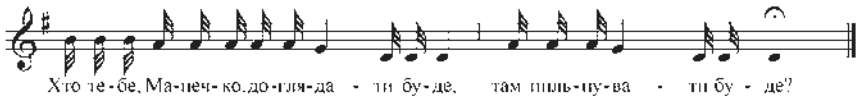
Чернігівська обл., Ріпкинський р-н, с. Розсудів.
 Записала О. Клименко 1994 р. Нотація О. Мурзиної

Якщо вживання характерних інтервалів (збільшеної секунди, зменшеної квінти, лідійського звороту, дистанційованого хроматизму між 4-м та 4# щаблями) набуває в означеній місцевості системного характеру, то можна говорити про їх (інтервалів) локальну специфіку.

Характерною модифікацією квінтової формули є неповний пентахорд з випущеними 2-м або (рідше) 3-м щаблями, що перетворює мелодію на безпівнотову, із семантикою притлумленого жалю.

Приклад 5

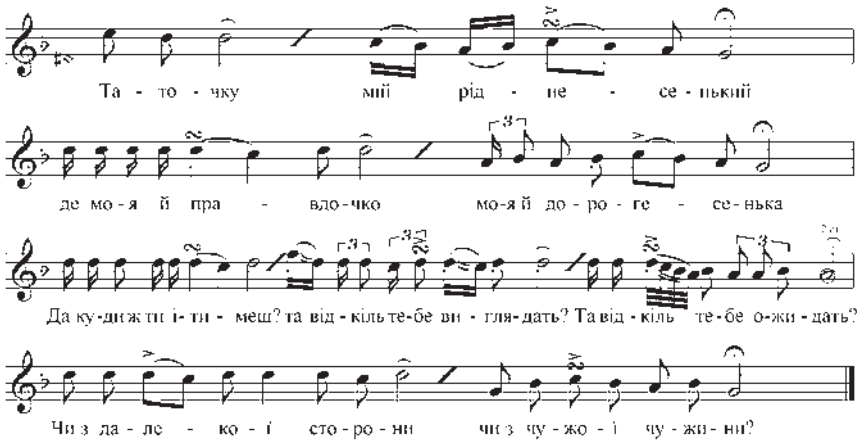
Дш - ти - нощ - ко мо - я, не - до - го - до - ва - на - я,
 не - до - пле - ка - на - я! Хто те - бе там го - ду - ва - ти бу - де?



Вінницька обл., Шаргородський р-н, с. Мурафа.
Записав М. Задвірний²⁶. Нотна редакція Ф. Колесси

У деяких зразках повний квінтовий звукоряд, навпаки, має схильність розширюватися, захоплюючи суміжні тони сексти й навіть септими та сягаючи діапазону ліричних пісень. Цей гранично розспіваний тип похоронного тужіння поширений на наддніпрянських територіях. Невеликі складорозспіви доповнюють їх характеристику як «мелодійно-співочого» (за М. Гайдаєм) стилю:

Приклад 6



Полтавська обл., Миргородський р-н, с. Панасівка.
Записала Т. Сопілка 1992 р. Нотація О. Мурзиної

В окремих зразках (у тому числі з Лівобережжя) присутня додаткова ладова опора на 2-му шаблі, яка, протидіючи передчасному завершенню, стимулює розширення тиради (приклад 6). Мелодії таких плачів є триопорними. На нашу думку, опорна функція 2-го шабля пов'язана з підкреслено «відкритою формою» голосінь²⁷. Очевидно, подібні зразки стали підставою для висновку про перевагу заключного тону на 2-му ступені²⁸. Такі приклади справді трапляються серед українських голосінь, але їх менше, ніж було заявлено:

²⁶ Свенціцький І. Похоронні голосіння. — С. 4.

²⁷ Чотири з вісімнадцяти зразків у статті М. Гайдая завершуються на 2-му шаблі (№ 3, 4, 9, 18). Див.: Гайдай М. Народні голосіння. — С. 67–72.

²⁸ Правдюк О. Ладові основи української народної музики. — К., 1961. — С. 117.

Мам-цю мо-я! Ко-ли ми зо-ба-чим-ся?
 Чо-го ви на-ме-не на-гні-ва-ли-ся.
 Чо-му ви до-ме-не не хо-че-те го-во-ри-ти?
 З від-кіль я бу-ду-ва-с-я ви-гля-да-ти. ко-ли ви до-ме-не при-їде-те?

Волинь, Острозький повіт. 1920-ті рр.
 Запис і нотація М. Гайдая

Досить часто квінтова інтонація лише започатковує плач, після чого стійко переходить у квартову або терцієву формули — основну «робочу зону» плачового наспіву. У таких випадках тип плачової формули доцільно визначати не як квінтовий, а як квартовий або терцієвий (див. зразки плачів із Галицького Поділля).

Тип *терцієвої* або *квартової* оліготоніки як релікт глибокої архаїки поширений у західних та північно-західних регіонах України (Західне Полісся: приклад 2). Квартова поспівка з пропущеними півтонами часто переходить в ангеїтонний трихорд: *c-a-G* (частіше) або *c-b-G* (рідше).

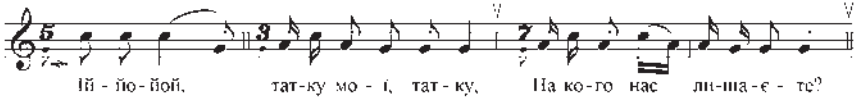
Однак у більшості ламентаций безпівтонний трихорд «не втримує» тривалих імпровізаційних потоків і слугує радше одним із варіантів основної квартової формули.

Терцієва формула, незважаючи на свій незначний обсяг, теж зазнає варіантних видозмін у тривалій за часом ламентациї. Ось характерний набір терцієвих поспівок, уживаних у західнополіських голосіннях окремо або як варіант суцільної імпровізації:

- b – a – G;
- b – as – G;
- h – a – G;
- h – G;
- b – G.

Співіснування квартових і терцієвих поспівок на близьких територіях та спонтанний вибір виконавицею однієї з них свідчать про їхню взаємозамінність у межах спільної семантики. Приклади бойківських голосінь, наведені в збірнику В. та Г. Соколів «Пісні отчого краю», засвідчують паралельне побутування терцієвого і квартового типів, залежно від індивідуального вибору. Відтак територію їх можливого взаємозаміщення можна окреслити як зону *терцієво-квартових формул*.

а)



Ії - їю - їой, тат-ку мо - і, тат - ку, На ко-го нас ли-ша-є - те?

б)



Ії-їю-їой, кум-цьо мо-я, кум-цьо. Ку-мни-чи-ку мій зо-ло-тій-кній.

в)



Сест-рин-ко мо-я, сест-рин-ко, Ни час бы-ло то-бі, ни час Узем-ли-цвітї,
Бо ты ся ни ми при-ді-ла-ла Ді-точ-ки ты ни вы-го-до-ва-ла

Львівська обл., Сколівський р-н, с. Волосянка.
Записав В. Сокол 1984 р. Нотація Л. Лукашенко²⁹

Кардинально відрізняються мелодичним контуром закарпатські голосіння, невіддільні від традиційних співів і награвань свого локусу. Типовим є низхідний каскад трьох малих поспівок, які формують триарусну послідовність: 1) с—а («а» як проміжна опора), 2) (с)—b—а—G («G» як головна опора), 3) G—D (субкварта «D» як тон-фіналіс). Отже, звукоряд в обсязі септими складається з двох зчеплених кварт за принципом плагальної інтерференції (за В. Гошовським), з яких верхня є заповненим тетрахордом, а нижня лише намічає квартовий контур. Функцію головної опори в цьому прикладі визначає не позиція нижнього «горизонту», а декламаційна повторюваність тону «G»:

Приклад 9



Йо - її(ї) ня-ньо-чку мій ня-ньо-чку я їсь теласпо-ли-ши - ли па-ви-ки па-ви - ки
Ня - ньку муй до-ро-ге-нькій ня-ньку ні-где вас у - же на нуж-ках не вви - жу

²⁹ Фольклорні матеріали з отчого краю. Зібрали Василь Сокол і Ганна Сокол / У ноти завела Лариса Лукашенко. — Л., 1998. — С. 118, 121, 133.



Закарпатська обл., Тячівський р-н, с. Угля.
Запис Т. Мельника. 1980-ті рр. Нотація О. Мурзиної

Композиція. Музична форма голосінь індивідуальна й розмаїта, позаяк імпровізаційне начало ламентаций найповніше виявилось в довільній композиції. Не маючи змоги строго систематизувати індивідуальні втілення голосінь, окреслимо загальні принципи формотворення.

З погляду загальної композиції визначимо дві форми ламентаций — *відкритої* і *завершеної*³⁰. Відкритий, незавершений тип ламентаций становить динамічну композицію, зростаюче напруження якої переривається риданням, що припиняє скорботний монолог. По суті це форма *non finita*, властива виключно експресивним голосінням живої звичаєвості. Зауважмо, що визначення *non finita* стосується відкритої форми музично-поетичного тексту, але в психологічному сенсі емоційна криза-розрядження є закономірною кінцівкою експресивного монологу.

До числа незавершених композицій віднесемо також потік рецитацій, що сприймається як форма безкінечного й монотонного *ostinato*. Така ламентация може здатися мало емоційною, але це помилкове враження. Плачниця потрапляє у своєрідний психологічний ступор — «зачароване коло» стабільної однобарвної експресії, без надмірних спалахів, з якого вона виходить зі значними труднощами, не маючи сили завершити свій монолог і наповнюючи його новими й новими словесними деталями та повторами. Зразком може бути автентична ламентация на кладовищі в Троїцьку поминальну суботу, записана на Волинському Поліссі.

Поряд з «безкінцевими» структурами трапляються й такі, що мають цілеспрямоване композиційне завершення, для чого виконавиця використовує відповідні узагальнюючі тексти. Подібні фрагменти виголошувалися поза ритуалом як демонстраційні й наближалися до зразків малої епіки. Ось приклади таких завершень.

Голосіння за загиблим на війні братом:

Да ти голівоньку поклав, а нам слободоньку давав!
Да ти голівоньку поклав, щоб нам гарно й жилося!
А ви рідненькі, да герої мої,
Да дорогенькі брати да голівоньки полягли!

Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Студеники.
Записав В. Герасько 1974 р.

Голосіння самотньої жінки за померлою ріднею:

Ой хто за мною тепер поголосить,
Як я за вами голосила всім[и]?

Київська обл., Києво-Святошинський р-н, с. Мироцьке.
Записала Г. Коропніченко 1993 р.

³⁰ Мурзина О. Українські голосіння — афект і формотворення. — С. 79–103.

Окрім словесних формул, виконавиця віднаходить і засоби мелодико-інтонаційного завершення монологу — своєрідну мелодичну каденцію та уповільнення темпу, остаточно переконуючи слухачів у своєму бажанні поставити крапку.

За своєю виконавською манерою плачливі поділяються на дві категорії. Одні обмежуються короткими структурами, у яких концентровано виступає плачова формула. Інші надають перевагу тривалим композиціям, розвиваючи поетичну тему, а окремі частини композиції логічно узгоджують між собою. У першому випадку композиція репрезентує *односементну* (приклад 8 в) та *однорядкову форму* (приклад 4), у другому — рядки (колони) об'єднуються в *тиради*. Досвідчені виконавиці часто орієнтуються на певну синтаксичну модель, сформовану практикою побутового мовлення, якої і дотримуються. Просте непоширене речення стає взірцем для елементарних односементних форм. Прості поширені речення побутової мови є моделлю однорядкових контрастних форм (приклади 2, 9), а складні речення — вільних тирадних композицій (приклад 1). Утім, усі ці визначення надто приблизні. Безпосередній емоційний імпульс зазвичай спричиняє спонтанне змішування різних рівнів організації форми.

Вибір форми залежить не лише від особистих уподобань і можливостей виконавиці: він зумовлений інтонаційним комплексом місцевої традиції. Однорядкові форми здебільшого культивуються в зонах архаїки — там, де переважають короткі плачові поспівки і домінує «обрядовий» тип мислення. Розвинені форми поширені на територіях, де закріпився досвід мелодичного розвитку в пісенній ліриці.

Найпростішим різновидом однорядкової форми є варійований повтор короткої низхідної або хвилеподібної мелодичної фрази, яка завершується («вичерпується») кінцевим тоном на головній опорі. Серед наведених прикладів подібними є бойківське й західнополіське голосіння. Синтаксичним аналогом його є просте непоширене речення у схвильованій мові.

Складнішою є структура, що моделює спадну інтонацію поширеного речення. Вона складається з двох мелодичних фраз, друга з яких, менша за мелодичним обсягом, контрастно доповнює першу й через ступеневий спад веде до завершення. Мелодичний рельєф такої структури моделює спадну інтонацію розповідного речення як самодостатньої завершеної форми. Додатковим знаком завершення може бути характерний для голосінь прийом схлипування.

Територія поширення найархаїчнішої форми голосінь — автохтонні землі північної України. Вона трапляється і в інших місцевостях, але вже не як ознака локальної традиції, а спорадично, за стихійним вибором виконавиці. Психологічні труднощі однорядкової форми для плачливі полягають у безперестанному нагромадженні коротких однотипних конструкцій, що вимагає готовності не тільки до безперервного продукування тексту, але й до неабиякого емоційного напруження. Помічено, що в однорядкових формах темп мовлення в середньому вищий, а манера інтенсивніша.

Більш поширеною формою народних голосінь є різноманітні варіанти плачових *тирад*. Формування тирадної структури пов'язане з досвідом синтаксичної градації імпровізаційного потоку. Це певною мірою полегшує

завдання імпровізації, даючи виконавиці невеликий перепочинок між окремими структурами, щоб зібратися із силами. Порівняно з однорядковою формою, тирада є носієм раціонально зваженої експресії, що дає змогу наповнити плач епічними, оповідними елементами.

Водночас композиційні засоби здатні відобразити зростання емоційної напруги. Коли в плачовій імпровізації форма «ламається» й відбувається спонтанний перехід від тирадного типу до нижчої за структурною ієрархією послідовності однорядкових будов, це може стати знаком афектованої мови плачу. Поява на цьому тлі надмірної кількості емфатичних опор, надмірної довжини рядка, надмірної кількості рядків у тираді, вторгнення нових інтонацій (асиметрія) та інші прояви дисбалансу часто характеризують кризову стадію напруження.

Підсумовуючи викладене, зауважимо, що мотиви смерті-переходу й відповідні ритуали були важливою частиною життя в старосвітському середовищі. Вони мали не лише систематичний, але й системний характер — світоглядний, без якого не можна було уявити гармонію людського буття, а також його животворне оновлення. Ритуальна експресія залишалася необхідною складовою цієї гармонії. Інтонаційний досвід голосіння з його конденсованою експресією та паростками епічного мовлення став одним із важливих смислових перехресть в еволюції української музично-поетичної культури. Як носій магічного потенціалу голосіння можна поставити в один ряд із генетично спорідненими жанрами замовлянь і колискових пісень. Згодом культура емоційного висловлення розвинулася в царині пісенної лірики, а мистецтво тривалої і пристрасної оповіді підготувало ґрунт для формування епіки в її специфічно національних формах.

БИЛИНИ КИЇВСЬКОГО ЦИКЛУ

Найбагатша частина билинного епосу (так званий київський цикл билин) пов'язана з історією Київської Русі до татаро-монгольського нашествия й формування руської державності.

Фольклористика минулого, зокрема післяреволюційного періоду, розглядала билини як виключно російський народний епос. Але ж насправді в найдавнішому тематичному циклі билин розповідається про події, що відбувалися в *стольному граді Києві*, центральною постаттю яких був Володимир Красне Сонечко (звідси й назва «Володимирський цикл»). У билинах, оповитих міфологічними домислами, гіперболізацією величі й сили героїв, ідеться про київських богатирів, захисників Києва від ворожих нападників на Русь (Калина, Батоги (Батия), Кудреванка, Мамая) і просто від поган¹. Серед головних персонажів виділяються київські богатирі: Ілля Муромець, тіло якого, за згадкою оршанського старости Филона Кміти Чорнобильського, начебто поховане в Софії Київській²; Добриня – дядько Володимира Святославовича, мудрий порадник князя, його мажордом; богатир-хлібороб, орач Микула Селянинович; Альоша Попович, який перемагає поганина Тугарина-Змія; галицький князь Чурило Пленкович, Іван Годінович, Михайло Потик та Дунай. У билинах розповідається про їхні родові справи та державні діяння. Виникнення перших билин пов'язують не лише з Києвом, але й із Черніговом, Володимиром (на Волині), Галичем. Південну традицію билин зафіксовано і серед донських та кубанських козаків. До них вона перейшла внаслідок пізніших переселенських міграцій. Отже, билини³ формують початки української епіки. Маючи зв'язок з давніми літописними творами, вони перекидають місток до героїчних дум, у яких іде мова про боротьбу з татарськими нападниками на Україну-Русь, таких героїв, як козак Голота, Олексій Попович, Івась Коновченко та ін. Гіперболізовані постаті найдавніших билин діють в абстрактному часі, але пізнаваному крізь простір їхньої дії, реалії світу, що їх оточує. Географія цих билин локалізується по Дніпру, Десні, Остру, Сулі, у таких містах, як Київ, Вишгород, Чернігів, Переяслав. Центром

¹ Див.: *Миллер О.* Илья Муромец и богатырство Киевское. – СПб, 1889.

² Святі моці Іллі Муромця нині зберігаються в Дальніх печерах Києво-Печерської лаври [Ред.].

³ Див.: *Грушевський М.* Історія української літератури. – К.; Л., 1923. – Ч. 1. – Кн. 2. – С. 153.

подій є Київ – серце руської держави, зручний зі стратегічного боку пункт давніх міжплемінних контактів, культурний осередок, куди звідусіль прибували заморські посли, гості, купці. У билинах виділено важливу роль *стольного града Києва* – укріпленої й найважливішої на Русі феодальної фортеці, міста-застави. Тут його любовно величають: «Стольне-Києв-град», «Красен-Києв-град», «Славен-Києв-град»⁴.

Билини вперше було опубліковано в 1804 році під заголовком «Сборник Кириши Данилова»⁵. Початкові розділи билин нагадують про прославлені Володимирові банкети: «...Постави церков и створи праздникъ великъ, варя 300 варь меду и съзываше боляры своя и посадники и люди многы и раздай убогымъ 300 гривеннь,... повель всякому нищему приходити на дворъ княжь и взимати всяку потребу, питье, яденъе и отъ скотниц кунами»⁶. Ось як це закарбувалось у сталих початках-формулах билин:

Во стольном городе во Киеве	6+4
У ласкова князя Владимира	6+4
Было пирование – почетной пир	6+4
На три братца названья...	4+4
На Потока Михайла Ивановича,	7+5
На другова братца названова,	6+4
На молода Добрыню Никитич	а, 7+7
На третьева братца названова,	6+4
Что на молода Алешу Поповича...	5+7

Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Подготовили А. Евгеньева, Б. Путилов. – 2-е изд., доп. – М., 1977. – С. 116. Див. подібні зачини там само. – С. 54, 77, 86, 189, 260, 270, 281 та ін.

Не може бути випадковістю просторова локалізація іншого початку билини з того самого циклу – «Про Михайла Козарина», котрий поспішає до князя Володимира:

Как из далеча было, из Галичья,	5+6
Из Вольнца города из Галечья,	4+7
Как есен сокол вылетывал,	5+4
Как бы белой кречет он выпархивал,	6+5
Выезжал удача добрый молодец	6+5
Молоды Михайла Козаренин...	6+4

Там само. – С. 110

⁴ *Грица С.* Билини Київського циклу // Сузір'я. – К., 1982. – Вип. 16. – С. 49–53. *Грица С.* Зв'язок української епічної традиції з давньоруською // Слов'янське літературознавство і фольклористика. – К., 1977. – № 11. – С. 64–77.

⁵ Ім'я Кириши Данилова, від якого дійшов до нас рукописний збірник билин, перший його видавець К. Калайдович називає Кирилом Даниловим. Особа останнього залишилася невідомою. Ученими він визнаний добрим знавцем старовини (див.: *Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Подготовили А. Евгеньева, Б. Путилов. – 2-е изд., доп. – М., 1977. – С. 388*). У матеріалах збірника часто згадується про козаків (див., напр., с. 320), тому є підстави здогадуватися, що К. Данилов міг бути донським козаком. На це вказують і мелодії збірника, у яких відчутний симбіоз українських і російських інтонацій (див., напр., билини на с. 316, 317, 319 та ін.).

⁶ *Грушевський М.* Історія української літератури. – Ч. 1. – Кн. 2.

Билини виконували скоморохи (існує легенда про переодягненого скоморохом Добриню Никитича), каліки-перехожі, які співали ці довгі епічні твори в супроводі гусел. Зі змісту билин дізнаємося, що співцям раді були в княжому дворі:

Да берет де калика звоньчаты гусли под праву полу,
Да приходит калика до к Олешеньки на свадьбуку.

*Архангельские былины и исторические песни, собранные
А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг., с напевами, запис.
посредством фонографа. – М., 1904. – Т. III. – С. 274*

А й наливали тут чару да зелена вина...
А й подавали тут калике да перехожей,
А й принимал де калика да единой рукой,
А й выпивал де калика да к единому духу,
А й благодарствуйте, Владимир, князь стольнокиевский.

Там само. – С. 274

Академік Б. Рибаків зауважив: «Княжіння Володимира Святославовича не випадково стало «епічним часом». Це була епоха розквіту ранньофеодальної монархії Русі, епоха великих внутрішніх і зовнішніх перемін, що об'єднала більше сотні східнослов'янських племен, які злилися в одну державу на чолі з «матір'ю городів руських» Києвом. Нас не мусить дивувати те, що билини про Володимира, які оспівують оборону південних кордонів Русі, дійшли до наших днів переважно з вуст потомків новгородців і суздальців»⁷.

Новгород, що в IX–XI ст. входив до складу Київської Русі, перейняв від центру не тільки билини, але й київські літописи, будівництво, архітектуру. Не зазнавши спустошливих монголо-татарських нападів, новгородці зберегли залишки давньокиївського епосу. Переселившись на північ Росії, билини закріпилися в російському епосі. Вони відомі й поміж козацького населення Кубані. На півдні Русі їх замінили думи – реакція на нову хвилю татарської й турецької навали на південноруські землі. Неважко помітити, що в билинах співіснує київський і новгородський ономастикон (назви місцевостей, дійових осіб), на що дослідники не звертали достатньої уваги. Просторова локалізація будь-яких фольклорних текстів є безсумнівною вказівкою на їх генетичну належність. До назв міст і рік Київської землі в билинах долучаються згодом Новгород, Ільмень-озеро, Онега, Печора, Московське царство та ін. Як не варто шукати у фольклорі опису докладних історичних подій, на що справедливо вказав свого часу М. Гоголь, так і не варто прямолінійно сприймати вказівок на місце, де вони відбувалися. Проте топоніміка, ономастика, безперечно, орієнтують на просторовий вектор і ситуативне тло фольклорних творів, маючи для їх сприйняття й розуміння навіть більше значення, ніж вказівки на час подій, що у фольклорі є умовним. В Україні залишки билинних сюжетів збереглися в українських героїчних казках про Добриню, Іллю Муромця, шелудивого Буняка, Котигорошка, Тугарина-Змія, а також у колядках. На цьому наголошували О. Потєбня, М. Драгоманов, Ф. Колесса,

⁷ *Рыбаков Б. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. – М., 1963. – С. 59.*

М. Плісецький. У колядках і билинах Ф. Колесса (за збіркою В. Гнатюка «Колядки та щедрівки»⁸) виявив цілу низку спільних мотивів та реалій побуту. Це такі, як військові походи дружини до чужих далеких земель, зокрема до Царгорода; напади орди на княжий двір; перемога лицаря та його повернення з війни з багатою здобиччю тощо⁹. Учений підкреслив і типову для билин та колядок форму вірша 5+5, як на одну з дуже давніх. Не менш важливим показником зв'язків билин київського циклу й найдавніших верств української епічної пісенності вважаємо наявні в них лексичні збіги¹⁰ – сталі епітети на зразок «збруя богатирская», «честь-хвала молодецкая», «сира земля», «білі груди», «злі татарове», «чисте поле», «буйнаголовонька», «ясен-сокіл», «злато-серебро» та ін.; цілі звороти – «они стояли за веру, за христианскую»¹¹; «это не есть то хвала твоя молодецкая»¹²; «не видно его было в чистом поли, только видно курева стоит»¹³; «а руса коса у ее до шелкова пояса»¹⁴ тощо. Серед спільних поетичних засобів билин і дум слід назвати заперечні паралелізми, дієслівну риму, кінцеві слави-хвали (типові також для колядок), складні дієслова на зразок «стали вони говорити» («Олексій Попович»), «стали молодцы забавлятися» («Василій Буслаєв»), «стала его журить-бранить» («Царь Саул Леванидович»), архаїчні дієслівні форми: «виходжали», «виношали» тощо, речитативний стиль розповіді в супроводі музичних інструментів (у билинах – гусел).

Посередниками зв'язків епічної творчості в східних слов'ян були епічні співці-скоморохи, каліки-перехожі, які співали ті самі епічні твори – билини, духовні вірші, сатирично-викривальні пісні на зразок «Хоми і Яреми», псалми «Про Правду і Кривду»¹⁵. Після указів церковного Собору в Москві (1551) і виданого Іваном IV (Грозним) «Стоглава» творчість скоморохів було заборонено. Естафету їхньої діяльності на українських землях перейняли кобзарі, лірники, виконавці світського й духовного епосу.

У другій половині XIX ст. в Суразькому повіті Чернігівської губернії записано билину «Севрюк»¹⁶. Майже ідентичну за текстом билину зафіксовано в Полтавській губернії¹⁷:

⁸ Етнографічний збірник. – К., 1914. – Т. 36.

⁹ Див.: Колесса Ф. Про генезу українських народних дум. – Л., 1921. – С. 134–136.

¹⁰ Про це див. також: Грица С. Мелос української народної епіки. – К., 1979. – С. 59–66.

¹¹ Див.: Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг., с напевами, запис. посредством фонографа. – СПб., 1910. – Т. III. – С. 85.

¹² Там само. – С. 151.

¹³ Там само. – С. 245.

¹⁴ Там само. – С. 381.

¹⁵ Глумачення билин «Вольга і Микула», «Ілля і Соловій Розбійник» та реконструкцію цих сюжетів давньокіївського епосу див.: Росовецький С. Український фольклор у теоретичному висвітленні. – К., 2007. – Ч. 2: Жанри. – С. 94–102.

¹⁶ Беларускі эпас. – Минск, 1959. – С. 296, 297.

¹⁷ Див.: Янчук Н. О. О музыке былин в связи с историей их изучения // Русская устная словесность / Под ред. М. Сперанского. – М., 1919. – Вып. 2. – С. 527–554.

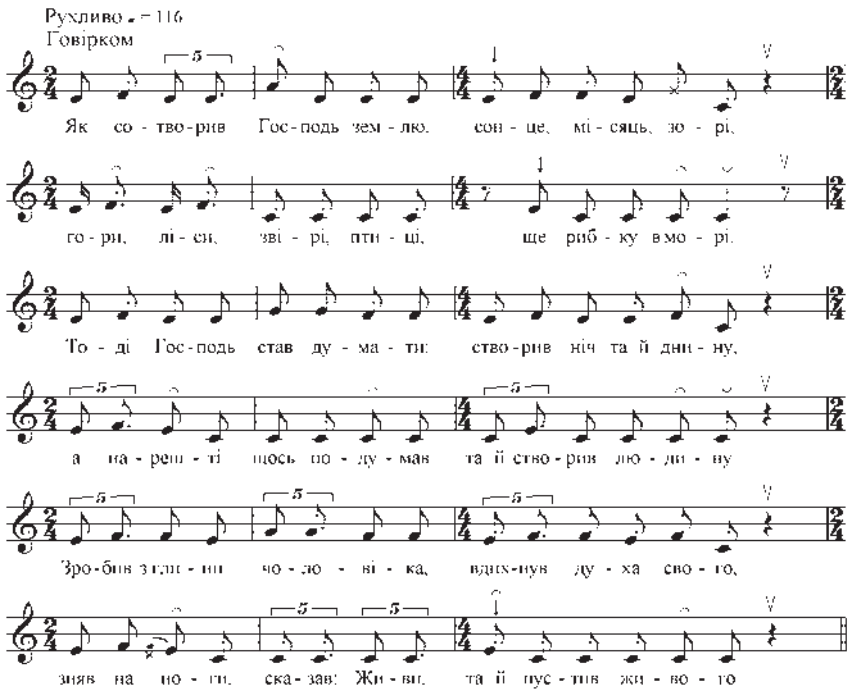
• - 100



Гей-гей, ей, гей, гей! Сев-рюк, Сев-рюк, Сев-рюк он не про-стой сын Сев-рюк звать, та-та-рин был.

Билину «Голубина книга» (про створення світу) з пережитками язичницьких вірувань було записано ще в 1834 році в с. Осташки (тепер – Хмельницької обл.)¹⁸. Початок рецитації на таку тему зафіксовано авторкою цієї статті в 1968 році в Карпатах, у с. Космач Івано-Франківської області від літньої жінки Гафії Костюк (1902 р. н.):

Рухливо • - 116
Говірком



Як со-тво-рив Гос-подь зем-лю, сон-це, мі-сяць, зо-рі,
го-ри, лі-си, зві-рі, пті-ці, ще ри-б-ку в мо-рі.
То-ді Гос-подь став ду-ма-ти: ство-рив ніч та й дні-ну,
а на-реш-ті що-сь по-ду-мав та її ство-рив лю-ди-ну.
Зро-бив з гли-ни чо-лю-ві-ка, вдих-нув ду-ха сво-го,
зняв на но-ги, ска-зав: Жи-ви, та її пус-тив жи-во-го

Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Космач

Як сотворив Господь землю, сонце, місяць, зорі,
Гори, ліси, звірі, птиці і ще рибку в морі.
Тоді Господь милосердний створив ніч та й днину,
А тоді Господь подумав створити людину.

¹⁸ Див.: *Безсонов П. А.* Калекі перехожіе. Сборник стихов и исследование: В 2 т. – М., 1861. – С. 85.

Зробив з глини чоловіка, вдихнув духа свого,
Зняв на ноги, сказав: «Живи», – та й пустив живого...

Тут бачимо спільне з текстом збірки Кирші Данилова:

Сотворил Бог небо со землею,
Сотворил Бог Адама со Евою.
Наделил питаньем во светлом раю,
Во светлом раю жити во свою волю...

Древние российские стихотворения... – С. 208

Спустошливі татаро-монгольські напади на Київську Русь у XIII ст. понівели її культуру, а вже в XIV ст. сталася татарська й турецька навала на українські землі та почалося масове загноєння населення в полон у Крим, Туреччину. Ці події витіснили з пам'яті люду епічно-величаві споглядальні билини й викликали до життя трагедійні невольницькі й героїчні думи, що є новою фазою в продовженні давньокиївської епічної традиції. На теренах теперішньої України, крім відзначеного «Севрюка», «Голубиною книги», не виявлено записів билин з музикою. Щоправда, тут їх перестали співати в XVII ст. внаслідок переслідування скomoroxів і розвитку ближчого українцеві епосу, який заволодів його увагою і відчуттями. Існуючі пізніші записи билин київського (володимирського) циклу з музикою з північних районів Новгородщини, Архангельського краю, куди вони мігрували, дають уявлення, як билини могли співати в давнину. Можна вказати й на зворотний вплив дум на билинний епос, який поширився в Сибіру, на Кубані. Такий вплив простежується в згаданому першому збірнику билин Кирші Данилова (видання якого не випадково було пов'язане з українським середовищем і присвячене українському меценатові з Полтавщини Д. Трошинському, навколо якого групувалися українські фольклористи початку XIX ст.). У численних текстах зі збірника Кирші Данилова відчутний неабиякий вплив козацького середовища, ремінісценції боротьби з турками, татарами, тобто пізніших за часом створення билин подій¹⁹. Вартий уваги початок першої билини про Солов'я Будимировича, яким відкривається збірка Кирші Данилова зі згадкою про дніпровські вири: «Высота ли, высота поднебесная / Глубота, глубота акиян-море, / Широко раздолье по всей земли, / Глубоки *омоты днепровския*»²⁰.

Билини поділяються на героїчні (більшість з яких і входить у київський цикл), соціально-побутові та новелістичні. Найдавніші відрізняються деталізованою епічною розповіддю обсягом близько 300 і більше віршових рядків. Епічна розповідь під гру на гусях або без інструментального супроводу розгортається реченневими колонами, які є самостійними структурами чи сполучаються в більші віршові сегменти (нерідко – дворядкові) згідно із завершенням думки. Характерним для билин є тонічний вірш зі складовою основою 5+5, зі семискладовими групами, без чітко визначених

¹⁹ Див.: Во Сибирской Украине, во Доурской стороне // Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – С. 168, 320; Потук Михайло Іванович // Там само. – С. 116.

²⁰ Там само. – С. 9.

акцентів. Указана віршова структура не є послідовною і може «збиватися» та переходити в нерівноскладовий вірш, як у думках (див. попередньо наведені фрагменти билинних віршів).

Мелодія билин підпорядкована тексту: речитатив-співомовлення (розміром здебільшого як віршовий ряд) містить зазвичай один-два мелодичні мотиви-формули незначного діапазону, які варіюються в наступних рядках.

Maestoso quazi recitativo

Как во го - ро - де столь - но - ки - ев - ском у Вла -
ди - ми - ра крас - но сол - ныш - ка

*Былины. Русский музыкальный эпос /
Сост. Б. Добровольский, В. Коргузалов. –
М., 1981. – С. 111. Див. також с. 265, 270, 287, 297 та ін.*

Зважаючи на опис співу билин у самих цих творах, вони звучали врочисто, велично, відповідно до традицій влаштуваних Володимиром гучних бенкетів та до «слав», проголошуваних на них князеві й богатирям.

Звучання билинних мелодій у деталях могло змінитися, проте їх генетичний архетип, певно, зберігся. Із численних поданих до билинних текстів мелодій у збірці Кирші Данилова, зафіксованих схематично без підтекстовок (можливо, зі скрипкової гри), цілком очевидно, що існувала стала мелодична модель для різних текстів, яка підлягала безперервному варіюванню:

Древние российские стихотворения... – С. 236, 251

Ладове забарвлення мелодій у збірці Кирші Данилова мажорного або мінорного нахилу з пентатонними ходами зберігає той самий модус мислення, який для записувача, очевидно, був органічним.

Подібна модель трапляється і в пізніших публікаціях билин, зроблених професійними записувачами²¹.

²¹ Былины. Русский музыкальный эпос / Составители Б. Добровольский, В. Коргузалов. – Ленинград, 1981. – С. 171, 176, 181, 183 та ін.

До мелодій билин близькі діатонічні вузькообсягові речитативи деяких українських дум: «Про Коновченка», «Про козака Лєтягу» (Нетягу), які вивив К. Квітка на Чернігівському й Житомирському Поліссі²²:

По-лем Чи-лн-рин-ським, щля-хом Ки-лн-ім -ським ту-ди про-єж-ляв
ко-зак Ле-тя-га он у-бра-ни. бу-ла в йо-го шап-ка бнр-ка.

Грица С. Мелос української народної епіки. – К., 1977. – С. 64

Приклади засвідчують архаїчний модус мислення, що зберігся на півночі Славії, те, як могли звучати рецитації найдавнішого часу в Східній Славії. До речитативних мелодій билин і дум північних районів України типологічно подібними є мелодії довгих епічних хронік високогірних Карпат – оази найархаїчніших прикмет музичного фольклору:

У не-ді-лю по-ра-нень-ко со-неч-ко сі-да-є.
та лиш Пю-п'юк Ни-ко-лай-ко, що со-бі ду-ма-є.

*Співанки-хроніки / Упоряд. О. Дей (тексти),
С. Грица (мелодії). – К., 1972. – С. 442*

Билини й билинні пісні новелістичного характеру кубанських козаків відзначаються стислішими текстами, переважно хоровим виконанням, що засвідчують записи О. Листопада²³. Відома дослідниця билин А. Астахова зауважувала, що вже в XVI ст., у період утворення козачих общин, у різних місцях Росії [до цієї території входили й тодішні південні землі України. – С. Г.] билина існувала в класичній формі. Записи билин О. Листопада дають підстави припустити, що багатоголосий спів у козацькому середовищі міг розвинути не пізніше XVII ст., бо багатоголосся не могло тут виникнути раптово, без попередньої традиції багатоголосого співу.

У процесі міграції билин з Київської Русі на північ вони перейшли від скоморохів до різних за побутовими заняттями людей – рибалок, мисливців, корабельних майстрів, котрі рецитували билини з музикою або просто розказували («сказували»). З епосом інших народів билини поєднує деяка

²² Уперше ці зразки опубліковано в статті: *Грица С. Про стильові нашарування в музиці дум // Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип. 6. – С. 25, 26.*

²³ Див.: *Листопад О. Песни донских казаков. – М., 1949. – Т. 1.*

спільність сюжетів, тем (наприклад, придворні міжусобиці, сватання, походи на війну, віщі сни тощо), міфологізація персонажів, що є універсальною системою світових епосів, вираженою не тільки в сюжетах, але й у поезиці, музиці. На той час, коли записували билини та проводили дослідження, жанр зберігся у завершених зразках в Росії, зокрема на Кубані.

Назву «билина» запровадив у наукову літературу в 1839 році збирач народної творчості І. Сахаров на підставі вислову, наявного в «Слові о полку Ігоревім»: «Начатися тея пѣсни по билинам сего времени» (тобто про тодішню бувальщину). В Україні билини побутували до початку XVII ст., після чого, як вважає більшість учених, їх було витіснено думами. Перші публікації текстів билин з мелодіями з'явилися у згадуваному вже виданні Кириї Данилова. Відомими виконавцями билин були І. та Т. Рябініни, М. Кривополенова, А. та М. Крюкови²⁴.

Билини помітно вплинули на розвиток епічного начала в професійній музиці: на творчість М. Римського-Корсакова (опера «Садко»), М. Мусоргського (опера «Борис Годунов») та ін. До билин зверталися Р. Глієр («Епічна поема»), Б. Лятошинський (опера «Золотий обруч», Симфонія № 3), Є. Станкович (балет «Ольга», музика до кінофільму «Легенда про княгиню Ольгу»), І. Карабиць (Симфонія № 1 «П'ять пісень про Україну»), В. Губа (музика до кінофільму «Захар Беркут»), О. Канерштейн (балет «Євпраксія») та ін.

²⁴ *Веселовский А.* Южно-русские былины. – СПб., 1881; *Миллер О.* Илья Муромец и богатство киевское; Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг., с напевами, запис. посредством фонографа. – М., 1904. – Т. I; Прага, 1939. – Т. II; СПб, 1910. – Т. III; *Астахова А.* Былины Севера. – М.; Ленинград, 1938; *Астахова А.* Былины: итоги и проблемы изучения. – М.; Ленинград, 1966; *Рыбаков Б.* Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи; *Плисецкий М.* Взаимосвязи русского и украинского героического эпоса. – М., 1963; 1980; *Грица С.* Мелос української народної епіки; *Грица С.* Украинская песенная эпика. – М., 1990; *Грица С.* Зв'язок української епічної традиції з давньоруською // Слов'янське літературознавство і фольклористика. – К., 1976. – Вип. 11; *Грица С.* «Билини» УМЕ. – К., 2006. – Т. 1.

ДУМИ

Думи — національний словесно-музичний епос українського народу, одне з найвидатніших його духовних надбань. Вони пов'язані з добою Козаччини і національно-визвольними війнами XV—XVIII ст. проти іноземних загарбників, соціальної нерівності. Тогочасні події набрали широкого міжнародного резонансу, адже козацтву вже в ті далекі часи судилося відіграти важливу роль оборонного щита для Східної та Західної Європи в боротьбі з Османською імперією і показати міць у національно-визвольній війні під проводом Богдана Хмельницького.

Українські народні думи — масштабні наративні твори, що складаються з двохсот і більше віршованих рядків нерівноскладової будови, які виконують музичним речитативом у характері імпровізованої мелодекламації із супроводом кобзи, бандури або ліри. Вони синтезували найкращі риси національної поетичної та музичної творчості, вплинувши на розвиток багатьох жанрів народного й професійного мистецтва.

Глибока трагедійність поєднується в думках з величавим героїчним пафосом і ліризмом. Нев'януча життєвість дум — у їх неперехідному історичному значенні видатної пам'ятки української культури, у високому етичному спрямуванні, винятково гармонійному злитті епічної традиції з драматичним методом відображення дійсності. Теми втечі з полону, випробувань важкої долі, протистоянь злим силам, героїчних подвигів і жертвних зречень, діалогічність у драматичному характері стилю дум, нарешті, масштабність і орнаментальність їхньої форми — усе це концепти ренесансно-барокової епохи, яку відображають українські думи XV—XVIII ст.

Зміст дум відтворює події тих часів, коли українські землі стали об'єктом грабінницьких нападів турецько-татарських загарбників, визиску литовських князів і польських феодалів. Кульмінаційного розвитку думи досягли в епоху національно-визвольних воєн українського народу в XVI—XVII ст. проти польсько-шляхетського панування. Назву «дума» щодо епічних творів неодноразово вжито в літературі XVI ст.

Поняття «дума» в розумінні повідомлення, реляції має місце ще в Іпатіївському літописі 1169 року: «Володимир же радъ бывъ *думъ* их и посла к Ра-

гуилови Добрыничю и къ Михалеви и к Завидови являя имъ *думу* свою...»¹. Одна з найперших згадок про співані оповіді, звані «думами», трапляється в польського хроніста С. Сарницького в його анналах — «*Annales, sive origine et rebus gestis Polonorum et Litheanorum libri. VIII*» (1587), де він звертає увагу на незвичні обставини їх виникнення й виконання. Описуючи співи з приводу загиблих галицьких воїнів Струсів, що «руські називають думами», автор відзначав, що їх співають сумними голосами, а селянська громада, підіграючи на дудках (дудах, сопілках. — С. Г.), жестами намагається передати те, про що йдеться в пісні². У творі польського поета Є. Морштина «*Światowa rozkosz*» (1606) згадується, як при урочистому зібранні козаків (очевидно, перед боєм. — С. Г.) «сурмачі грають їм війнопам'ятливі *думи*»³. У фольклористику термін «дума» ввів М. Максимович у своїй збірці «Украинские народные песни» (М., 1834), зауваживши на вільній (тобто нерівноскладовій. — С. Г.) будові вірша дум, що їх відрізняє від звичайної пісні, і на тому, що їх виконують умільці-бандуристи. Кобзарі, бандуристи, лірники називали думи по-різному: козацькими притчами, псальмами, просто піснями тощо — і лише згодом, під впливом інтелігентських кіл, адаптували у своєму середовищі термін «дума», який у минулому, до XIX ст., мабуть, ще не був чітко прикріпленим до конкретного епічного жанру. Наприклад, польські вчені Ж. Паулі, З. Глогер, О. Кольберг називали думами історичні пісні Правобережжя.

Найдавнішим відомим на сьогодні записом словесного тексту думи є вірш «Про козака Голоту». Зразок було знайдено літературознавцем акад. М. Возняком у Ягеллонській бібліотеці в Кракові в рукописному збірнику Кондрацького, датованому 1684 роком. У тому самому збірнику було вміщено й чабанську оповідну гумористичну пісню⁴ («Ой колі ж я, панове, в Оронках бивав»), яку дехто вважає гумористичною думою. Обидва твори, суттєво відрізняючись за змістом, мають подібну нерівноскладову будову вірша, характерну для силабічного віршування тих часів. Думі «Про козака Голоту» властиві ті самі ознаки, що й решті згодом записаних дум. Це свідчення сформованості цього жанру в XVII ст. Перша серед відомих публікацій дум з музикою — «Прощання козака з родиною» — належала історикові М. Маркевичу, який надрукував її в збірнику «Южно-руські пісні з голосами» (1857), виданому за сприяння мецената Г. Галагана (без вказівки місця запису та імені виконавця). Вірогідно, М. Маркевич міг перейняти рецитацію думи від О. Вересая в маєтку Г. Галагана, де бував кобзар. Акомпанемент до думи М. Маркевич добрав сам, подавши його у фортепіанному викладі.

¹ Історичний словник українського языка / Упоряд. Є. Тимченко. — К., 1932. — Т. 1. — С. 839.

² *Сластїон* О. Мелодії українських дум і їх записування // Рідний край. — 1906. — № 36.

³ *Грица* С. Мелос української народної епіки. — К., 1979. — С. 194–196.

⁴ *Возняк* М. Из збірника Кондрацького XVII в. // ЗНТШ. — 1927. — Т. 146. — С. 155–179. Думу про Козака Голоту М. Возняк надрукував у «Ювілейному збірнику на пошану академіка Михайла Сергієвича Грушевського» (К., 1928).

В пе-д-лю ра-но по-ра-но не у всі дні - ні дні - ні-ли,

жк у вду - ви - ном до - му го - мо - ві - ли.

*Українські народні думи / Упоряд. С. Грица, А. Іваницький,
А. Філатова, Д. Щириця. — К., 2007. — С. 82*

За відображеними історичними подіями думи поділяють на старшу верству — про боротьбу з турецько-татарськими нападниками, що тривала з XV ст., і новішу — про Національно-визвольну війну 1648—1654 рр. проти польсько-шляхетського панування. Відомо понад тридцять сюжетів дум у понад трьохсот варіантах. До старшої верстви належать такі думи: «Про азовських братів», «Про самарських братів», «Плач невольників в турецькій неволі», «Невольники на каторзі», «Про козака Голоту», «Про отамана Ма-

тяша», «Про Марусю Богуславку», «Про Івана Богуславця», «Про Самійла Кішку», «Про Олексія Поповича», «Про Федора Безродного, бездольного», «Про Івася Коновченка» та ін.

До новішої верстви належать такі думи: «Хмельницький і Барабаш», «Про Корсунську перемогу», «Богдан Хмельницький і Василій Молдавський», «Білоцерківський мир і нове повстання проти польської шляхти», «Про смерть Богдана Хмельницького» та ін. Думи про Хмельничину вирізняються оптимістичними, переможними настроями й реалістичністю образів і сюжетів. Вони помітно відходять від символів епічного катарсису, який витісняють сатира, гумор, упевненість у перемогах, про що йдеться в думі про Богдана Хмельницького і Василя Молдавського:

То пан Хмельницький добре учинив:
Польшу засмутив,
Волощину побідив,
Гетьманщину звеселив!

В той час була честь, слава,
Войскова справа!
Сама себе на сміх не давала.
Неприятеля під ноги топтала! ⁵

У найбільшій кількості варіантів до нас дійшли думи старшої верстви — «Про азовських братів», «Про Марусю Богуславку», «Невольники на каторзі» («Невольницький плач»), «Про Івася Коновченка» та ін. Вони відповідали настроям українського люду в бездержавній і гнобленій Україні. Ці думи пройняті почуттями страждань безневинних людей, приречених до важкої праці на турецьких невольницьких галерах. Музична мова дум характеризується експресивно-драматичними інтонаціями, підсиленими ладовістю — типовим для дум дорійським хроматизованим ладом з інтервалами збільшеної секунди, збільшеної квати, зменшеної квінти тощо.

♩ = 72

Ой! Ой то ж не пи-ли пи-ли ли, то не ту-ма-ни й у ста-ва-ли.

ой то три бра-ти з зем-лі ту-рещь-ко-ї, зв-ри бу-сур-мен-сько-ї.

зтяж-ко-ї не-во-лі й у-ті-ка-ли.

Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. — К., 1969. — С. 192

⁵ Цит. за: Грушевська К. Українські народні думи: У 2 т. — К., 2004. — Т. 2. — С. 180.

Тяжкі наруги⁶, які доводилося зазнавати бранцям у татарсько-турецькій неволі, викликали в них гнівний протест проти поневоловачів, бажання помсти за заподіяні кривди. Їхня боротьба проти ворога набувала організованого характеру, особливо з формуванням Запорозької Січі (1554—1555), що вже на початку XVI ст. стала надійним захисником від турків і татар для всієї Славії. Козаки здійснювали бойові походи в Причорномор'я — Очаків (1515), Білгород, що з 1503 р. був столицею Білгородської Орди (тоді перейменований в Акерман, тепер — Білгород-Дністровський), у Крим. Під керівництвом гетьмана Петра Сагайдачного 1616 р. здобули Кафу (нині — Феодосія) — центр тодішньої торгівлі, того самого року проникали на малоазійську територію — у Царгород (Константинополь, тепер — Стамбул). Безстрашними козацькими подвигами захоплювалися тогочасні мемуаристи й поети — Б. Папроцький⁷, Е. Лясота⁸, Є. Морштин⁹.

Польські коронні гетьмани були стривожені тим, що Україна «скозачіла».

Активний опір героїв відображено в думках про визволення з неволі: про Марусю Богуславку, справжню героїню, яка, ризикуючи життям, випустила козаків з турецької в'язниці, про Самійла Кішку, історичним прототипом якого історики вважали отамана Самуїла Кошку, котрий брав участь у походах на Молдову й Лівонію. Потрапивши в турецький полон, він організував козацький бунт на турецькій галері й повернувся з козаками на рідну землю¹⁰.

Про мужність захисників Вітчизни, про їхні звитязні походи йдеться також у думках «Про козака Голоту», «Про отамана Матяша старого», «Про Івася Коновченка» та ін. Водночас виникали думи на побутові теми: «Прощання козака з родиною», «Про удову і трьох синів», «Про сестру і брата», «Повернення сина» — виразно моралістичного спрямування із залишками мотивів давніх родових відносин.

Успішні походи козаків проти татар і турків, відвага, героїзм козацтва стали об'єктом їхнього звеличення. Типові для епосу засоби гіперболізації вчинків героїв виступають у думках «Про отамана Матяша старого», ім'я якого згадано в історичних актах з 1596 року і яке є символом козацького побратимства: «Атаман Матяш старенькій на доброго коня седаєть, / Шість тисяч турок-яничар побеждаєть, / Бравославцев-небывальцев из полону одбиваєть». У думі «Про Івася Коновченка» також відтворено патріотичний образ молодого воїна, єдиного сина в матері, що став на захист Вітчизни:

Меж Кримци і Нагайци вбегает,
66 Кримцев да Нагайцев с коней збивает,
С плеч голови снимаєт...¹¹

⁶ Антонович В., Драгоманов М. Исторические песни малорусского народа. — К., 1874. — Т. 1. — С. 96—99.

⁷ Paprocki B. Herby gycerstwa polskiego. — 1584.

⁸ Лясота Е. Щоденник // Жовтень. — 1984. — № 10.

⁹ Morsztin H. Światowa rozkosz. — 1606.

¹⁰ Докладний переказ змісту і відомості про публікації словесних текстів дум див.: Грушевська К. Українські народні думи. — К., 1927. — Т. 1; К.—Х., 1931. — Т. 2 та в перевиданні (К., 2004); Кирдан Б. Украинские народные думы. — М., 1962; Кирдан Б. Украинский народный эпос. — М., 1965.

¹¹ Украинские народные думы / Издание подготовил Б. П. Кирдан. — М., 1972. — С. 79, 227.

Думи героїчного змісту перебувають у спадкоємному зв'язку зі своїм попередником — давньоруською билинною традицією та її героями. Унаслідок того, що думи виникли пізніше за билинний епос, ці наративні твори мають більш реальне історичне підґрунтя, виразне географічне тло, відзначаються побутовими реаліями. Особливо це властиво думам часів Хмельниччини. Їх головний герой — козацтво, — організована військова сила зі специфічною становою ієрархією. Ця сила здійснювала морські й сухопутні походи, вступала в дипломатичні перемовини з королями, воєводами тощо.

У думках старшої верстви значну роль відіграють моралізаторські мотиви: повага до материнського й батьківського благословення, покарання за його зневагу («Про Олексія Поповича», «Про азовських братів»), звеличення побратимства, вояцької солідарності («Про Хведора Безродного»), засудження віроломності, яничарства («Про Самійла Кішку», «Сокол і соколя»), жадоба («Про Ганджу Андибера», «Про удову і трьох синів»). Територією найінтенсивнішого розвитку й побутування дум були Південне й Центральне Лівобережжя України, де найактивніше розгорталися козацькі війни з військовим осередком на Січі. Із часом думи мігрували й у північні райони України — на Чернігівщину, Сумщину. І тільки окремі з них, здебільшого соціально-побутові, моралізаторського характеру, відомі в записах із Правобережної України, де цей жанр не був поширений.

Свідчення, що дозволили б з певністю визначити інтонаційний склад дум, невідомі. Вони з'явилися лише в другій половині XIX ст. Але порівняння поетичного тексту найдавнішого запису думи «Про козака Голоту» (див. далі) з пізнішими записами поетичного тексту XIX—XX ст. та з музичними рецітаціями дум засвідчує їх неістотну різницю і дає підстави припускати, що й музичний склад дум повинен був залишитися в малозміненому вигляді. Ось початок думи «Про Козака Голоту» в запису В. Харківа від лірника Грицька Обліченка із с. Чернолоза Сахнівського району на Харківщині:

Recitando (♩=76)

Співи

Ліра

І. Еї. як па по-лі Ки-лі їм сько-му, на шів-ху би-лім Ор-ди-сько-му.

ой. гу-ляв. гу-ляв буд-ний ко-зак Го-ло-та.



Українські народні думи. — К., 2007. — С. 455—460

Панівною в думах є мелодекламація. Відомий дослідник співочих рукописів середньовіччя М. Бражников стверджував, що нотні записи середньовічних співів дослівно рясніють речитативними знаками, їх багатократними повтореннями на одній висоті, хоча ближче до XVI—XVII ст. їх стає значно менше¹². Речитативи, характерні для церковних відправ, побожних псалмів, були добре відомі простому люду, різним верствам козацтва. Збереженню мелосу дум аж до новішого часу сприяли такі чинники: а) його підпорядкування силабіці слова, характер співвідношення тексту й мелодії — об'єднання слів навколо *єдиної для різних сюжетів мелодичної моделі*, подібно до найдавніших форм обрядової творчості; б) традиції їх виконання, що зберігали кобзарі й передавалися з покоління в покоління в кобзарсько-лірницьких братствах, школах. У літературі є немало свідчень того, що улюбленим інструментом у козацькому середовищі була кобза, із супроводом якої виконували думи, а також торбан (панська бандура). Так, у життєпису магната С. Зборовського згадується, як козаки, урятувавши від татар свого полководця, «...з великої радості невимовні видовища показували, співаючи пісні, стріляючи, на кобзах граючи». Певне уявлення про витоки стилю дум можна скласти з літературних згадок про їх виконання — спів та інструментальний супровід. Чимало таких відомостей дають польські джерела XVI—XVII ст. З них найдавнішим є «Ericedion» — жалобний вірш 1584 р., присвячений князеві Михайлу Вишневецькому, де згадано про вигравання «жалобних дум» (див. «Annales...» С. Сарницького). Про ту саму подію (загибель хоробрих воїнів Струсів) відомо з «Тренів» («Плачів») польського письменника XVI ст. М. Коберницького:

Вже відступи від мене, веселий лютнисте,
А підступи до мене з кобзою, жалісний кобзарю.
Заграй мені смутну думу про Струся загиблого...

(В оригіналі:

Już precz odśląp ode mnie wesoły lutnista,
A nastąp ku mnie z kobzą żalósny kobzista.
Zagraj mi dumę smutną o Strusie zginionym¹³...).

Достовірність факту загибелі братів Струсів підтверджує пізніша згадка (1853) молдавського просвітника Г. Асакі: «Ризиковий напад цих знаменитих братів та їх трагічна смерть справили велике враження в обох країнах (йдеться

¹² Бражников М. Раскопки в музыке // Наука и жизнь. — 1970. — № 9. — С. 156.

¹³ Kobiernicki M. Historia o czterech młodzieńcach... // Treny. — Kraków, 1580. — С. 40.

про Україну і Молдову). Це стало змістом однієї русинської пісні, названої думою, яка до наших днів зберігається у творчості чабанів, що дією (грою) акомпанують цій елегійній пісні»¹⁴. Згадка Г. Асакі цікава не тільки як свідчення тривалості збереженої в народній пам'яті події, а й становить певний інтерес для з'ясування природи музичного речитативу дум, який у дечому схожий із чабанськими оповідними піснями (тепер їх називаємо «співанками-хроніками»).

Від кінця XVI ст. збереглося ще кілька творів під назвою «дума» — інструментальна п'єса невідомого автора¹⁵, «Duma ukraina» воїна й поета XVI ст. А. Чагровського¹⁶ та пародія на неї «Duma sowidrzalska Jana z Kijan»¹⁷ (з початковими словами «Powiedź, wdzięczna kobzo moja, umie li co *duma* twoja?» (курсив наш. — С. Г.)). В останній ідеться про козака, який нікого не боїться.

Найдавніші згадки про думи та їх виконання вказують, що атрибуція цього терміна тісно пов'язана з українським ґрунтом. Наведемо ще одне свідчення з 1606 р. — уривок з віршового твору «Światowa rozkosz» Є. Морштина, де автор змалював козацтво в образі легендарного Марса, якому грають «війнопам'ятливі думи»:

Stado kozactwa stoi: tym surmacze grają
Woynopamiętne dумы¹⁸...

Або ж інша згадка :

Сто козаків із сагайдаками, гаптованими золотом,
Подільський воєвода півтораства своїх
Вусачів вів, на яких була свіжа зброя...
Козаки теж у ратах строєм із сагайдаками,
Труби, сурми звучали (аж земля дрижить бубнами).

(В оригіналі:

Sto kozaków s saydakami złotem haftowanych
Podolski wojewoda półtorasta swoje,
Usarze wiódł, na których były świeże zbroje...
Kozacy też w pancierzach strojno s saydakami,
Trąby, surmy brzmiały (że świat drży bębнами)¹⁹).

¹⁴ Докладніше про це див.: *Романець О.* Ще одна згадка про давню думу // НТЕ. — 1969. — № 4. — С. 59—62.

¹⁵ *Бєлза И.* История польской музыкальной культуры. — М., 1954. — Т. 1. — С. 88—90.

¹⁶ *Gólos J.* Repertuar pieśniowy wieku XVII // *Muzyka.* — 1965. — N2. — S. 4, 5.

¹⁷ Sowidrzal — насмішник, персонаж міщанської літератури.

¹⁸ *Kraszewski J.* Pomniki do historii obyczajów w Polsce w XVI—XVII wieku. Wydane z rzadkich druków przez J. I. Kraszewskiego. — Warszawa, 1843. — S. 170. Варто звернути увагу й на те, що двічі — і в С. Сарницького (див. раніше), і в Є. Морштина — «думи» супроводжують духові інструменти: у першому випадку — дудки, у другому — сурми. Польський музикознавець З. Ханецький у статті «Kapele janyczarskie jako przejaw sarmatyzmu» (тобто моди на орієнт) відзначає популярність інструментальних капел при польських дворах за часів воєн з турецькою Портою в XVI—XVII ст. і серед інструментів капел називає «козаків з торбанами», цимбали, тулумбаси і водночас слушно відзначає, що брак термінологічної точності «не гарантує певності», що тодішні слухачі правильно розрізняли назви інструментів, які із застереженням слід ідентифікувати із сьогодишніми їх назвами (див.: *Chaniecki Z.* Kapele janyczarskie jako przejaw sarmatyzmu // *Muzyka.* — 1971. — N2. — S. 52, 61).

¹⁹ *Kraszewski J.* Pomniki do historii obyczajów w Polsce w XVI—XVII wieku...

Щодо джерел виникнення дум існували різні погляди. Одні вчені, наприклад П. Житецький²⁰, уважали їх творами напівлітературного походження, а творцями — старців, які жили в шпиталях при церквах. Інші (В. Перетц²¹) убачали в них книжні джерела. Зразками для дум мали нібито слугувати Острозька біблія, «Перло многоценное» письменника К. Транквіліона-Ставровецького. М. Дашкевич²² був схильний виводити їх від південнослов'янського епосу. Нову гіпотезу про походження дум від народних голосінь висловив Ф. Колесса²³, захищаючи самотутні основи їх стилю. Ця гіпотеза виправдовує себе лише щодо структурної, передусім ритмічної, спорідненості речитативів невольницьких плачів і голосінь, що як у першому, так і в другому випадках відзначаються «вільним віршем» нерівноскладової будови. Коли ж розглядати обидва жанри в історичному плані з погляду змісту, образної системи, художньо-поетичного вислову, то між ними є суттєві відмінності в змісті, історичній концепції, зумовлені насамперед сферою дії дум і голосінь, їх суспільною функцією. Уважаючи гіпотезу Ф. Колесси прийнятною щодо зв'язків найдавніших «невольницьких дум» з архаїчними речитативними формами, у тому числі голосіннями, слід наголосити, що зміст думового епосу, його поетика, мелос виросли не тільки із зазначеного жанру. Основою формування їх стилю був ряд джерел: давньоруська епіка, агіографічна писемно-усна творчість (Біблія, Євангеліє), яку знали і плекали переважно професійні давньоукраїнські (давньоруські) епічні співці княжої доби; народна пісенність різних жанрів, що стала основою їхніх художньо-образної та лексичної систем. До цих джерел, особливо на пізнішому етапі розвитку дум, приєднався літературний елемент, який суттєво позначився на думках часів визвольної боротьби середини XVII ст. Межи козацтвом на Січі було чимало освічених людей, бо ж саме козацтво творило такі осередки, де перехрещувалися народні й шкільні впливи, не лише Січ, але й козацькі монастирі (Трахтемирівський, Межигірський). Отже, і творцям дум, можливо, не була чужа деяка шкільна освіта²⁴.

Оскільки розквіт жанру припадає на період активних зв'язків України зі слов'янським Півднем і Близьким Сходом, з одного боку, і Заходом, з другого, для яких вона була важливим посередником у політичних і торговельних відносинах, природно, і мистецька творчість українського народу не могла уникнути цих впливів, що й позначилося на сюжетах дум, їхній топоніміці, ономастиці й, зокрема, мелосі з орієнтальним забарвленням.

Глибше зрозуміти джерела формування поетично-музичного стилю дум допомагають дослідження середовища їх творців. Спершу ними були самі учасники козацьких походів, люди різних верств, нерідко захоплені в полон воїни, осліплені татарами за спробу втечі. Із часом виконавство епіки стає

²⁰ *Житецкий П.* Мысли о народных малорусских думах. — К., 1893.

²¹ *Перетц В.* Исследования и материалы. — К., 1902. — Т. 1. — Ч. 1.

²² *Дашкевич М.* Несколько слов общения Южной Руси с юго-славянами в литовско-польский период ее истории // Изборник Киевский, посвященный Т. Флоринскому. — К., 1904. — С. 128.

²³ *Колесса Ф.* Про генезу українських народних дум. — Л., 1921. — С. 81 і далі.

²⁴ *Колесса Ф.* Речитативні форми в українській народній поезії // *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці / Упоряд. С. Й. Грица. — К., 1970. — С. 348.

професією. В Україні її плекали кобзарі й лірники, що згуртовувалися в братства, цехи для захисту своїх прав на існування.

Професіоналізація творчості українських епічних співців посилилася в період піднесення ролі Запорозької Січі. Організації кобзарських братств в Україні сприяв виданий 1652 р. Богданом Хмельницьким універсал про утворення музикантського цеху²⁵.

Далекий відгомін про корпоративні угруповання народних умільців звучить у «*Pereregynasyi dziadowskiej*» (1614)²⁶. Тут ідеться про «лебійську» мову, що була «професійною» мовою об'єднань мандрівних людей і конспіративним засобом кобзарських і лірницьких «цехів», «братств», «шкіл». Вона збереглася до початку ХХ ст. разом з кобзарськими, лірницькими осередками, які по-різному себе іменували.

Та сама пам'ятка подає свідчення про службу кобзарів у війську. Факт присутності народних співців у військових походах засвідчує інший документ — Коденська судова книга 1770 р.²⁷, у якій мовиться про страту за участь у гайдамацькому повстанні бандуристів Прокопа Скряги, Михайла Сокового і Василя Варченка. «*Pereregynasya dziadowska*»²⁸ дає відомості про мандри епічних співців слов'янськими землями, зокрема південними теренами України, Польщі, Угорщини й Балкан. П. Беринда у своєму «Лексиконі славенороскому» (1627) називав ці мандрівки «лазунством». Вони відігравали важливу роль в обміні пісенним репертуаром, зумовлювали спільні риси у виконавстві співців і музик-інструменталістів, які, до того ж, допомагали людям у лікуванні хвороб²⁹.

Властивий кобзарському станові дух протесту, жива реакція на важливі суспільні події, мандрівний характер побуту кобзарів — усе це визначало їхню особливу суспільну роль як просвітитників у народному середовищі, впливало на зміст, характер та образну систему творчості. Кобзарство доповнило й збагатило професійне музичне мистецтво в Україні XVI—XVII ст., яке, у зв'язку з історичними обставинами розвивалося, головним чином, у ділянці церковної музики. Кобзарство стало однією з найдієвіших ланок у міжнаціональних мистецьких зв'язках та розвитку народного професіоналізму. Відома роль кобзарів як придворних музикантів у Польщі, Росії. Наприклад, при дворі польського короля Олександра (1501—1506) був знаний співець Чурило, при царському дворі Єлизавети Петрівни (1709—1761) — сліпий бандурист Григорій Любисток та ін. Згодом супровідний інструмент — кобзу — у руках українських епічних співців поступово стала витісняти бандура, а в новітній час — ліра, зі збільшенням в їхньому репертуарі творів духовного змісту: псалмів, кантів, для супроводу яких ліру вважали такою, що більш підходить.

Усна форма творчості кобзарів, лірників ускладнювала вивчення їхнього репертуару і співу. Проте професіональні принципи їхньої організації сприя-

²⁵ Документи Богдана Хмельницького / Упоряд. І. Крип'якевич, Г. Бутич. — К., 1961. — С. 275. Про музичні цехи розширено подано в однойменному розділі.

²⁶ *Kraszewski J.* Pomniki do historij obycajów w Polsce w XVI—XVII wieku... — S. 72.

²⁷ *К. Ф. У[хач] О[хорович]*. Коденская книга и три бандуриста // Киевская старина. — 1882. — Т. 11. — С. 164—166.

²⁸ Мандрівка. — С. Г.

²⁹ *Kraszewski J.* Pomniki do historij obycajów w Polsce w XVI—XVII wieku... — S. 75.

ли збереженню самобутніх ознак виконавського стилю, які вдається простежити за пізнішими відомостями про ці об'єднання. Уперше носіями кобзарського епосу всерйоз зацікавилися М. Білозерський (1833—1896), видавець українських літописів, фольклорист, етнограф, і П. Куліш (зять М. Білозерського), автор добре відомої праці «Записки о Южной Руси» (1856), у якій подано докладні відомості про славнозвісного Остапа Вересая, лірника Архипа Никоненка, знаменитого чернігівського кобзаря Андрія Шута, співця М. Ригоренка. Відтоді почалася паспортизація української епіки та її носіїв.

Однією з найцікавіших праць про виконавців думового епосу, їхнє навчання та репертуар є монографія М. Сперанського «Южно-русская песня и современные ее носители. По поводу бандуриста Т. М. Пархоменка» (К., 1904). На підставі свідчень епічних співців і, власне, бандуриста Терешка Пархоменка з м. Мени Чернігівської губернії, у праці докладно описано засади організації та принципи навчання в кобзарських цехах, школах, уперше подано обширні переліки прізвищ кобзарів і лірників Полтавської, Київської, Харківської, Чернігівської губерній та їхнього репертуару. З праці М. Сперанського та ряду інших робіт, наприклад розвідки В. Гнатюка «Лірники»³⁰, відомо, що навчання в пан-майстрів — кобзарів і лірників — тривало близько трьох або й більше років. Учень мав оволодіти грою на кобзі чи лірі, вивчити думи, псалми, цехову «лебійську» мову, прислуговувати вчителю, згодом скласти іспит-«визвілку», або «отклінщини» (від слова «откланяться»), перед громадою цеху та отримати право на самостійну працю та заробіткування. Учитель — пан-майстер — кобзар чи лірник — передавав учневі не більше ніж дві-три думи, псалми, решту учень мав перейняти від інших кобзарів, лірників (нерідко за винагороду) під час мандрівної практики. Так формувалися засади народного кобзарсько-лірницького професіоналізму, світоглядні установки епічних співців, викладені в цехових, так званих «Устиянських книгах», широку інформацію про які вперше зібрав від кобзарів і лірників на початку ХХ ст. П. Мартинович³¹. Думи з інструментальним супроводом, як і епос інших народів, були жанром чоловічої статі. І лише зрідка в Україні ХІХ—ХХ ст. їх співали жінки, так звані «старчихи».

Перші професійні музичні записи дум з'явилися тільки в 70-х рр. ХІХ ст., коли вже було зафіксовано майже всі їхні поетичні сюжети. М. Максимович, який ще на початку ХІХ ст. слухав думи в живому виконанні, відзначав, що «голоси їх не менше поетичні слів», що «від пісень вони відрізняються більш розповідним і вільним розміром». М. Костомаров у праці «Об историческом значении русской народной поэзии» (1843) перший звернув увагу на речитативну природу їхньої мелодики. Поворотним етапом у вивченні музичного стилю дум стали праці М. Лисенка. Він перший здійснив повноцінні записи рецитацій дум «Про Хведора Безродного» й «Про удову і трьох синів» від кобзаря Остапа Вересая із с. Калюжинці

³⁰ Гнатюк В. Лірники: Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки та ін. Про лірників повіту Бучацького // Етнографічний збірник, — 1896. — Т. II. — С. 1—76. Серед останніх праць на цю тему див.: *Kyivnet* В. Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (ХІХ—поч. ХХ ст.). — К., 2007.

³¹ Див. про це: *Kyivnet* В. Старцтво... У праці багаторазово цитовано фрагменти із цих книг.

Прилуцького повіту Полтавської губернії, опублікувавши їх як додаток до виголошеного 1873 р. на засіданні Південно-Західного Російського Географічного товариства в Києві реферату «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм»³². У рефераті композитор наголосив на кількох найважливіших ознаках дум: а) мелодекламації, залежній від словесного тексту та від голосу й діапазону виконавця; б) на характерній для дум діатонічній гамі дорійського складу з хроматичними видозмінами VII та IV щаблів, в) на мелізматичних прикрасах, які споріднюють думи з мелодикою східних народів. Зміст мелодичного малюнка рецитацій складається з двох типових і відмінних поміж собою колін, які співець постійно варіює. Супровід бандури базується на педалі тоніки й домінанти. М. Лисенко здійснив від кобзаря Павла Братиці в м. Ніжині також запис думи «Хмельницький і Барабаш» (неповний), опублікувавши у «Киевской старине» за 1888 рік (кн. VII)³³, записи «Плачу невольників» від О. Сластіона, фрагмент «Озовських братів» від Михайла Кравченка та думи «Іван Богуславець» від С. Носа³⁴.

Новим етапом у вивченні словесно-музичного стилю дум стала праця Ф. Колесси «Мелодії українських народних дум», видана у двох серіях (МУЕ. — 1910—1913)³⁵, у якій учений подав рецитації дум від п'ятнадцяти кобзарів і лірників та співців Полтавської і Харківської губерній без інструментального супроводу. Експедицію Ф. Колесси на Полтавщину для запису дум на фонограф ініціювала й субсидувала Леся Українка, яка разом з К. Квіткою взяла активну участь в її організації. У 1908 р., перебуваючи на лікуванні в Криму (у Ялті), вони запросили туди талановитого харківського кобзаря Гната Гончаренка, від якого записали на фонограф думи, пісні, інструментальні мелодії. Репертуар Гната Гончаренка, розшифрований з фонографа Ф. Колессою, учений опублікував у другій серії «Мелодій...» і вважав його найціннішою частиною своєї праці. Уперше, оперуючи великим матеріалом рецитацій дум від співців двох територіальних осередків і маючи змогу для порівняльних досліджень рецитацій дум, Ф. Колесса розробив засади морфологічного й порівняльного аналізу мелодики дум, увів нові діакритичні знаки в їх нотациі, принципи сегментації — на фрази, тиради, уступи, залежні від логічного поділу тексту; залишив цінні відомості про виконавців українських дум, їхні виконавські манери і дійшов висновку про існування кобзарських шкіл — полтавської та харківської. Першу найкраще

³² Записки Юго-Западного Отдела русского Географического общества. — К., 1874. Передрук праці з тим самим заголовком: Ред., передмова та примітки М. Гордійчука. — К., 1955.

³³ Передрук думи зі вступом М. Лисенка див.: *Лисенко М. В.* Про народну пісню і про народність в музиці / Ред., передмова та примітки М. Гордійчука. — К., 1955. — С. 9—18.

³⁴ Українські народні думи. — К., 2007. — С. 115—123. Див. тут попередньо названі записи М. Лисенка від Остапа Вересая і Павла Братиці (с. 92—114).

³⁵ Працю 1969 року було перевидано з таким самим заголовком з доданням окремо опублікованої в 1913 р. статті Ф. Колесси «Варіанти мелодій українських народних дум, їх характеристика і групування» (підготовка до друку С. Й. Грици); див.: *Українські народні думи.* — С. 181—432.

репрезентували кобзарі Михайло Кравченко із с. Великі Сорочинці, Платон Кравченко із с. Шахворостівка Миргородського повіту (співав без акомпанементу), лірник Антон Скоба з Хорольського повіту, Микола Дубина з містечка Решетилівка Полтавської губернії; харківську — Степан Пасюга, Іван Кучеренко (обидва з Богодухівського повіту Харківської губернії), Петро Дрвченко, родом з Полтавщини. У думовому репертуарі Гната Гончаренка з Губанкового хутора (Харківщина) Ф. Колесса знаходив найбільше спільного з Михайлом Кравченком з Полтавщини. У виданій 1919 р. відомій роботі Д. Ревуцького «Українські думи та пісні історичні» для ілюстрацій музики дум автор використав фрагменти з нотацій згаданої праці Ф. Колесси, додавши лише коментарі до змісту приведених сюжетів дум. Новий запис думи «Про Коновченка» К. Квітка здійснив 1924 р. в с. Бейзимівка, що на Житомирщині, від сина лірника Сидора Гуменюка³⁶, а також фрагмент думи «Про козака Летягу» (Нетягу) від Павла Кулика із Сосницького повіту на Чернігівщині.

Дума «Про Коновченка» з наявністю пентатоніки та друга дума в діатоніці — відмінні за ладовою будовою від дум, записуваних М. Лисенком і Ф. Колессою в хроматизованому дорійському, а це дає підстави для висновку про південно-східний хроматизований і північний діатонічний склад дум, зумовлений різним слуховим досвідом епічних виконавців, регіональною специфікою їхньої життєдіяльності³⁷. Важливим внеском до вивчення автентичної думової традиції були записи дум від п'яти лірників і одного кобзаря М. Христенка з Валківського району на Харківщині, які здійснив В. Харків 1931 р. Серед виконавців вирізняються такі, як: Варійон (Ларіон) Гончар (із с. Ков'яги), Н. Колісник (із с. Ратричівка), Самсон Веселий (з хутора Литвинівка), Назар Боклаг (з хутора Лихачівка), Грицько Облічено (із с. Чернолозка)³⁸. Записані думи за стилем є продовженням традиції епічного виконавства, попередньо представленого в транскрипціях М. Лисенка, Ф. Колесси. У післявоєнний період у фонолабораторії ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ акустик П. Барановський здійснив магнітофонні записи дум від таких бандуристів, як Є. Мовчан, П. Гузь, Г. Ільченко, а фольклорист О. Юсов — від лірника Аврама Гребеня та ін. У 1987 р. автором цих рядків було кількаразово записано репертуар київського бандуриста Г. Ткаченка³⁹ (у тому числі духовні псалми, інструментальні п'єси), репертуар бандуриста із Сумщини І. Рачка. В останніх носіїв автентичної кобзарсько-лірницької традиції значно більшу роль, а ніж у давніх виконавців дум, відіграє інструментальний супровід, що пояснюємо переходом кобзарства й бандурництва в сценічне виконавство і потребою вдосконалення гри на інструменті. Названі (раніше не опубліковані) думи й нові записи повоєнного часу в нових транскрипціях надруковано в книзі «Українські народні

³⁶ *Квітка К.* Вибрані статті: у 2 ч. / Упоряд. А. Іваницький. — К., 1985. — Ч. 1. — С. 29—38.

³⁷ Див.: *Грица С.* Українські думи — народнопісенний епос // Українські народні думи. — К., 2007. — С. 21—25.

³⁸ Українські народні думи. — К., 2007. — С. 455—560.

³⁹ Розшифровки нових записів дум повоєнного часу див.: Українські народні думи. — С. 561—757.

думи» (К., 2007) з великою вступною статтею, примітками С. Грици, портретами кобзарів, лірників, видатних діячів української інтелігенції — Лесі Українки, К. Квітки, О. Сластиона, Ф. Колесси, О. Бородая, які прислужилися збереженню українського думового епосу. Записів словесних текстів дум існує значно більше, а ніж музичних (бракує їх і до багатьох сюжетів дум, не зафіксованих з музикою), хоча відомо, що кожний епічний співець не повторює однієї і тієї самої думи однаково, імпровізуючи щоразу новий варіант перейнятого від майстра канону рецитації. Саме означена обставина унеможлилювала фіксацію всіх змін і доповнень у деталях до усталеної думової моделі, яка щодо словесного тексту має значення цілісності і змінна лише у вібраціях її індивідуальної рецепції та осмислення.

Нерівноскладовий «вільний» вірш дум багатий, як і епос інших народів, на паралелізми, синонімічну лексику, зокрема градації синонімів («грає-ви-грає», «плаче-ридає», «квилить-проквляє»), прикметникові сполучення, специфічні для дум («безродний-бездольний», «козацький-молодецький»), «іконографічні образи», малохарактерні для пісні. Серед них такі, як море, степ, пристань, війни, плачі, сни, мареністичні мотиви, степові топоси, що мають місце в більшості сюжетів старшої верстви дум про турецько-татарські напади. Застосування рясної орнаментації в слові, музиці, засобів «живописного декору» є відгомонам впливів на думи барокового стилю XVII—XVIII ст.

Ось початок з думи «Про Самійла Кішку»:

Ой із города із Трапезонта⁴⁰ виступала галера,
Трьома цвітами процвітана, мальована.
Ой первим цвітом процвітана —
Златосиніми киндяками⁴¹ пообивана;
А другим цвітом процвітана —
Гарматами арештована;
Третім цвітом процвітана
Турецькою білою габою⁴² покровена,
То в тій галері Алкан-паша,
Трапезонтське князя, гуляє;
Маєть собі ізбраного люду...

Украинские народные думы. — М., 1972. — С. 140

Речитативна мелодекламація дум відіграє важливу роль у ствердженні епіко-нарративної спрямованості жанру, піднесенні їхньої емоційної виразності. Тому самому слугає інструментальний супровід на кобзі, бандурі чи лірі. Іноді думи рецитували без супроводу. «Вільний» вірш нерівноскладової будови в думах коливається в межах від 5—6 до 16—18 силаб у віршовому рядку. Рецитація розгортається нерівновеликими фразами, групами фраз — тирадами, здебільшого реченнєвими *колонами*, формуючись у ще більші частини — нерівновеликі *уступи*. Мелодія засадничо підпорядко-

⁴⁰ Трапезунд — місто-порт у східній Туреччині.

⁴¹ Різновид бавовняної тканини.

⁴² Біле турецьке сукно.

вана тексту, його акцентуації, поділу на логічно завершені частини. Значне місце посідає емпатичний акцент, виокремлений інтенсивністю, висотою, тривалістю тону. Мелодія виявляє свої опозиції щодо тексту, зокрема в зачинах і кадансах, де, завдяки розспіву силаб, завойовує самостійне місце й накидає тексту свої правила — розгорнені мелодичні орнаmentaції складів. Завдяки опозиції та динаміці словесно-музичних акцентів думи мають характер живої, експресивної оповіді. До елементів квантитативного, тобто співомовного, характеру дум належать часто вживані вигуки «ой», «гей», «ей», «о». Вони трапляються на початку рецитації, асоціюючись із ініціальним закликком до слухача, у діалогах, яких чимало в думках, у завершальних «славословіях» — благословеннях слухачів. За відсутності кратного ритмічного поділу думового речитативу вигуки бувають довшими й коротшими, залежно від індивідуального вподобання виконавця, нерідко виконуючи роль емоційних зупинок. Показовими є вигуки в рецитаціях кобзарів Платона Кравченка, Опанаса Сластіона, Івана Кучеренка⁴³. Вигуки часто припадають на початки уступів у верхньому регістрі, куди полюблиють «заганяти» свій голос епічні виконавці для емоційного підсилення нарації⁴⁴. Вигуки відіграють важливу роль у драматургії думової цілісності. Вільна будова вірша, відсутність поділу на періодичні строфи надають речитативові пластичності, стимулюють імпровізацію, позначаючись на його внутрішній структурі. Він ділиться не на такти і строфи, як у пісні, а на фрази, тиради, нерівновеликі уступи, що залежать від логічних цезур вірша. Для дум типовим є гетероритмічний речитатив астрорфічної будови. Вплив мелодії на текст виявляється в масштабі всієї думи в традиційній мелодичній моделі, здатній диференціювати жанрову своєрідність твору та її стильову семантичну відмінність. У музичному речитативі простежується індивідуальне прочитання твору, психофізіологічні особливості виконавця — його темперамент, манера рецитуння тексту, спроможність проінтонувати на одному диханні певну «порцію» слів у вужчому чи ширшому голосовому діапазоні.

Характерною структурно-стильовою особливістю дум, що споріднює їх з найдавнішими шарами слов'янської обрядової творчості, є групування текстів різного змісту навколо сталої мелодичної моделі. Така модель вироблялася в межах епічної виконавської школи й переходила до репертуару окремого співця. В основі моделі-речитативу лежить здебільшого два-три сталих мотиви-формули, які виконавця безкінечно варіює. Такий самий принцип варіаційності притаманний інструментальному супроводу в думках, що варіює близькі до вокальної партії мелодичні мотиви-формули та маркує основні функціональні опори — тоніку й доміанту. Інструментальний супровід відіграє особливу роль у вступі думи й завершеннях уступів, у кадансах. *Отже, музична форма дум становить цикл уступів-варіацій, більших або менших за величиною. У способах варіювання сталих мотивів виявляється динаміка зв'язків колективної традиції та індивідуального хисту виконавця до імпро-*

⁴³ Див.: Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. — К., 1969. — С. 192, 361, 468.

⁴⁴ Див. рецитації лірника Антона Скоби (Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. — С. 226), Платона Кравченка (там само. — С. 192, 206, 207 та ін.).

візації. Проте в межах «рухомої» імпровізаційної форми думової епіки її внутрішня змінність завжди врівноважена об'єктивною дією традиції, від якої епічні співці не відступали.

Величезну роль у цьому «ораторському» жанрі відіграє музична агогіка — спосіб співного виголошення тексту, тембр голосу виконавця, який свідомо прагне до «живописання» музикою смислових образів дум, використовуючи для цього мелодичні орнаменти, регістри, темпові, темброві контрасти, вироблені в межах естетики народного професіоналізму.

У музикознавстві утвердився погляд, ніби думи завжди починаються із «заплачки» й закінчуються «славослов'ям». Насправді ж ці складові частини більшою мірою властиві словесному текстові. Не в кожній музичній рецитації є відокремлений вступ («заплачка»). Закінчення («славословія») у мелосі як такого немає, оскільки в речитативі каденційні прийоми застосовуються після кожної смислово завершеної частини.

Характер думових речитативів, їхня драматургія, наявність мелодичної орнаментики залежать від індивідуального хисту співця, від локальної виконавської традиції, яку він здобув у майстра-учителя.

Орнамент у рецитації може не виходити за межі часу й висотної зони тієї тривалості, до якої належить, розщеплюючи її на дрібніші частини. У таких випадках він виконує «надбудовну» функцію, виступаючи у вигляді дрібної мелізматики — форшлагів, нахшлагів, мордентів. Орнамент буває і структуротворчим, коли органічно входить у мелодичний контур і розсуває його межі, відвойовуючи самостійний ритмічний і висотний простір. У не регламентованому сталим метром речитативі дум структуротворчі орнаменти мають різну часову тривалість і різний за обсягом мелічний малюнок:

Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. — К., 1969. — С. 232

У діахронічному зрізі думовий мелос виявляє три найважливіших стильових типи: а) силабічний речитатив (складу відповідає звук), найближчий до інтонації мовлення, «говірковий»; б) мелодизований речитатив, підпорядкований ритму мовлення й водночас збагачений мелодичним орнаментом; в) мелодизований речитатив з елементами кратного ритмічного розподілу, наближений до пісні. Перший тип нагадує псалмодію. Він повністю підпорядкований слову, розгортається реченнями-колонами, як правило, у невеликому звуковому діапазоні. Це «фоновий» речитатив без окреслених ритмічних контрастів поміж тривалостями, зі слабовикремленими цезурами між

фразами. Тут немає означеного вступу — «заплачки». Часто повторюються звуки на тому самому висотному рівні — так звані *ректони*, що посилюють псалмодичний характер речитативу:

По-дем Чи-гв-рин-ським, шля-хом ки-ли-ім-ським
гу-ди про-сж-джав ко-зак Ле-тя-га...

он уб-ра-ши, бу-ла в ю-го шан-ка бир-ка.
звер-ху дір-ка, шов-ком під-ши-та, вет-ром под-бит-та.

Українские народные думы. — М., 1972. — С. 60

Другий тип речитативу ⁴⁵ є найдосконалішим. У ньому виокремлюється вступ із заклічними вигуками «ой», «гей», який містить лейттему речитативу. Такий вступ часто попереджений інструментальним награванням. Він має низхідний напрям руху (від верхини) і закінчується орнаментованим кадансом, що його виконавець повторює згодом після кожного уступу. У бандурному чи лірницькому супроводі думи переважає імпровізована поліфонічна фактура.

Каданси в бандурному чи лірницькому супроводі думи виконують функцію інтерлюдій між синтаксично завершеними частинами речитативу. Мелодія оволодіває початком і закінченням уступів у думках, речитатив панує всередині. Речитативний потік з ізохронним співвідношенням тривалостей (1:1) перебивають тріольні, квінтольні фігури, що виникають під впливом ритмічної акцентуації вірша, логіки групування в ньому силаб та їх розспіву. Багате орнаментування вдавалося майстрам високої музикальності, з неабияким імпровізаційним хистом. Орнамент вокальної партії рясніший у виконавців, які співають думи під інструментальний супровід, що стимулює розвиток і виразність вокальної партії.

Третій тип речитативу від двох попередніх відрізняють тяжіння до періодичного поділу цілості на такти, самодостатнє виявлення висотних, ритмічних акцентів, підсилені функціонально-гармонічними зв'язками в мелодії та інструментальному супроводі. Цей тип знаменує перехід від речитативної астрофічної думової моделі до строфічної пісні. Наближення речитативу до пісні, до сучасного мажору й мінору характеризує думове виконавство кобзарів нового часу, зокрема тих, які стали приєднуватися до літературного пото-

⁴⁵ Див. приклад «Ой! Ой то ж не пили».

ку, до сценічної репрезентації епіки. Ось, наприклад, уривок думи, записаний від Терешка Пархоменка:

Швиденько

Гей, по по - тре - бі, по по - тре - бі

бар - зо пар - ській, гей, у гро - ма - ді ко - заць - кій,

ой да там то мно - го вій - ська по - над - же - но ³

Сперанский М. Южнорусская песня и современные ее носители. — К., 1904. — С. 18

Важливу формотворчу роль у думах, у визначенні жанрової специфіки відіграє їхня звукорядна організація. М. Лисенко і Ф. Колесса справедливо вказали на перевагу в думах дорійського ладу з підвищеними IV і VII щаблями. Він піднявся в думах до символу семантичного узагальнення емоційного змісту жанру.

Проте виявлено й інші лади в цьому жанрі, здебільшого модальні, що залежать від модусу мислення середовища, з якого походили епічні співці, від характеру інтонування і в цілому виконавства того територіального осередку, де вони перебували. На інтонаційно-ладову структуру дум впливали й голосові дані самого виконавця дум, його діапазон, відповідно до яких він підлаштовував стрій свого інструменту. Ще на початку XVIII ст. в «Лексиконе треязычном» (1704) кобзу охарактеризовано як «пения орган троеструнный». У «Словаре малорусской старины» В. Ломиковського кобза — інструмент із трьома—сімома струнами, менший від бандури, а інколи «й самая настоящая бандура». Їх назви стали синонімами. У «Літописному повістванні про Малу Росію...» (1847) О. Рігельмана бандуру представлено як семиструнний інструмент із чотирма приструнками. Поступово кількість останніх значно збільшилася. Наприклад, бандура Михайла Кравченка мала п'ять басів, розміщених за квартами, і вісімнадцять приструнків у міксолідійському ладу; Гната Гончаренка — 4 баси й 15 приструнків, настроєних у лідійському ладу, які кобзар для виконання деяких танців перестроював у гармонічний мінор. Бандура Остапа Вересая мала шість струн (G c d g a d) і шість приструнків у лідійському ладу.

Здебільшого в записах дум із центральних районів України переважає хроматизований дорійський лад, який слід тлумачити як інваріант, що в конкретних виконавців виявляє варіантні видозміни. Ось, наприклад, який вигляд має звукоряд у рецитаціях лірника І. Скубія з Полтавщини: e gis a h

c (cis) d dis e(f) g a; лірника Нестора Колісника з Харківщини: gis [a] h c (cis) d e f fis g; Гната Гончаренка з Харківщини: d e f gis(g) a h c d.

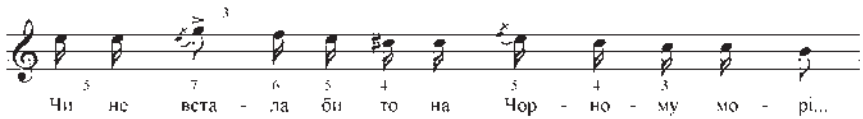
Мелодичну організацію відзначених речитативів характеризує взаємодія квартових і квінтових ланок зі змінними III і IV щаблями, від чого виникає повний або майже повний хроматизований звукоряд:

Гей, що на Чор - но - му мо - рі
та на то - му бі - ло - му ка - ме - ні.
там сто - я - ла тем - ни - ця ка - ка - м'я - на - я.

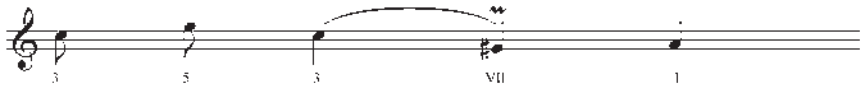
Речитатив дум дуже часто зосереджується у верхній його частині, утворюючи терцієву ланку, до якої приєднується знизу квінтова ланка з підвищеним IV щаблем і ввідним тоном (VII#):

Спадаючи, мелодія рецитації інколи захоплює і нижній тетра- чи квінтахорд, пересуваючи їх у плагальне положення до попереднього верхнього звукоряду. Тоніка перебуває посередині:

Названі побудови мають універсальне для багатьох народів значення. Разом з тим їх видозміни творять такі своєрідні варіанти типологічної моделі, що визначають специфічне в загальній типології. Принципи варіювання кварто-квінтових ланок у думках набули рефлекторних норм. Так, підвищення терції, кварта тетрахорду, терції квінтахорду помітні перед входженням голосу у вищий опорний тон, пониження їх, навпаки — при низхідному русі. У системі зазначених плагальних звукорядів сформувалися типові інтервальні ходи й формули, що характеризують специфічну неповторність думового мелосу. Серед них, наприклад, такі:



Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. — С. 363 (Г. Гончаренко).
Див. також: Там само. — С. 114, 127 (М. Кравченко), с. 233, 235 (А. Скоба) та ін.



Там само. — С. 130 (М. Кравченко)



Там само. — С. 337 (І. Скубій)

Інструментальний супровід дум має імпровізаційний характер. Для нього характерні квінтові педалі тоніки й доміанти, на які накладаються мелодичні лінії, що варіюють основний мотив рецитації, нагадуючи підголоски. Ладова шкала супроводу залежить від строю інструмента.

Мелодику дум, зокрема наявні в них хроматизми, деякі вчені схильні пов'язувати із жалібним змістом «невольницьких» плачів (М. Лисенко), зі східними впливами, наприклад турецькими (Ф. Колесса), із впливами європейського хроматизму (К. Квітка). Насправді, питання семантики й характеру мелосу в думах набагато складніше. Порівняння мелосу дум з давніми верствами української та неукраїнської пісенності, зокрема, півдня Слов'янщини, зони Карпат і Балкан, де подібний, як у думах, лад виступає в різних жанрах, дуже часто в інструментальній музиці, дає право дійти висновків, що модальний дорійський лад є однією з форм мислення цілого географічного ареалу, що тип імпровізованого мелізматичного речитативу дум пов'язаний з типом мелосу пастушої культури слов'янського й неслов'янського півдня та Близького Сходу. Наприклад, у молдавській пастушій пісні простежується така сама ладова модель:

Не поспішаючи



Бродичану Г. Румынские народные песни. — М., 1962. — С. 13

Такий самий тип мелодії трапляється в сербських, словацьких, польських пастуших піснях; у болгарських — з іншими функціональними устоями. Сербська пастуша мелодія:



Kuhač Fr. Južno-slovanske narodne pojpevke. — Zagreb, 1941. — T. 2. — S. 422. — N 377

На зв'язок дум зі слов'янським і неслов'янським півднем указує і їхній ономастикон. Дума «Про Самійла Кішку» розгортається на теренах Трапезунда й Кафи, дума «Про Олексія Поповича» пов'язана з о. Тендра. Самі за себе свідчать назви дум — «Про азовських братів», «Про самарських братів» (Самара — бог-річка, що впадає в Південний Буг). У невольницьких плачах згадуються Царгород — Константинополь, земля Орабська, Причорномор'я, землі між Бугом і Дністром.

Диференціацію хроматизованого кварто-квінтового ладу в художній свідомості українського народу як виражального засобу, що став асоціюватися із жалібним змістом, слід пов'язувати із впливовою для української культури діяльністю епічних співців — кобзарів і лірників, які дорійський хроматизований лад обрали своєрідним «цеховим знаком», що має семантичне навантаження трагедійного.

У давній верстві українських народних дум сформувалися головні стильові риси цього жанру, що є найвидатнішим різновидом української народної епіки. Думи про турецько-татарські нашествия й окремі побутові події, які виникли на тому самому історичному тлі, збереглися в кобзарському й лірницькому репертуарі завдяки тому, що своєю драматичною тематикою знайшли найширший відгук у народі.

Боротьба українського народу проти татарських і турецьких завойовників, а також проти польсько-шляхетського поневолення, кульмінацією якої стала Національно-визвольна війна 1648—1654 рр., дала поштовх до створення нових дум та історичних пісень. Запровадження польською шляхтою кріпацьких порядків в Україні викликало активний протест народу проти поневолення. Повстання козаків і селян під проводом гетьмана Криштофа Косинського призвело до зіткнення з магнатсько-шляхетським військом князя Константина Острозького. Повстання під керівництвом Северина Наливайка в 1595—1596 рр., проголошення Брестської унії, за допомогою якої польський уряд мав на меті повернути український народ у католицизм, дедалі посилювали напружену обстановку в Україні.

Тим часом морські походи козацтва проти турків, перемоги під Трапезундом (1614) (нині — порт Трабзон у Туреччині), Царгородом і Очаковом (1615), у Хотинській битві (1621) лякали польський уряд. Ряд пізніших козацьких і селянських повстань під керівництвом Трясила (1630), Сулими (1635), Павлюка й Гуні (1637), Острянина (1638) був реакцією на посилення польського гніту й віщував наближення всенародного спалаху. Ним і стала Національно-визвольна війна під проводом Богдана Хмельницького. Цей

відносно короткий, але вагомий своїм неминущим значенням етап в історії українського народу дав стільки зразків пісенного фольклору, скільки його не дали попередні й майбутні століття.

Героїку боротьби проти польсько-шляхетського поневолення відображено в ряді дум: «Хмельницький і Барабаш», «Про пригнічення України польською шляхтою і повстання проти неї», «Про Корсунську перемогу», «Про Богдана Хмельницького і Василя Молдавського», «Про Івана Богуна», «Про Білоцерківський мир і нове повстання проти польської шляхти», «Про Веремія Волошина», «Про смерть Богдана Хмельницького». Якщо думи старшої верстви досить умовно пов'язані з історичними фактами, то твори періоду Національно-визвольної війни можна вважати поетичним літописом, де події відображено майже з хронікальною точністю.

Перемогу козацько-селянської армії над польсько-шляхетським військом під Корсунем (16 травня 1648 р.) відтворено в думах «Про Корсунську перемогу» і «Про походи Богдана Хмельницького на Молдавію». Про розгром польського війська під Батогом оповідає дума «Про Богдана Хмельницького і Василя Молдавського». У думі «Про Білоцерківський мир і нове повстання проти польської шляхти» відображено поразку козацької армії під Берестечком (18 вересня 1651 р.) та підписання перемир'я між Богданом Хмельницьким і поляками.

Постаттю, навколо якої згруповано всі сюжети дум того періоду, став Богдан Хмельницький. Захисником народних інтересів виступає він у думі «Хмельницький і Барабаш». Здобування Богданом Хмельницьким універсалів, прихованих Барабашем, становить у цій драматичній думі лише сюжетний каркас, бо змістове її наповнення значно глибше. Вона вдало відображає настрої народу, його оптимізм, віру в перемогу. Цю думу І. Франко оцінював як визначну пам'ятку кобзарської творчості другої половини XVII або початку XVIII ст., проте мав певні застереження щодо окремих аспектів її змісту. Дума відома також у музичному запису М. Лисенка від кобзаря Павла Братиці.

Помірно

Гей, з днь го - дн - ни зм - ня - ли - ся
 вс - ли - кі вой - ни на Укра - і - - - ні
 що то - ді ж то не міг ні - хто о - біб - ра - ти - ся, а за ві - ру
 хрис - ти - ян - ську до - стої - но пра - вед - лю ста - ти.

Думи періоду боротьби народу проти польсько-шляхетського панування розвивають головні принципи поетичної та музичної форми найдавніших зразків цього жанру. Проте як твори, що виникли в інших суспільно-політичних і географічних умовах, вони вносять нові риси в поетику й музичний стиль. Ці думи відзначаються яскраво реалістичним забарвленням, критичним ставленням до зображуваних подій. У них суттєво відмінна від попередньої тематичної групи дум суспільна позиція героїв — активних захисників рідної землі.

Нові думи відзначаються більшою динамічністю дії, у них менше засобів «поетичної орнаментики». Окремі зразки виявляють тенденцію до «вирівнювання» вірша, очевидно, під впливом тодішньої літературної творчості й новіших народних пісень.

У консервативніший від тексту мелодиці дум різниця між старшою та новою верствами менш відчутна. Але й тут з'явилися нові інтонаційні, ритмічні й композиційні елементи, зумовлені історичними й географічними обставинами виникнення та побутування дум.

Думи нової верстви створювалися переважно на Правобережжі, що засвідчує їхній ономастикон (Чигирин, Корсунь, Хотин, Полонне, річки — Рось, Случ, Дністер, Прут, Вісла). У їхній лексиці трапляються польські та спольщені слова: «мостивий пан», «барзо», «круль польський», «война», «сейм» тощо. Кобзарі, які переходили з військом на Правобережжя, мали сильний вплив на місцевий фольклор, зокрема лірників.

З кінця XVII ст. перехід від стихійного виконавства до співу дум народними професіоналами значно вплинув на їхній стиль, поетичну й музичну форму. Думи — твори високого громадянського змісту — вимагали відповідної виконавської інтерпретації. Слухачів цікавила не тільки інформація про подію, а й спосіб розповіді про неї. Мелодика з фонового елемента, підпорядкованого слову, чим вона була на початковому етапі становлення дум, перетворилася на самостійний виражальний компонент жанру. Співання думи, а не оповідь, як було раніше, визначило еволюцію речитативу від говіркового до аріозного. Зросла роль інструментального супроводу як з огляду на вдосконалення самого інструменту бандури, так і змін у манері їх виконання стосовно рецепції слухачької аудиторії. З'являлися інтонації в послідовності розкладеного тризвуку, модуляції в субдомінанту. Поділ на уступи-варіації, характерний для старшого типу мелодії дум, тут стає менш чітким. Структурно вони наближені до строфічної пісні.

У думках старшого типу (говіркових), де слово переважало над мелодією, значну виражальну роль відігравали психологічний акцент, ритміка вірша. Ці елементи в новітній верстві витіснив розспів. Мелодика дум новішого типу за характером наближена до історичних пісень, подекуди — до побутової лірики.

Інструментальний супровід поліфонічного імпровізаційного складу став гармонічним. У ньому помітні головні функції тоніки, субдомінанти й доміанти. За відомостями новітніх записів дум середини XX ст., функція інструментального супроводу збільшується і збагачується у зв'язку з еволюцією бандури, яка з діатонічної стає хроматичною, та з вдосконаленням професіоналізму виконавців, які від автентичної думової традиції, котру плекали в середовищі кобзарів і лірників, поступово перейшли до нових форм сценічного виконавства,

включаючи до свого репертуару твори різного змісту, музику композиторів. Такий перехід означав завершення давньої автентичної традиції думового епосу. Із завершенням історії Козаччини у XVIII ст., що була основним змістом українського козацького епосу, зникає підґрунтя для творення нових сюжетів на цю тему, думи переходять у писемну літературу та вторинну форму репродукції, яку здійснюють за книжковими джерелами. На етапі згасання епосу — історично невідворотного явища, — й автентичного середовища його носіїв, традицію підтримують не корпоративні об'єднання народних професіоналів, як колись, а власна творча ініціатива окремих індивідів.

Патріотична прив'язаність до вікопомних подій Козаччини, до дум, цієї історичної святині українського народу, спонукає до їх спорадичного відродження у вторинних формах, що насамперед належить ініціативі студентства, інтелігенції. Думи, вийшовши з надр давньоруської епіки й будучи генетично пов'язаними з обрядовою пісенністю, паралельно розвивалися з баладами, історичними піснями, утворивши разом з ними єдину систему української народної епіки.

СПІВАНКИ-ХРОНІКИ

Співанки-хроніки – жанр української народної епіки, найактивніше розвинений у Карпатах. Він охоплює значну кількість пісень опришківської історичної тематики про національно-визвольні війни в XVII–XIX ст., її героїв – О. Довбуша, Д. Марусяка, Л. Кобилицю та про історичні події новішого часу, а також твори про незвичайні трагічні випадки, що траплялися в побуті простого люду. Типовими структурними ознаками співанок є значний масштаб – вони досягають двохсот і більше віршів, переважно коломийкового розміру з дієслівною римою. Їм властиві характерні зачини, наприклад: «Послухайте, люди добрі, що хочу казати, / А я хочу про Довбуша співанку співати», «Ой кувала зозулечка там на самотці, / Та й убили вни Штолюка в глибокім потоці»; сталі закінчення в піснях: «Ой кувала зозулечка на маковім цвіті, / За Василя співаночка-пам'ятка навіки».

Мелодії співанок-хронік – переважно речитативно-імпровізаційні, з виразним тяжінням до регіональної типізації. Ще й понині вони залишаються продуктивним жанром. Поодинокі записи таких довгих епічних пісень В. Гнатюк¹ і Ф. Колесса² називали «новотворами», оскільки співці склали їх під свіжим враженням пережитого. Як окремий жанр його вперше було репрезентовано в томі «Співанки-хроніки», виданому в 1972 році упорядниками й авторами вступних статей і коментарів О. Деєм та С. Грицюю³, на основі новозібраного матеріалу.

У виникненні й побутуванні співанок-хронік, як загалом в епіці, значну роль відіграє творча індивідуальність. Такі довгі пісні знають і співають далеко не всі. Їх виконує певна група людей, які мають добру пам'ять, спеціальне замилювання та хист до творення цього виду пісенності. Традиції виконання хронік передаються іноді спадково. В окремих випадках це зафіксовано в закінченнях текстів:

¹ Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1966. – С. 61.

² Колесса Ф. Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку // Ювілейний збірник на пошану академіка М. Грушевського з нагоди шістдесятої річниці життя та сорокощин наукової діяльності. – К., 1928. – Кн. 2. – С. 72–98.

³ Жанр досліджено в цільових експедиціях 1968 року в Карпатах (О. Дей та С. Грица) і ще в трьох експедиціях авторкою цих рядків – на Покутті й Волині (1969), Буковині та Поділлі (1970). Матеріали чотирьох експедицій містяться в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ.

А хто вміє заспівати, нехай заспіває,
 Ступареві співаночки най не забуває,
 Хто вміє заспівати, тому не є штука,
 Я співанки заспіваю, бо *Ступарів внука*.

Мелодії співанок-хронік, зберігаючи локальний генотип, указують на їхню належність до певного регіону, бо їх складають за традиційними для певної місцевості мелодичними зразками. Оскільки жанр не закріплений до сталої ситуативної функції, то його визначальною рисою є лише римована оповідь. Для виконання цих довгих пісень співаки використовують мелодії із загального локального фонду конкретної місцевості. Типізація мелодій найвиразніша в замкнених фольклорних середовищах.

Незвичність, сенсаційність, гострота сюжетів хронік, що їх можна назвати «народними детективами», викликає інтерес із боку людей різного віку. За характером і стильовими ознаками співанки-хроніки близькі до балад. Проте від балад їх відрізняють новелістичність, «творення по свіжих слідах», невибагливість у вислові аж до тавтологій, експресивність і безпосередність реакції на сьогодення, що виявляється в достеменному збереженні назв місцевостей, подій, дійових осіб, життєвих подробиць.

Співанки-хроніки поділяються на епічні оповідні з історичною під основою, соціально-побутові, родинно-побутові, сатирично-гумористичні. Охопивши сферу щоденного життя, співанки-хроніки в умовах патріархального середовища виконували комунікативну функцію, компенсуючи відсутність друкованого слова. У сучасних умовах їх нерідко записують у сімейні зошити.

Більшість співанок-хронік у регіоні Карпат складено коломийковим віршем, у віддалених від епіцентру розвитку жанру районах – віршем 6+6, іноді 4+4 склади. Найхарактернішою є дворядкова строфа й «розповідна» дієслівна рима. У словесному тексті зазвичай зберігаються місцеві говори: гуцульський, буковинський, волино-подільський, – тобто властиві для регіонів поширення цих оповідних пісень. Мелодії позначені локальним колоритом.

Приклад № 1: «Про Михайла Мירוнока»

У вільному ритмі

♩ ≈ 104

У не - ді - ло по - ра - цьє - ко за - ча - ло сві - та - ти.

став - се Місь - ко мо - ло - дє - ць - кий до церк - ви зби - ра - ти, до пер - кви збн - ра - ти.

Як прийшов же він до церк-ви. став фа - ну три - ма - с.

він не зна-с, мо-ло-дєй - кий. що'го смерть че-ка - с. що'го смерть че-ка - с.

Як прийшов він із церковці, до мами говорить:
– Так шос, мамко, мені тяжко, най Господь боронит;

Бо то ми ся, моя мамко, страшні сони снили,
Коби ся та й нині хлопці на танці не били.

Болить мене головочка та й болить голова.
Я би тобі та й казала: «Будь же нині дома».

– А чому б я дома сидів, – так собі міркую, –
Я на собі ніякої провини не чую...

*Івано-Франківська обл., Коломийський р-н, с. Мишин.
Запис О. Дея 1968 р., транскрипція С. Грици⁴*

Приклад № 2: «Про Пашу Козакову (підільницю)»

Бу-ла у нас та-ва-риш - ка Па-ша Ко - та - ко - ва.

Про-сту-ди - лась у в'яз-ни - ці. ста-ла не - здо - ро

*Волинська обл., Ковельський р-н, с. Уховецьк, виконавиця – Л. Ковалець.
Запис і транскрипція С. Грици 1959 р.⁵*

Жанрові й локальні особливості співанок-хронік виявляються в музичній формі їх виконання, психологічному трактуванні цих творів. Їхня музична мова, базуючись на усталеному традиційному фонді карпатської та прикарпатської пісенності, має водночас виразні риси споріднення із загальноукраїнською епічною піснею та слов'янською епікою, особливо Карпатського регіону. Як і в інших епічних піснях, вона підпорядкована слову. «Фоновість» мелодії в цьому жанрі посилюється його інформативною функцією, сконцентрованіс-

⁴ Співанки-хроніки. Новини. – К., 1972. – С. 419, 420.

⁵ Співанки-хроніки. Новини. – С. 227.

тю уваги на оповіді-нараці та її новелістичному характері. Носії виконують співанки різного змісту здебільшого на одну-дві облюбовані мелодії, варіюючи її або повторюючи без змін. Проте роль музичного елемента в емоційному сприйнятті жанру, у його психологічному впливі на слухача – значна. Довгим співанкам-хронікам, як і, зокрема, думам, властивий процес словесно-музичної типізації, утвердження мелодичних типів, пов'язаних з географією їх виникнення й поширення. У кожному районі є свої сюжети, стабілізуються певні типи мелодій і нюанси їх музичного виконання, проте всі вони, подібно до багатограних контурів орнаменту, близькі за стилем і підпорядковані смисловій ідеї жанру, його наративній функції. Значну роль відіграють агогіка виконання, психологічні акценти, що відображають миттєві й неповторні внутрішні імпульси виконавця, тембр голосу – характеристики суто психологічної сфери.

Співанки-хроніки могли б слугувати прикладом мелодичної форми *на стадії її становлення*, коли вона лишень є чимось остаточним ще не усвідомленим. Справляє враження не сам речитатив у його одиничному звучанні, а закладені в ньому асоціації, пов'язані з фактами й подіями, що наповнюють цей жанр у цілому, а також зі стилем музичного мовлення конкретної території. Тип речитативних хронік можна розглядати як постійний процес, що не завершується в одиничному варіанті. Мелос у цих довгих оповідях – важливий емоціональний компонент, здатний передавати амплітуду психологічних переживань виконавця. Не дивно, що розказану чи переписану на папері співанку-хроніку ніяк не можна порівняти в уявленні самих селян із проспіваною.

Мелодії співанок-хронік поділяються на дві основні групи: а) говіркового типу імпровізаційного характеру з перевагою мовного начала; б) пісенні зі сталим ритмічноінтонаційним контуром. Їх диференціація пов'язана з регіональними особливостями побутування хронік, індивідуальним способом співу. В епіцентрі розвитку співанок на Гуцульщині (у Косівському, Верховинському, Рахівському, Путильському р-нах) переважає перший тип мелодії, у районах віддалених (на Покутті, Волині) – другий.

Мелос хронік цікавий не тільки у зв'язку з вивченням цього жанру, але і як своєрідна грань інтонування в системі епічних жанрів українського і слов'янського фольклору. Незавершений ще до сьогодні процес творення хронік відображає психологію народної словесно-музичної творчості, співвідношення традицій і новацій, колективного та індивідуального. Через недостатнє вивчення цих творів, які з мелодіями були зафіксовані в лічених зразках (у збірниках О. Кольберга⁶, Ф. Колесси⁷, С. Людкевича та Й. Роздольського⁸), склалося враження, ніби їх мелодика не виходить за межі стереотипу коломийки. За коломийковим еталоном інтерпретовано в транскрипціях її ритмічну будову (поділ строфи на 8 тактів). Записи хронік з мелодіями (близько двохсот) в експедиціях кінця 60–70-х років ХХ ст. розширили критерії визначення їхніх стильових ознак і засвідчили різноманітність ритмічноінтонаційної фактури. 28-складовий дистих (8+6) × 2 («коломийко-

⁶ Kolberg O. Pokucie. – Kraków, 1883. – Т. II. – С. 6–20; Kolberg O. Ruś Karpacka. – Wrocław; Poznań, 1971. – Cz. II. – С. 208–224, 301–354.

⁷ Див.: Шухевич В. Гуцульщина. – Л., 1902. – Т. III. – С. 109, 110 та ін.

⁸ Див.: Галицько-руські народні мелодії. Етнографічний збірник. – Л., 1906. – Т. XXI. – № 653, 713, 723, 729 та ін.

вий»), що є будівельною основою хронік, у музичній строфі інтерпретується доволі різноманітно. Хоча мелодія, яка перебуває в речитативних співвідношеннях з текстом (нота відповідає складові), є його кількісним еквівалентом (парі віршів відповідає здебільшого паратактична побудова строфи), однак її внутрішнє наповнення, розвиток від перших до наступних строф мають у співанці ритмічні й мелодичні градації. Вони залежать від індивідуальної музичної вимови тексту, місцевої співацької традиції.

Порівняймо фрагменти співанкової рецитації з еталоном короткої коломийкової пісні:

Приклад № 3

Помірно ♩ = 96

По-с-лу - хай-те. лю - ли доб - рі, що хо - чу ка - за - ти м...

А я хо - чу за Ша - ле - гу спі - ван - ку спі - ва - ти. і т.д.

Івано-Франківська обл., Космацький р-н, присілок Завояле,
виконавиця – М. Варцаб'юк, 1912 р. н.
Запис і транскрипція С. Грици 1968 р.

Приклад № 4⁹

Швидко

Ойі сі - че - на ка - ли - понь - ка, сі - че - на. сі - че - на.

то - ді ме - не хлю - пі люб - лять, як я за - ру - че - на.

Квадратна коломийкова форма, звична для Гуцульщини, нерідко вступає в суперечність з оповідним ритмом хронік: відбувається протидія між акцентуацією і цезурами оповідного тексту та періодичною метрикою, до якої тяжіє мелодія. Одним з яскравих проявів такої суперечності – впливу метрики вірша й мелодії на текст – є досить поширене в співанках редукування складів у словах, що виявилися надто довгими, так звані еліпси (замість «А я в голову щось дістану» виконавець співає: «А я в го'лу щось дістану», *вни* – замість вони, *зо* – замість його тощо).

⁹ Коломийки. – К., 1969. – С. 429.

Усвідомлюючи оповідну функцію хронік, інтуїтивно відчуваючи таку су-перечність, співаки прагнуть наблизити ритм співанки до розповіді, виокре-мити смислові наголоси ритмічними й висотними акцентами, що породжує мовний пульс у межах пісенної строфи, на відміну від танцювального в епі-граматичних коломийках. Інше й групування тривалостей, яке в коломийках роздрібнене метричним акцентом, а в співанках укрупнене під впливом ри-торичного акценту й мовних цезур. Відмінна є й форма кадансів. У коротких коломийках вони мають підсумковий паракситонічний характер: дві останні силиби кінцевої шестискладової групи подовжені в мелодії. Такі закінчення логічно відповідають завершеній думці короткого твору¹⁰:



Для говіркових мелодій ці закінчення не типові. Безперервний рух оповідного ритму від строфи до строфи нівелює кінцівки. Під впливом віддихової цезури робиться пауза після шостого складу або його подовження – окситонічна фігура:



яка спонукає до подальшого руху. Під впливом мовної інтонації з'являються м'які синкопи:



Від проголошення на одному висотному рівні три- або чотирискладових слів із зупинкою на першому та, особливо часто, на останньому складі виникають тріольні групування $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. У пісенних строфах ця формула «переростала» в чотиримірний такт із подовженням останнього складу, як у співанці «Про Пашу Козакову» (приклад № 2). Проте мовна динаміка в хроніках не завжди послідовна навіть протягом одного твору. Удалося простежити певну тенденцію: коефіцієнт акцентної узгодженості слова й музики найвищий у перших строфах (на них переважно припадає найбільше емоційних зусиль співака). Далі він знижується в міру того, як мелодія стабілізується у свідомості виконавця як остаточна форма, що підкоряє його і підпорядковує собі текст. Парландовий речитатив може в наступних строфах вирівнюватися, наближатися до ритму танцювальної коломийки. У такій двоїстості він нерідко постає в одному творі.

Ритмоінтонаційний зміст мотивів, об'єднання їх у більші частини строфи, як і в інших речитативних жанрах, залежить від способу виконання й вікового фактора. Деякі співаки, здебільшого старшого віку, прагнучи вкlastись у свій короткий віддих, рецитували текст у досить швидкому темпі, рівномірними довготами, робили цезуру лише після чотирнадцятискладової групи, виділяючи найважливіші смислові акценти невеликими висотними відхиленнями голосу. Ці рецитації, у яких мелодія тільки скупо озвучувала сила-

¹⁰ Відкрите кадансування в шестискладових групах (4+2), яке є основною будівельною ланкою слов'янської пісні, – явище, очевидно, пізнішого часу, що виникло під впливом тонізації пісенного вірша.

бічний пульс тексту, порушуючись у межах одного вузькооб'ємного мотиву, нагадували замовляння, псалмодії.

Цікаву градацію того самого типу речитативу, з яскраво окресленим мелодійним контуром, записано в с. Слобода Коломийського району від чабана Д. Малічина, котрий виконував кілька співанок, із них найвиразніше – про смерть двох братів, чабанів Іванка й Семенка:

Приклад № 5

У вільному ритмі ♩ = 80

По - слу-хай-те, лю-ди доб - рі, що хо - чу ка - та - ти,
за вів - ця - рів мо - ло-день ких сві-ван-ку сві - ва - ти.
Як ті хлоп - ці мо - ло - день - кі пі - шли у зем - ли - цю,
по - слу-хай-те, лю-ди доб - рі, за я - ку дур - ши - цю. і т.д.

Івано-Франківська обл., Коломийський р-н, с. Слобода, виконавець – Д. Малічин.
Запис і транскрипція С. Грици 1968 р.¹¹

На одному диханні в живому темпі співак вимовляв широкі чотирнадцяти-складові тиради, вирізняючи найголовніші смислові наголоси експресивною акцентуацією та інтонаційними стрибками. У кожній новій строфі він варіював свій основний мотив, завершуючи її підкреслено протягнутим закінченням. Його рецитації нагадували думи не лише експресивною мовною динамікою, але й ладовим забарвленням (дорійським з варійованим IV ст.). Молодші співаки схильні до виконання хронік у розспівній манері, часто використовують при цьому відомі мелодії. Вплив вікового фактора на характер виконання був особливо помітний у ході запису одних і тих самих творів від різних вікових груп.

Молоді співаки якимось зауважили, що вони не люблять, коли ці пісні співають літні люди, «бо вони гей би голосять...». Тим часом «псалмодичний», «голосільний» тип рецитацій найбільше відповідає семантичній спрямованості цих творів, їхньому епіко-трагедійному характерові, з проступаючими, як *loci communes*, оплакувальними мотивами:

Принесли го до церкви, там го ізложили,
А ци старі, а ци малі, то всі голосили.
Василочка іспустили у глибоку яму,
Та всей нарід так заплакав, як за ріднов мамов...

¹¹ Співанки-хроніки. Новини. – С. 419, 420.

Особливість характеру виконання хронік і через це типова єдність їхніх мелодій найпосплідовніше простежуються в закритому середовищі високогірних районів Карпат. Визначальною ознакою співанок можна вважати перемінний рух, у якому виявляється боротьба між вільнопарландовим і періодично акцентованим (танцювальним) началом. Це неначе прояв схрещення первісних форм музичного мовлення, у яких пріоритет має слово, з підкреслено ритмізованими, метричними тенденціями новітньої музики. Такі самі «різнофазові» поєднання помітні в інтонаційній будові хронік. Ілюструючи ладовий процес у динаміці, вона має доволі різноманітну шкалу – починаючи від трихордних поспівок і закінчуючи широкообсяговими мелодіями гармонічного складу. Будова мелодії та звукорядів має іноді цілком стихійний характер, може більше не повторитися, є неначе фотографією миттєвих психологічних імпульсів виконавця, через які ледь-ледь вступає зв'язок з традиційними інтонаціями.

Приблизно сорок відсотків говірквих хронік утримується в межах кварта-квінти, відповідаючи характерові поміркованої розповідної мови, і закінчується на I щаблі, згідно з пониженням інтонації голосу в закінченнях словесних віршів. Скупий інтонаційний малюнок доповнюють різноманітна ритміка й майже невлітими агогічні нюанси. Це те, що не завжди вдається зафіксувати на папері, і те, що має значення в емоційному сприйнятті твору. До тих самих чинників належить тембр голосу, що його співак не раз намагається спеціально змінити, стилізувати. «Незвичайність, небуденність подій, про які оповідають пісні, мусить теж знайти своє вираження у незвичайному звукові», – як це слушно зауважив В. Вюнш, характеризуючи спів південнослов'янських гусярів¹².

Співанки-хроніки рецитували то стишеним тембром, який неначе приглушує гостроту, жорстокість сюжетів, то сильним горловим, так званим білим звуком з певною афектацією.

До найцікавіших виконавських манер слід зарахувати протягання останньої силابي в кадансах речень на приголосний «м» (див. нотний приклад № 7), що нагадує звучання бурдонного тону флюєри або колісної ліри. Цей ефект повторився в декількох співаків з Косова, Верховини, Путили. Інший оригінальний варіант кінцівки полягає в дробленні останнього тону чотирнадцятискладового рядка, що справляє враження фіксованого глісандо, перекочування голосу до опорного звука.

Приклад № 6

а)



у то - ло - шу би - ти...

б)



ду - мя - с, га - да - с...

а) Івано-Франківська обл., Городенківський р-н, с. Чернелиця

б) Івано-Франківська обл., Рожнятівський р-н, с. Перегінське

¹² Цит. за працею: *Moszyński K. Kultura ludowa Słowian. – Warszawa, 1968. – Т. II. – Cz. 2. – S. 502.*



в) Івано-Франківська обл.,
 Коломийський р-н, с. Слобода.
 Запис С. Грици

Окремі співаки Верховинського й Рахівського районів розпочинали рецитації надскладовим вигуком «ей». Такі початки характерні також для підгалянської, східнославацької пісенності.

Приклад № 7

Помірно ♩ = 126

Ей, по-слу-хай-те, лю-ди доб-рі, що хо-чу-ка-за-ти, м...

Я вам бу-ду таї за ду-ку сні-ван-ку сні-ва-ть. і т. д.

Закарпатська обл., Рахівський р-н, смт Ясіня. Запис і транскрипція С. Грици

Оригінальні початки з'являлися внаслідок укорочення першої силиби вірша під впливом віддихової паузи.

Мовна інтонація в співанках настільки впливає на мелодію, що остання іноді втрачає свій рівень і переходить у щось середнє між співом і говором. Унаслідок мовно-музичної вібрації («биття») виникає подрібнення тонів, яке виходить за межі темперованого строю. Така сама в багатьох випадках природа нисхідного глісандування в кінцівках фраз (переважно в інтервалі квати) ¹³, варіювання окремих ступенів вузькообсягових послівок. Варіаційних змін найбільше зазнають III і IV щаблі тетраходів.

Вузькообсягові послівки динамізують експресивні відскоки голосом на інтервал квати вниз (нижню доміанту), який так і залишається незаповненим, або на інтервал септими, що нерідко з'являється внаслідок рефлексорного повернення голосу від нижньої доміанти у верхню опору (кварту верхнього тетраходу). Можна погодитися з висновком К. Мошинського, що там у слов'ян, де мелодії зберегли давній примітивізм, де він більшою чи меншою мірою характеризує цілокшталт музичного доробку, вузький амбітус є ознакою всього мелографічного матеріалу ¹⁴. Першопричина цього, на нашу думку, – у пережитках давніх форм інтонування, яке межує з говором і ніби скуте його діапазоном. Це інтонування можна назвати епічним. Слов'янська пісенність Карпат у своїх давніших нашаруваннях і в епіці новішого часу –

¹³ Інтервал квати, мовну природу якого відзначало багато вчених, у хроніках посідає важливе місце. К. Квітка вважав його основоположним інтервалом у розвитку ладів. Див.: *Квітка К. Ладовые системы в музыке славян и соседних народов. Первобытныя звукоряды // Квітка К. Избранные труды: В 2 т. – М., 1971. – Т. I. – С. 224.*

¹⁴ *Moszyński K. Kultura ludowa Słowian. – S. 423.*

хроніках, наче в ретроспективному плані, «поновлює» цю стадіально пер-вісну ступінь словесно-музичного мовлення. Постійна змінність у межах скупого інтонаційного малюнку і є тією руховою пружиною, яка надає йому динамічності. У ній захований секрет емоційного впливу цих, здавалося б, зовсім нехитрих мелодій. К. Шимановський образно висловився з приводу гуральських пісень: «...У них відчувається цілковита відсутність імпровізаційної безпорадності постійного творення позитивних, замкнених у собі побудов, працювате відшліфовування форм, які не зникають безнадійно в морі безкровного сентименталізму, вроджена пластичність уяви»¹⁵.

Більшість речитативних хронік належить до тетрахордно-діатонічної системи. Випадки хроматизації мелодій у межах цієї системи у вигляді підвищеного IV і нейтрального III ступенів зближують їх з думами. Інтонаційна подібність обох жанрів зайвий раз підкреслює єдність епічної творчості українського народу, підказує шляхи й напрями, якими розросталися її відгалуження від основного древа української епіки. Зі способом рецитації безпосередньо пов'язана архітектоніка строфи. Говірковим співанкам найвластивіші такі побудови: а) варіаційно повторюваний чотирнадцятискладовий ряд із цезурою після останнього складу або посередині $(8+6) \times 2$, заснований на одному мотиві типу AA'; б) двочастинні строфи з контрастним мелодійним матеріалом типу АВ, із чотирма цезурами $(8+6) \times 2$, у наступних строфах інтонаційно й ритмічно змінювані; в) двочастинна строфа ізометричної будови зі сталими цезурами $(8+6) \times 2$, що збігається з коломийковим еталоном; г) циклічна форма, яка складається з контрастних паратактичних рядів (AA', BB', AA' тощо).

Повторення вірша в співанці пересувається на початок наступної строфи мелодії (катен). На Північній Буковині та Волині, де співанковий жанр переходить у ліро-епічну пісню, співанки виконують з інтонаційно різноманітними, менш сталими для цієї групи текстів пісенними мелодіями. Співанки нерідко мають складову будову $(6+6) \times 2$.

Пісенним хронікам властивий розвиток кількох самостійних мелодійних мотивів на досить стабільній ритмічній основі, повторюваній в кожній строфі. Для пісенних хронік характерні приспівки, зокрема повторення другого рядка A[:B:]. Серед пісенних мелодій трапляється чимало відомих, мігруючих, тих, що використовуються для підтекстовок. На Волині такими є мелодії давніх пісень «Баламуте, вийди з хати», «Нова радість стала», російської народної пісні про Стеньку Разіна. На Тернопільщині та Львівщині улюбленою для підтекстовок була мелодія дуже поширеної співанки із сатиричним текстом «Наша пані цісарева».

У системі епічно-пісенних жанрів українського фольклору співанки-хроніки постають як наймолодший, споріднений з баладами й історичними піснями жанр, пов'язаний з традиційними формами і стильовими ознаками інших епічних жанрів. Співанки-хроніки, як показує аналіз їх композиції та стилю, виробили свої неповторні жанрові особливості. На відміну від «старших» епічних жанрів, у них немає їхніх типових рис – фантастики, епічного богатирства, масштабної узагальненості. Мелодика співанок-хронік, з одного боку, ретроспективно відтворює первісну фазу у взаємодії слова й музики та

¹⁵ Цит. за працею: *Chybiński A. O muzyce górali podhalańskich // Z pism Adolfa Chybińskiego / Przygotował do druku Ludwig Bielawski. – Warszawa, 1961. – Т. II. – S. 109.*

ладоутворення, з другого, зокрема у пісенних зразках, – оперує цілком новими засобами гармонічного мислення.

Історична й побутова достовірність співанок-хронік, їх міцний зв'язок з фактичною основою, властиві пізнішим формам епіки, набувають особливого значення. Тематичний діапазон співанок-хронік у другій половині ХХ ст. мав тенденцію до розширення сюжетів (про це свідчить поява гумористичних і моралістичних творів цього жанру).

У системі епічних жанрів співанки-хроніки найближчі до балад. Їх можна порівняти з різними фазами одного й того самого процесу циклічного «коловороту»: перші відображають хід творення, другі – його завершення тощо. Співанки-хроніки й балади нерідко виконують на ті самі мелодії. Щоб співанка переросла в баладу, у процесі побутування вона мусить звільнитися від подобиць конкретного факту, який її породив, піднятися до типізації фактів та їхнього узагальнення в найсуттєвішому.

Ведучи мову про співанки-хроніки в системі жанрів загальноукраїнської епіки, не можна не брати до уваги їхніх зв'язків у системі поетичних жанрів Карпатського регіону. Слід відзначити їх спорідненість із народними віршами. Оскільки й останні творяться коломийковим розміром, їх можна відрізнити від співанок-хронік за способом виконання, сюжетною композицією та емоційним колоритом. У поодиноких випадках межа між цими жанрами розмита, умовна.

За ритмомелодикою та образною палітрою співанки-хроніки споріднені з коломийками Карпатського регіону, тим більше, що творці, носії обох жанрів – одні й ті самі, територія побутування – спільна.

У процесі становлення, за законами творення нового в усній народній творчості, жанр співанок-хронік увібрив багато з готового арсеналу української пісенної епіки. У карпатському фольклорі сусідніх народів (наскільки це засвідчує публікований матеріал) не простежуються окремі жанри, які б за кількісним складом, чітко окресленим комплексом стильових засобів дорівнювали українським хронікам. Ідеться не так про наявність аналогічних сюжетів чи форм, які, з огляду на специфіку мистецтва, нечасто трапляються навіть у зонах найактивніших етнічних зв'язків, як про спільні традиції та інтенсивність їх прояву на прилеглих землях, зважаючи на одні й ті самі соціально-економічні, історичні умови життя сусідніх народів, спільний тип господарювання та їхні постійні зв'язки.

Окремі типологічно близькі до співанок-хронік епічні пісні наявні у фольклорі південних районів Польщі. Кілька пісень хронікального характеру вміщено в збірці С. Стоїнського «Pieśni żywieckie» в розділі «Dziadowskie» (№ 18, 19, 20, 22). Одна з них, про нещасливе подружжя («Nikt nie pamięta tego na świecie»), супроводжується приміткою, що її текст складала Ю. Ляхова під впливом справжньої події, яка відбулася в с. Спорих¹⁶.

Подібну епічну пісню під назвою «Pan Wiśniewski zabija żonę i dzieci» навів Я. Бистронь у праці «Polska pieśń ludowa», теж із приміткою, що твір виник на тлі події, яка сталася в 90-х роках ХІХ ст., і що співає цю пісню пере-

¹⁶ Див.: *Stoński S. M. Pieśni żywieckie.* – Kraków, 1964. – S. 31. – (Materiały do polskiej muzyki ludowej, II).

важно міський пролетаріат¹⁷. Як бачимо, у цих творах – та сама достовірність, злободенність, що і в хроніках, опис сьогочасних подій.

Довгу епічну співанку польською мовою («We wiosce Żabiem, między górą-mi») про трагічну любов на ґрунті національних непорозумінь записано авторкою розділу в 1968 році в Косівському районі Івано-Франківської області від старого чоловіка Ю. Третяка; у 1970 році від переселенки з Лемківщини Є. Гончар у с. Лошнів Терехівлянського району Тернопільської області зафіксовано співанку-хроніку про вбивство челядником Забильським чоловіка його коханки (співачка чула її від лірника). Наводимо невеликий фрагмент, близький до хронік за характером зображення ситуації та за натуралістичними барвами:

Idzie kowalisko szeroką ulicą,
A za nim czeladnik z ogromną palicą.
Jak przyszedł do kuźni, klucz do zamku wkłada
Czeladnik go bije, majster trupem pada.
Jak przyszedł do domu, kowalka się pyta:
– Czyś odrazu zabił, czy jeszcze się chwytą?

В окремих польських піснях заслуговують на увагу подібні, як і в хроніках, інвокаційні звороти:

Proszę, słuchajcie, ojcowie i matki.
Jakie się dzieją w świecie wypadki.
Co na Żabnicy się przydażyło:
– Pewne małżeństwo w niezgodzie żyło...

Польські пісні цього роду не мають сталої віршової форми, типових конструктивних канонів, здебільшого виконуються на раніше відомі пісенні мелодії.

Типологічна подібність новотворів має, однак, глибше коріння. Спільні моменти не тільки в змісті, але й у формі єднають із хроніками багато польських історичних пісень. Із цього погляду заслуговує на увагу «Pieśń o upadku Kamieńca Podolskiego», двічі записана О. Кольбергом від лірників з-під Рогатина¹⁸ і Секежина¹⁹, що С. Черник подав із приміткою: «Pochodzenia lirniczego jako rzadki u nas okaz twórczości tego typu»²⁰. Не менш цікаву пісню «Pieśń od sieczy Wiedeńskiej» опубліковано С. Сарною 1897 року із записом від паломників з Добрехова. Обидві складені коломийковим віршем:

Posłuchajcie, ja was prosze,
O wojnie tureckiej.
Trzysta lat temu minęło,
Jak z królem Sobieskim...

¹⁷ *Bystron J.* Polska pieśń ludowa. – Wybór; Kraków, [bez daty]. – S. 92. – (Biblioteka narodowa).

¹⁸ *Kolberg O.* Lud VI, Krakowskie II. – Kraków, 1871–1875. – S. 234.

¹⁹ *Kolberg O.* Pokucie. – S. 267.

²⁰ *Czemik S.* Polska epika ludowa. – Wrocław; Kraków, 1953. – S. 84.

Факти збігів окремих польських епічних пісень із хроніками, як і вказівки на їхні зв'язки з лірництвом, дають підстави припускати, що ця спільність може бути наслідком впливу на польський фольклор лірницької епічної традиції, поширеної в південних районах Польщі під впливом української. Варте уваги свідчення К. Вуйціцького 1840 року, що пісні, яких співали лірники, часто змінювалися якою-небудь *думою* (мається на увазі пісенна оповідь, що її поляки поспіль називали *думою*). Лірник пригравав собі до світських пісень, які звичайно закінчував коломийкою «Чи чули ви, люди добрі»²¹.

Типологічно близькі до хронік зразки пісень знаходимо у Ф. Бартоша і Л. Яначека²²:

Syn ho praščil po hlave kopalem
Otec kopal a bil neustale.
On sa ale vic nemohl branit,
I mrtvy ležal jako špalin...

У відношеннях української епіки Карпат із чеською та особливо словацькою їх давня спільна епічна традиція простежується ще виразніше, ніж із польською. Вона цілком очевидна при порівнянні хронік з українськими історичними піснями про Довбуша, Туманюків та циклом пісень про Махала Вдовца, а також із фондом побутових балад. Власне цю традицію розвивають і оновлюють сучасні співанки-хроніки на ґрунті подій нової дійсності. Порівняння доводять стильову автономію хронік і засвідчують континуацію в них традиційних засобів на якісно новому рівні, що дає право трактувати їх як самостійне відгалуження в річищі епіки.

Подібний жанр народних поетичних творів є в румунів і має назву «jurnal-ogale» («усні газети»). Як пише румунський дослідник балад О. Амзулеску, це «оповідальні пісні місцевого та принагідного змісту, створені і проспівані як віршовані повідомлення про події, випадки, пригоди, що, знайшовши творця, прибралися у стрій балади»²³ і були виявлені збирачами як тьмяні мерехтливі вогники на горизонті народної епіки»²⁴. Інший дослідник цих румунських народних творів Г. Вrabіє вказує на їхній «жалісливо-трагедійний зміст» як на типову рису «усних газет» у селянському середовищі. «...Ті, хто перебуває у вихорі подій, – пише Г. Вrabіє, – відчують потребу прибрати вірш у “жалісливу подію” – ту, що маси самі бачать і переживають. Інакше кажучи, вони (епічні пісні) породжені, як і будь-який художній твір, потребами соціальними, психологічними тощо»²⁵.

Жанр співанок-хронік належить не тільки до традиції, але й до сучасного фольклору в прямому значенні цього слова. Глибоко вкорінюючись у давню епічну традицію, він бере факти із сучасного життя народу, відтворюючи його в поетичній і музичній формах.

²¹ *Wójcicki K.* Stare gawędy i obrazy. – Warszawa, 1840. – S. 72.

²² *Bartoš Fr., Janaček L.* Národní písně moravské v nově nasbírání. – Praha, 1901. – S. 45. Див. також там само: Т. 1. – N 52. – S. 45.

²³ Румунські фольклористи розглядають «усні газети» як різновид балад і зараховують їх до баладного жанру.

²⁴ *Balade populare romanesti.* – Bukurești, 1964. – V. 1. – P. 99.

²⁵ *Vrabie Gh.* Balada populara Româna. – Bukurești, 1966. – P. 306.

ІСТОРИЧНІ ПІСНІ

Історичні пісні відображають найважливіші етапи суспільного розвитку кожного етносу. В українському фольклорі поряд з думами вони становлять вагомую частину героїчної пісенної епіки. Поняття історизму в пісні (як і взагалі у фольклорному творі) слід розглядати в широкому і вузькому розумінні. У першому випадку історизм — ознака належності різних верств і жанрів народної творчості до певних періодів історії, що є для них лише тлом, підосновою. Це можуть бути історичні колядки, балади, чумацькі пісні, бурлацькі, заробітчанські та ін. Історична пісня у вузькому розумінні слова — це пісня про конкретні історичні події, про героїв, що є головним об'єктом її зображення. Вона і є ядром історичних пісень, які загалом утворюють *багатожанровий цикл*. Чим ближчі вони за часом і місцем до якихось подій, тим більша їх достовірність, і навпаки, чим віддаленіші від них, тим очевидніші в них риси узагальнення, міфологізації. Мелодика історичних пісень різних періодів, що побутували й побутують у різних регіонах України, відображає загальну закономірність пісенного фольклору: вона завжди відтворює модус мислення того середовища, у якому народилась окрема пісня або у якому адаптувалися її варіанти.

Суспільна значущість історичних пісень зумовлює їх періодичне відродження, «регенерацію». Наприклад, якщо фольклорні твори, пов'язані з певним побутовим явищем, можуть стертися в народній пам'яті зі зникненням самого явища, то історичні, навпаки, з огляду на їх суспільну вагу, мають властивість відроджуватися — особливо якщо їх ідейно-образні мотиви співзвучні конкретно-історичним обставинам. Так було з козацькими піснями, такими, як наприклад, «Ой на горі там жінці жнуть», «За світ встали козаченьки», «Про Байду», які співали в роки громадянської та Вітчизняної воєн, у лавах Червоної та Української повстанської армій поряд з новими, що виникали під впливом тогочасних суспільних подій.

Основним критерієм класифікації історичної пісні є сама пережита народом історія. Українські історичні пісні виявляють кілька пластів: 1) про татарсько-турецьке лихоліття; 2) про становлення козацтва і його успішні походи проти турків, татар; 3) про антифеодальні рухи проти польсько-шляхетського ярма й Ви-

звольну війну 1648—1654 років; 4) про гайдамаччину та опришківщину; 5) про антикріпосницьку, революційну боротьбу нового часу; 6) про національно-визвольний повстанський рух 40-х і повоєнних років ХХ ст.¹

Процес виділення історичної пісні як такої відбувався під впливом диференційованого погляду на різні суспільні події, формування національної самосвідомості. Хоча народ фіксував історію в піснях з давніх-давен, про що свідчать її відгомони в старовинній обрядовій, побутовій творчості, самостійний розвиток історичної пісні як важливого різновиду громадянської епіки почався в XIV—XV ст., відобразивши процес розвитку української народності й нації в умовах бездержавності та боротьби проти чужоземних загарбників.

Найдавніший з відомих досі записів української історичної балади про Штефана-воеводу («Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш»), що походить із Закарпаття, виявлений у граматиці 1550 року чеського вченого Я. Благослава. Те, що пісня потрапила до Чехії через Венецію, де її чув якийсь Никодим і згодом передав Благославу, засвідчує її популярність на українських землях і навіть за їх межами². Це підтверджують і пізніші її східнослов'янські версії — російська й білоруська.

Рідкісний варіант цієї пісні з мелодією, записаний у Мінській губернії десятискладовим віршем (5+5)2, подав К. Квітка в рукописному варіанті розвідки про «Воеводу і полонянку»³:

Помірно

Ай ре - ка, ре - ка, ре - ка біс-тра-я, ой че - го, ре - ка, так смут-на ста-ла?

Че - му ж мнє, ре - ке, не сму-ти-ти-ся, на - ло мної, ре - кої, три ро - ти сто-ть.

Давні історичні пісні відтворюють тяжкий період у житті українського народу — його страждання від спустошливих нападів турків і татар. З тих часів збереглося обмаль історичних пісень з мелодіями, які записувати було значно важче, ніж тексти. І можливо, останні, що дійшли до нас у музичних записах, були розспівані вже на новіший лад.

За річкою вогні горять,
Там татари полон ділять,
Село наше запалили

¹ Останні два пласти розглядаються у II—V томах цього багатотомного видання.

² Уперше пісню докладно розглянув О. Потебня в праці «Малорусская народная песня по списку XVI в.» (Воронеж, 1877). Згодом її дослідив І. Франко в «Студіях над українськими народними піснями» (Л., 1913).

³ Державний центральний музей музичної культури ім. М. І. Глинки в Москві, ф. 275, од. зб. № 3, арк. 1. Мелодію опубліковано в праці: *Трица С.* Мелос української народної епіки. — К., 1979. — С. 136.

І багатство розграбили,
Стару неньку зарубали,
А миленьку в полон взяли.

*Історичні пісні / Упоряд. І. Березовський, М. Родіна,
В. Хоменко, А. Гуменюк. — К., 1961. — С. 63*

Вірш (4+4)2 належить до давніх в епічній творчості і має аналоги в південнослов'янській і молдавській епіці.

Пісні цієї верстви щодо тематики й музичного стилю виявляють спорідненість із думами. Наприклад, одна з найдавніших пісень про Коваленка (про напад татар на мирне населення) своєю образною системою, лексикою, поетичним стилем (нерівноскладовий вірш, дієслівна рима, ритмомелодика) має багато спільного з думами:

Помірно

Ох у не-ді-лень - ку, ра-но-по-ра-нень - ку.
ох і зіб-рав жен - ців а той Ко-ва-лен - ко.

Ізбирав жєнці да все молодїї,
Хлопці дївчата все добірнїї.
Ої повїв жєнцїв долом-долиною...
Ох і жнуть жєнці, розжинаються,
На чорну хмару озираються,
Ої то ж не хмара, то орда їде...

Історичні пісні. — С. 839

В історичних піснях, як і в думах, часто трапляється тема поединку козака з турками, татарами. Приміром, пісня «Пишний, гордий паничу»⁴ споріднена з думами про Івася Коновченка, про Голоту. Відгуком на турецько-татарські напади, що були злом для всіх слов'ян, став спільний фонд історичних балад на такі сюжети, як «Теща в полоні зятя» («Чому, кури, не пієте»), про трьох сестер у турецькому полоні («Коли турки воювали»), «Про Сербина» (брат пізнає полонянку-сестру, брат продає сестру турчинові), відомі в українському, польському, чеському, болгарському фольклорі. Одна з таких пісень про турецький полон, записана на Закарпатті в с. Липча Хустського району, відтворює специфіку мовного говору; у силабіці вірша (8+8)2 та мелодії — модус мислення цього краю — речитативний співанковий тип мелосу з кінцевими аугментаціями:

Parlando

Тур-ки се-ло зруй-но-ва-ли, двї сес-трич-ки руд-ні взя-ли.

⁴ Історичні пісні / Упоряд. І. Березовський, М. Родіна, В. Хоменко, А. Гуменюк. — К., 1961. — С. 63.

Повели їх в пожарничку,
Пожарничка в нужки коле.
Кровця нужки заливає,
Сестра д' сестр' промовляє:
– Прости, сестро, в турка ножа,
Та най собь хльба вкрою.
Вона хльба не вкроила,
А у серце нуж забила...

*Народнѣ пѣснѣ Подкарпатскихъ русиновъ /
Зобрали Д. Задоръ, Ю. Костьо, П. Милославский. — Унгварь, 1944. — С. 7*

Зображення історичних фактів у баладах, на відміну від історичних пісень, завжди пропущене крізь призму особистих переживань героїв.

Стильова спорідненість української історичної пісні з іншими різновидами національної епіки — думами, баладами — зумовлена не тільки єдиним тлом їх виникнення, а й особливостями побутування. Історичні пісні, як і балади, займали чимало місця в репертуарі українських кобзарів, південнослов'янських епічних співців. Ця обставина суттєво впливала на єдність музичного стилю епіки українців та інших слов'янських народів, які у XIV—XVII ст. також потерпали від ворожої навали Османської імперії.

Боротьба українського народу з турецькими загарбниками, яка наприкінці XV ст. набрала наступального характеру, знайшла відображення в ряді пісень з героїко-патріотичними мотивами. До найдавніших історичних пам'яток про війни козаків із турками Д. Бантиш-Каменський, автор «Истории Малой России», а також І. Франко зараховують пісню про здобуття козаками турецької фортеці Варни в 1605 році. Текст цієї пісні з рукописного збірника XVII або початку XVIII ст. опублікували В. Антонович і М. Драгоманов:

А в неділю пораненьку,
Збиралися громадоньки
До козацької порадоньки,
Стали ради додавати
Откаль Варни доставати
І всіх турків в ней забрати.

А в неділю пораненьку,
Бігнуть, пливуть човенцями,
Отблискують весельцями. (2)
Стали усі козаки до неї ся добувати,
Стали турки утікати.
Стали Варни доставати,
Тую річку проклінати...

Була Варна здавна славна,
Славнійші козаки,
Що той Варни-міста достали
І в ней турков забрали.

*Малорусские исторические песни /
Упоряд. В. Антонович, М. Драгоманов. — С. 246—247*

І. Франко, присвятивши у «Студіях»⁵ цій пісні окрему розвідку, убачав у ній ознаки бойківського діалекту. На жаль, мелодії до неї не маємо, як і до багатьох інших давніх історичних пісень, оскільки до XIX ст. їх дуже рідко

⁵ Франко І. Студії над українськими народними піснями. — Л., 1913. — С. 53.

записували з мелодіями. Маючи в розпорядженні словесний текст із восьми-складовою будовою вірша, знаючи бойківський стиль музичного виконання нарративних пісень, можна лише здогадуватись, як ця пісня могла звучати.

Новий період у розвитку української історичної пісенності настав у другій половині XVI — на початку XVII ст. і збігся з піднесенням національно-визвольного руху в Україні, зі зростанням козацтва, яке вело боротьбу з турецько-татарською агресією і взяло на себе роль захисного бар'єра не тільки для Слов'янщини, а й для інших країн Європи.

Про героїзм і мужність українського козацтва йдеться у відомій «Пісні про Байду». На початку 50-х років XVI ст. Байда — Дмитро Вишневецький, захопивши з військом на плесі Дніпра острів Малу Хортицю, побудував там фортецю, що стала основою Запорозької Січі. У 1563 році бояри покликали Д. Вишневецького в Молдавію, там його підступно захопив у полон Стефан Томжі і передав султанові Селіму II. За свідченням польського хроніста М. Бельського, султан наказав кинути Байду на залізні гаки. Зачепившись ребром, він зазнав тяжких мук. За прокльони й насмішки над султаном турки добили його⁶. Ця дуже популярна в Україні пісня стала хрестоматійною, отримавши розвиток у академічній (професійній) музиці (обробки М. Лисенка, Г. Хоткевича та ін.), літературі.

♩ - 96

Ой на́ го́рі - да ме́д - го - рі - люч - ку.

ой на́ го́рі - да ме́д - го - рі - люч - ку.

та й не де́нь, та й не два, та й не го - ді - но́ч - ку,

та й не де́нь, та й не два, та й не го - ді - но́ч - ку.

Чернівецька обл., Снятинський р-н, с. Хлібичин.
Записала С. Грица в 1969 р. від Бугайчук М. Ю., 1914 р. н.

Героїчними мотивами пройнята також добре знана пісня того періоду — «Ой на горі та жінці жнуть»⁷, у якій зображено похід козацтва, звеличено постаті відважних гетьманів Петра Конашевича-Сагайдачного та Петра Дорошенка, що очолювали успішні походи козаків проти турків і татар. Пісню вперше

⁶ Колесса Ф. Українська усна словесність. — Л., 1938. — С. 348.

⁷ Див. «Козацькі пісні» в цьому томі.

було надруковано в збірнику М. Максимовича «Украинские народные песни» (1834), згодом — у фольклорних виданнях Я. Головацького, П. Чубинського. У 1901 році акад. В. Перетц виявив стисліший варіант цієї пісні в запису з 1713 року⁸ (без гумористичного епізоду про заміну жінки на тютюн та люльку, що, імовірно, був доданий згодом). «Оця знаменита козацька пісня, надихана бадьорістю й гумором, — писав Ф. Колесса, — пливе під ритм козацького маршу та бурхає силою, яку дійсно уявляло собою козацтво кілька віків: тому й завдячує свою популярність і довговічність ця шановна пам'ятка з другої половини XVII в.»⁹. Пісня зазнала впливів індивідуальної композиторської творчості. Вона стала популярною в аранжуваннях А. Єдлічки, О. Кошиця та новітніх обробках.

В історичних піснях рельєфніше, ніж у будь-яких інших, виділяються погляд народу на навколишні події, оцінка суспільних явищ. Про майнове розшарування козацтва засвідчує така пісня:

Славний козаче, славно зажився,
Закупив города й Побережжя все,
Од Києва до Канева, а сам сидиш у Черкасах,
А того та й не знаєш,
Що татари йдуть, Оболонь беруть.

Історичні пісні. — С. 123

Історичні пісні створювалися в середовищі козацтва, вихідців із сільських та міських верств. Усна традиція постійно доповнювалася тут писемною — літературними впливами. Цікава із цього погляду пісня «Про чудовного козака Плахту», який разом із Сагайдачним привів до Моравії двадцять тисяч хоробрих козаків проти людей нехристиянських. Її складено на основі народних пісень совіжджалом Яном Дзвоновським. У пісні виразно проступають соціальні й моралізаторські мотиви. Автор підносить те, що Плахта взявся

Не із своїх кров випивати, не з своїх збагачуватись,
Не гвалтом та грабіжництвом добрих людей затратачи,
Але повертати мужне серце проти поганів.

*Pisma Jana Dzwonowskiego (1608–1625). — Kraków, 1910. — S. 89.
(Переклад з польської С. Грици)*

Розглядуваний зразок непоодинокий у літературних спробах на кшталт народних пісень, які лексикою і стилем зворотним порядком впливали на фольклор XVI–XVII ст.

Історичні пісні здебільшого чоловічі, гуртові. Це стимулювало в них розвиток розспіву, гуртового багатоголосся, що в козацькому середовищі досягли яскравої національної самобутності. Сольне виконання історичних пісень практикували кобзарі, лірники в супроводі кобзи, бандури. К. Квітка відзначив, що виділити в окремий розділ пісні історичні складно, навіть коли брати за критерій сам зміст¹⁰. Однак при детальнішому вивченні їх структури, як і в

⁸ *Погребенник Ф.* Наша дума, наша пісня. — К., 1991. — С. 14–19.

⁹ *Колесса Ф.* Українська усна словесність. — С. 592.

¹⁰ *Квітка К.* Українські мелодії // Етнографічний збірник. — К., 1922. — Т. 2. — С. VI.

інших жанрах епіки, наприклад, українських баладах, хроніках, у них можна простежити перевагу складочислових форм — (4+4), (4+4+6), (6+6); діє певна закономірність у співвідношенні слова і музики. Чим виразніша установа на оповідь, тим більший словесний текст історичної пісні, тим скупіша мелодія, переважно дворядкової будови, і навпаки, чим розгорненіший розспів, тим виразніша тенденція до вкорочення вербального тексту.

У другому випадку строфи розширюються за рахунок повторів кожного з віршів у мелодії («Йшли татари по долині»¹¹), одного з рядків меловірша («В славнім місті на риночку (2), там п'є Байда, п'є мед-горілочку (2)»¹²). Вагоме місце в історичній пісні посідають похідні, маршові ритми, повтори другої частини строфи як приспіву («Засвистали козаченьки»¹³). Мелодика історичних пісень відтворює інтонаційні особливості співу того середовища, у якому вони виникали чи побутували. Оскільки в корінній основі більшість із них належить центральним, південно-західним районам, отже, і риси музичного мислення тих теренів утілені в їх мелодії. Загалом мелодика цих пісень знаменує перехідний тип від речитативу-парландо до багатого розспіву, від модальності до мажору та мінору. Характерним для історичних пісень є тип мелодії плагальної будови за принципом розгортання основної частини у верхньому тетра-пентахорді з подальшим спадним рухом голосу, як у наведеному прикладі, де має місце плагальне поєднання двох пентахордів (f—с с—g¹) із самостійними опорами g, с, f, як у думах. Неначе предикт попереджає такі мелодії субкварта, яка заповнюється під час їх низхідного руху:

Широко

Гей, гук, ма - ти, гук, де ко - за - ки йдуть,
і ве - се - ла - я та до - рі - жнь - ка,
ку - - ди во - - ни йдуть.

Лисенко М. Збірник народних українських пісень. — К., 1889. — Вип. 3. — № 1

Нерідко захоплюючи при тому ще тон або півтон знизу, подібні мелодії утворюють нову квінтову ланку — виникає квінтакордний ланцюг із самостійними функціональними опорами й закінченнями на V щаблі. Мелодії такого типу особливо поширені у східноукраїнському фольклорі.

¹¹ Історичні пісні. — С. 840.

¹² Історичні пісні. — С. 842.

¹³ Там само. — С. 847.

Семантика характерного для історичних пісень квартового предикту пов'язана, можливо, з героїчними образами пісенних текстів. Подібне явище простежується і в думках новішої верстви.

Давнім історичним пісням, як і іншим архаїчним пластам українського фольклору, притаманний дорійський лад з підвищеним 4-им шаблем. У його стабілізації чималу роль відіграли впливи кобзарської та лірницької манери співу, стрій народних інструментів.

Творення історичних пісень активізувалося під впливом розгортання Визвольної війни українського народу під проводом Богдана Хмельницького проти польської шляхти. Пісні того періоду відзначаються яскравим реалізмом, оптимістичним світовідчуттям, передають упевненість народу в неминучості перемоги над ворогом. Більшість їх пов'язана з конкретними історичними подіями, постатями та фактами. Важливою рисою зображальності є критичне ставлення до дійсності. Загострені соціальні мотиви, значна доля гумору й сатири відтворюють посилену поляризацію тогочасного українського суспільства, глибоке розуміння народом соціальних зіткнень, зростання національної самосвідомості.

Однією з найкращих пам'яток того часу є пісня «Гей, не дивуйте, добрії люди», створена під впливом розгрому військом Богдана Хмельницького польсько-шляхетської армії під Пилявцями. У ній прославляються подвиги Хмельницького та його вірного сподвижника Максима Кривоноса (Перебийноса), «що ляцькую славу загнав під лаву»:

Маршем

Гей, не дн - вуй - те, доб - рі - ї лю - ди, що на Вкра
ї - ні но - ста - ло Там за Да - ше - вим,
під Со - ро - ко - ю мно - же - ство ля - хів про - па - ло.

Історичні пісні. — С. 848. — № 22

Документальна достовірність подій поєднується в пісні з традиційними для народної епіки гіперболічними образами, які надають цим пісням стильової опуклості, споріднюють із думами. Пісня має чимало варіантів. Її словесний текст у коротшому, порівняно з відомими варіантами, вигляді одним з перших записав ще на початку XIX ст. польський фольклорист З. Доленга-Ходаковський, мандруючи Україною. На жаль, учений не подав відомостей про місце запису. З першим куплетом і мелодією, не схожою на загальновідому пісню, «Не дивуйтеся, добрії люде» вперше опублікував у вальсовому ритмі А. Маркєвич у музичному додатку до праці «Записки о Южной Руси» П. Куліша¹⁴:

¹⁴ *Куліш П.* Записки о Южной Руси. — СПб., 1856. — С. 233.

Не швидко



Не дивуй - те - ся, до-бри-і лю-де, що на Укра - і - ні по-ста-ло.

Усі акорди треба брать як на бандурі або на гітарі.



Ой за Да - ше-вом під Со-ро - ко - ю мно-же-ств ля - хів про-па-ло.

Цю саму пісню, близьку до відомого нам варіанта, записала Марко Вовчок:

Швидко



Не дивуй - те - ся, до-бри-і лю-ди, що на Укра - і - ні по-ста-ло,
що за Дн - ше-вим під Со-ро ко - юмно-же-ство ля-хів про-па-лю.

Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича. — К., 1983. — С. 366

У 1868 році пісню «Гей, не дивуйте, добрії люди» з позначенням «маршовий темп» було надруковано в «Збірнику українських пісень» М. Лисенка з ремаркою «З-під Уманя». Композитор сам виконував її під фортепіано в 1903 році під час урочистого святкування його 35-річного ювілею в містах Західної України. Ця редакція й надала пісні значення «народного гімну», що дало поштовх до створення подібних, зокрема пісні з громадянським звучанням «Гей, наливайте повнії чари» на слова Ю. Федьковича. Наведені варіанти пісні «Гей, не дивуйте» — доволі показовий приклад еволюції мелосу історичних пісень і впливу на них академічної (професійної) творчості.

Патріотичними настроями сповнений ряд інших пісень про перемоги Богдана Хмельницького — «Ой Богдане, батьку Хмелю», «Ой послав Бог

Хмельницького», «Ой з города, з Немирова» та ін. Серед них оптимізмом позначена «Засвистали козаченьки» («За світ встали козаченьки») — про перемогу Хмельницького над польсько-шляхетським військом під Корсунем весною 1648 року. Її авторство приписують легендарній поетесі з Полтавщини Марусі Чурай. У 1872 році М. Лисенко використав цю пісню у своїй опереті «Чорноморці», а згодом, у 1937 році, в новій симфонічній редакції Л. Ревуцький і М. Лятошинський ввели її в оперу М. Лисенка «Тарас Бульба».

Про іншого видатного народного героя — Данила Нечая, котрий після вимушеного Зборовського договору 1649 року став на чолі визвольного руху на Брацлавщині, — складено історичну хроніку, яка відтворює події з документальною точністю¹⁵. Пісня набула широкої популярності по всій Україні й існує в багатьох варіантах.

Незважаючи на різноманітні локальні модифікації, у її варіантах збережено сюжетний каркас, географічне тло, послідовно витримано типові словесні формули, як наприклад:

- а) Ой крикнули козаченьки: «Утікай (2), Нечая!»
«...Як я маю (2), козак Нечай (2), звідси утікати,
Славу мою козацькою марно потеряти?»;
- б) Ой крикнули козаченьки: «Утікай (2), Нечая!»
«Як я маю (2), козак Нечай (2), звідсьль утікати,
Славу свою козацькою під ноги топтати?..»

Варіанти сюжету в лексиці, структурі мають ознаки модусу мислення і стилю мовлення того середовища, у якому пісня народилася або яке її адаптувало, розспівавши по-своєму. Більшість варіантів «Нечая» з Правобережжя, де виникла пісня, складені коломийковим розміром і близькі до карпатських хронік. Натомість варіанти зі Слобожанщини, Наддніпрянщини мають нерівноскладовий вірш. У них з'явилася прославна епічна кінцівка, подібна до кінцівок дум:

Та посадим, премилее браття,
Червону калину,
Гей, щоб зійшла лицарська слава
На всю Україну!

Багаті й інтонаційно розмаїті мелодичні варіанти «Пісні про Нечая». Наприклад, із шести, записаних М. Лисенком, тільки два є тотожними. При інтонаційній відмінності мелодій, що відтворюють локальну специфіку співу, майже всі варіанти відзначаються чіткою ритмічною будовою і вказують на стабільність ритмічної основи в процесі просторової трансформації варіантів пісні. Східноукраїнські варіанти розспівні, усі модальні, з невизначеним тонічним устоєм:

¹⁵ В основі пісні лежать події 1651 року, коли польсько-шляхетські війська віроломно порушили Зборовську угоду і на чолі з М. Калиновським напали на м. Красне, де перебував Д. Нечай з частиною своїх воїнів. У запеклому бою з ворогом Нечай загинув.

Широко

Гей, крик-ну - ли ко - за - чень - ки: До га - ю, до
га - ю! Па - лі - та - ють во - рі - жнь - ки
як ор - ли до па - ю. па - ю.

Лисенко М. Збірник народних українських пісень. — К., 1889. — Вип. 4. — № 1

Західноукраїнські варіанти — переважно речитативного характеру, зі скупим розпівом, тяжіють до системи гармонічного мислення:

Помірно

Ой з-за го - ри, ой з-за го - ри, з-за тем-но - го га - ю,
ой крик-ну - ли ко - за - чень - ки: Вті - кай - мо, Не - ча - ю.
Ой крик-ну - ли ко - за - чень - ки: "Вті - кай - мо, Не - ча - ю!"

Історичні пісні. — С. 853. — 31

Незважаючи на «національну локалізацію» українського епосу, зображення в ньому подій внутрішнього значення, своєю ідейною вагомістю, важливою суспільною функцією він справляв значний вплив на творчість сусідніх народів. Слово «козак» як символ воїна — захисника вітчизни — міцно увійшло у фольклорну лексику майже всіх слов'янських народів.

XVIII століття закарбувалося в історії України могутньою хвилею гайдамацьких повстань, посиленням опришківських рухів у Галичині й на Закарпатті, які входили до складу Австро-Угорщини. Складне становище українських селян дедалі погіршувалось із їх закріпаченням. Як справедливо відзначив М. Драгоманов у статті «Політико-соціальні думки в нових піснях українського (малоруського народу)»¹⁶: «Наш народ у своєму противенстві

¹⁶ *Драгоманов М. Політико-соціальні думки в нових піснях українського (малоруського) народу // Розвідки М. Драгоманова про українську народну словесність і письменство: У 4 т. / Упоряд. М. Павлик. — Л., 1906. — Т. III. — С. 64.*

проти чужих держав, які орудують ним кілька століть, мав більше соціально-економічні, ніж національні і політико-державні думки, антипатії і симпатії», у чому вчений додає «темноту політичних думок», інакше кажучи, нечіткість національних орієнтирів. За приклад він наводить суперечність в оцінці постаті Катерини II, яку в піснях називають то царицею-матір'ю, то «сучою дочкою»¹⁷. Те саме простежується в піснях про кріпачину, про панщину, у яких видно політичну індиферентність в оцінках угорського політичного діяча Лайоша Кошута (з 1849 року президента Угорщини), чи в нових солдатських піснях з Австрії.

У 1699 році, у зв'язку з ліквідацією козацьких полків у Київському і Брацлавському воєводствах, постановою Польського сейму було обмежено перехід селян до козацького стану. Указ царського уряду від 1723 року дозволяв залишитися в козаках тільки тим, хто з діда-прадіда значився в козацьких компутах (реестрах). З утікачів-селян по лісах і балках формувалися гайдамацькі загони. У 1702—1703 роках на Брацлавщині, Поділлі та Волині сильного розмаху набув визвольний рух який очолили правобережні полковники С. Палій, С. Самусь, З. Іскра, А. Абазин.

Повстанську боротьбу відображено в ряді історичних пісень — «У неділю рано, пораненьку, зібралися хлопці на порадоньку», «Гей гук, мати, гук», «Годі, коню, в стайні спати», «Ой затопила, закурила сирими дровами», «Ой нема ж мого Абазина з чорними бровами» та ін.

Народна героїка в названих піснях поєднувалася з драматизмом, у них відображено жорстокі розправи з повстанцями, окремі неоднозначні вчинки деяких представників козацької старшини в роки війни зі шведами, турецько-татарською агресією. Перехід гетьмана України Івана Мазепи від Петра I на бік шведського короля Карла XII та його листи щодо Палія, якого було безпідставно ув'язнено в 1704 році, засуджено в піснях «Ой Мазепо, ой Мазепо, хочь ти і гетьман», «Ой пише, пише та гетьман Мазепа до Палія листи».

Трагічні ноти звучать у ряді історичних пісень про турецько-татарські набіги на Україну (1710—1713), що призвели до захоплення в полон кількох тисяч людей з території від Дністра до Росі. З глибоким сумом про це йдеться в таких піснях, як «Зажурилась Україна» (про татарський полон), «Славний город Ведмедівка» (про напад турків на Ведмедівку, що на Київщині)¹⁸.

Визвольні прагнення українського народу, викликані постійними визисками, посилюлися внаслідок царського указу про насильне відправлення тисяч людей на будівництво воєнних укріплень, зокрема так званої Української лінії (1730—1740). Ці події відображено в численних варіантах пісні «Ой понад морем, понад Синюхою», сповненої відчаю і протесту.

Гайдамацький рух хвилями прокотився по Волині, Брацлавщині, Київщині, де діяли загони Гриви, Харка, Медведя, Голого. У 1750 році він поширився й на Лівобережжя. Кульмінацією боротьби стала Коліївщина (1768) — усенародне повстання на Правобережжі під проводом М. Залізняка, І. Гонти, М. Швачки, спрямоване проти панського ярма. Кожен з названих народних

¹⁷ Там само.

¹⁸ Історичні пісні. — С. 82, 273.

героїв оспіваний у багатьох історичних піснях. Одна з таких пісень, мелодію якої згодом часто використовували композитори у своїх творах, — «Максим козак Залізняк». У 1775 році за наказом Катерини II ліквідовано Запорозьку Січ — оплот низового козацтва в його майже трьохсотлітній боротьбі з татарськими й турецькими нападниками. Подія знайшла відображення в тужливій, задушевній пісні «Ой полети, галко, ой полети чорна», в сатиричній «Даровала нам цариця аж чотири лимани»:

Протяжно

Да - ро - ва - ла нам ца - ри - ця аж чо - ти - ри ли - ма - ни,
щоб ло - ви - ли хлоп - ці ри - бу та справ - ля - ли жу - па - ни.

Історичні пісні. — С. 889. — № 117

Дворядкова мелодія з віршем (4+4+7)2 та коломийковою основою, характерними кадансами 5-VII#-I — типова для української пісенності новішого походження, переходу мислення від діатоніки до мажоро-мінору.

У творенні історичних пісень важливу роль відігравали кобзарі, бандуристи, лірники — безпосередні учасники козацьких, гайдамацьких походів, а також освічені кола української людності, які могли їх складати й під впливом рефлексій на важливі і значущі в історії України події, тим паче, що їх перебіг, незважаючи на жертви, не давав позитивних наслідків для покращення долі народу.

Характерними рисами гайдамацького епосу є хронікальність у зображенні історичних фактів, особливий інтерес до постаті героя, його вчинків, оскільки йдеться про недавнє минуле, що глибоко торкнулося соціальних та національних інтересів народу. Історичні пісні розвивалися шляхом нарощування варіантів навколо певних сюжетів, трансформації останніх у мелодії, що несли ознаки мислення й стилю того краю, у якому з'являлися чи побутували варіанти.

Така закономірність є типовою для історичних пісень про визвольні рухи опришків у східній Галичині й на Закарпатті. Виникнувши на цих землях у XV ст. паралельно з козацьким рухом, опришківський рух активізувався у XVIII ст. у зв'язку з піднесенням визвольних прагнень угорських і словацьких селян, що виступали під проводом Ф. Ракоці проти Габсбургів та угорських феодалів. Найвидатнішим ватажком опришків став легендарний народний герой Олекса Довбуш. З'явився великий цикл історичних пісень, балад та хронік про нього. Виникненню й розвитку цього циклу сприяв специфічний побут жителів Карпат з патріархальним укладом, наявністю народних епічних співців, оповідачів, казкарів. Існувало багато варіантів двох найпопулярніших пісень про Олексу Довбуша, однією з яких є пісня на слова: «Ой попід гай зелененький ходить Довбуш молоденький»:

Помірно

Ой по-лід гай зе-ле-вень-кий. ой по-лід гай зе-ле-вень-кий
хо-дить Лов-буш мо-ло-день-кий.

The musical score is written in G major, 4/4 time. It consists of two staves. The first staff contains the first line of the melody with lyrics. The second staff contains the second line of the melody with lyrics. The melody is simple and folk-like, with a mix of quarter and eighth notes.

Лисенко М. Збірник народних українських пісень. — Вип. 4. — С. 16

Ця пісня, широко розповсюджена в Прикарпатті й на Закарпатті, становить лише портрет героя. Друга пісня — співанка-хроніка, що має епічний зачин «Послухайте, люди добрі, що хочу казати», менш поширена. У ній деталізовано розповідь про життя героя і його трагічну загибель (1745):

Швидко, Говірко

По-слу-хай-те, лю-ди доб-рі, що хо-чу ка-за-ти,
а я хо-чу про Лов-бу-ша спі-ван-ку спі-ва-ти.

The musical score is written in G major, 7/8 time. It consists of two staves. The first staff contains the first line of the melody with lyrics. The second staff contains the second line of the melody with lyrics. The melody is more rhythmic and complex than the first piece, with many eighth notes and a triplet in the first line.

*Співанки-хроніки / Упоряд. О. Дей (тексти),
С. Грица (мелодії). — К., 1972. — С. 81*

Значну кількість історичних пісень кінця XVII—XVIII ст. складено коломийковим розміром, який у зразках з Лівобережжя та Слобожанщини розгортається в характері мелодичного розспіву, що має за основу гуртовий багатоголосний спів; у варіантах з Прикарпаття й особливо Карпат — у стилі силабічного або ж мелодизованого речитативу, який іде від поширеного тут індивідуального виконавства.

Пласт історичних пісень XVIII ст., який завершується на тому етапі піснями про розформування козацтва в Слобідській Україні («Ой тепер наші славні запорожці», «Зібралися всі бурлаки» та ін.), дедалі замінюється піснями соціального, антикріпосницького змісту. У них чітко окреслюється національний стиль мелосу як у зразках багатоголосного, так і одноголосного співу, визначається закономірність залежності стилю вербальної та музичної мови цих пісень від способу мислення й форм музикування того середовища, у якому вони виникали й побутували.

ЛІРИЧНІ ПІСНІ

Українська пісенна лірика — одне з найцінніших фольклорних надбань нашого народу. З глибини віків її зразки доносять відомості про духовні багатства людей минулих поколінь, про їхній світогляд і морально-етичні ідеали. Цими піснями засвідчується глибокий інтерес до емоційного світу окремої особистості, адже саме в народній ліриці простежується динаміка її еволюції залежно від історичних подій і соціально-побутових умов. Завдяки щирості художнього вислову, настроєвому ладу, органічній красі поєднання слова й мелодії, українська лірична пісня набула світової слави.

Лірика, на думку багатьох учених, сформувалась у фольклорі значно пізніше, ніж епічна творчість (бо визнання цінності почуттєвого світу людини — явище соціальне, яке потребує історичного досвіду). Однак її існування у професіональному мистецтві доби феодальної роздрібненості Київської Русі засвідчує визначення родової характеристики лірики й у самій народній творчості, а також певні її жанрові розгалуження.

Ліричні пісні становлять особливий корпус *позабрядової народної творчості* (за класифікацією К. Квітки), і головним її критерієм є саме естетична категорія *ліричного*, з її прагненням розкрити психологічний стан людини, світ її інтимних переживань, навіть філософські сентенції буття. Тож поділ за окремими жанрами народної обрядовості (щедрівки, веснянки, купальські тощо) або соціальної орієнтації (строкарські, козацькі, чумацькі) для лірики не є визначальним. Вона як унікальне художнє явище може «проростати» й виявляти себе в різних жанрах, середовищах (від сільського осередку до панської садиби чи гетьманського палацу), допоки питома вага *ліричного* остаточно не спрацює на жанрову «модуляцію» пісенного зразка.

Відомо, що народ ніколи не прагнув у своїй творчості спеціально відокремити художньо-образні ознаки певного роду або жанру — епічного, обрядового, ліричного. Фольклор — це могутня ріка, у якій органічно зливаються і взаємопроникають, подеколи синтезуючись або асимілюючись, різні джерела. Відшукати зразки «чистого жанру», як-то буває в професіональному мистецтві, у фольклорі важко, бо це суперечить еволюції народно-творчих процесів. Жанри фольклору різняться специфікою образного змісту, який *концентрує* їхні родові ознаки, однак не заперечує наявності інших за родом елементів музично-поетичної мови.

Такий процес відбувався і в період виникнення ліричної пісенності. Її зародження простежується в надрах давніх обрядових пісень. Завдяки оновленню їхнього змісту (у поетичних паралелях, метафорах, мелодичних розспівах та імпровізаціях) відбувається становлення нових творів, що оспівують духовний світ особистості. Однак, на відміну від професіонального мистецтва, у фольклорі «передається така особа, яка *не відокремлює* себе від колективу, від людської спільності і тим більш не протиставляє себе їй»¹. Людина — головний герой ліричної пісні. Більша суб'єктивізація змісту (щодо об'єктивного обрядового) поступово сприяє відокремленню такої пісні від обряду, від його чіткої функціональності.

Найчастіше ліричні пісні відгалужуються від веснянок і купальських, що, власне, є зразками колективної лірики, пов'язаної з відображенням магічного акту оновлення природи. Нині важко простежити якісні зміни мелосу обрядових пісень у їх жанровій еволюції в ліричні. Утім, такі зміни відбувались. Пісням притаманні певні нашарування творчості багатьох історичних поколінь з різним культурно-соціальним досвідом. На них також впливала індивідуальна імпровізація обдарованих співаків. Чіткіше такі зміни виявляються в поетичних текстах, де бачимо наслідки «ліризації» пісні в прадавні часи. Вона вимальовується в паралельному проведенні емоційних образів обрядових пісень і суто особистого людського почуття — кохання, розлуки, нещастя та ін. Наприклад, у веснянці «По саду ходжу» перша половина тексту — обрядовий архетип, де відтворено картину весняних дівочих хороводів і звичаїв, друга — пізнішого нашарування, ліричного характеру. У ній зображено драматичну картину смерті козака»²:



Силабічний п'ятискладовий вірш властивий багатьом архаїчним пісням, зокрема веснянкам, що підкреслюється також анафористичною структурою ($a-b, b-c...$). Саме анафори допомагають упевнитись у наступній еволюції тексту: вони то зовсім випадають, то переносяться з однієї строфи до суміжних. Такі метаморфози відбулися в низці широковідомих календарних пісень («А вже весна», «Ой весна, весна», «Вийди, вийди, Іваноньку», «Кроковее колесо», «Вербовая дощечка», «Та малая нічка петрівочка» та багато ін.).

Мелос цих пісень міцно пов'язаний з обрядовим архетипом: він проростає з наспівів хороводів, що ніби підкреслюють пластичність і м'якість рухів і зберігають танцювальний метроритм. Проте і в найдавніших пам'ятках фольклору помітні спроби віднайти музично-виражальні засоби, які підсилювали б ліричний зміст твору. Так поступово почав набувати питомої ваги мелодичний розспів слова та окремого складу, що викликав розширення сталих

¹ Головинский Г. Л. Композитор и фольклор : Из опыта мастеров XIX—XX веков. — М., 1981. — С. 14.

² Тут і далі нотні приклади взято з видання: Кузик В. Ліричні пісні // Історія української музики: У 6 т. — К., 1989. — Т. 1. — С. 70—81.

метричних меж обрядових пісень, появу вибагливішого малюнка мелодичної хвилі (особливо це помітно в таких композиційно важливих розділах форми, як каданси чи кульмінації), розростання ладової основи (викликаючи появу нових ладоутворень та розширення загального діапазону). Своєю чергою цей процес призводив до втрати чіткої метроритмічної та обрядової функціональності календарної пісні. З часом розспів стає домінуючим елементом народної лірики, що сприяло утворенню її особливого, вражаючого художньою виразністю мелосу.

Так, у веснянці «Да тепер мені погуляти» пізніші текстові нашарування за своїм змістом наближаються до лірики (привільне життя дівчини в рідній матінки). Але (і це показово) мелодична лінія вільної метричної будови утворює низку інтонаційно споріднених внутрішньоскладових розспівів (у фрігійському пентахорді *d* з опертям на I та IV щаблі), притаманних ліричному мелосові. Розспів відіграє і важливу композиційну роль, підкреслюючи каданси диптиха:

Не швидко

Да те - пер ме - ні по - гу - ля - ти.
по - ки рід - на ма - тін. І у!

*Записано від М. Морозової та К. Салозубової,
с. Іржавець Прилуцької округи на Полтавщині*

Зростаюча роль мелодичного розспіву в перетворенні побутових пісень у ліричні особливо помітна в колискових³, де сам жанр зумовлює постійне слідування за чіткою пластичною ритмоформулою, що передає рухи матері, яка заколисує дитину. А сольне виконання колискової припускає можливість імпровізації й варіантності. Це спричинює розширення лаконічного тексту стародавніх колискових сюжетно розвиненим віршем, де відображаються хвилюючі, а подеколи й драматичні події. Наприклад, у колисковій «Ой у полі лобода» мати згадує страшні часи татаро-монгольської навали, коли полонянками й сиротами стало багато жінок та дітей:

Ой у полі лобода,
Там ходила удова,
З маленькою дитиною.
Де ся взяв татарин —
Стидкий, бридкий, поганий,
Хоче вдову зарубати,
Собі дитину забрати⁴.

³ Див. розділ «Коліскові пісні» в цьому томі.

⁴ Максимович М. Сборник украинских песен. — К., 1849. — Ч. 1. — С. 97–99.

Посилення ліричного струменя в поезиї й мелосі колісанок сприяло зростанню художньої образності творів та зниженню їх жанрової атрибутивності, про що свідчить і деяка завуальованість характерної ритміки «погойдуння», яка простежується в пізніших зразках (приміром, «Ой спи, дитя»):

Співучо

Ой спи - ди - тя, ко - ли - шу - тя, до - ки не вешеш, не дів - шу - тя.
 При - кла - ду - тя ка - ми - ня - ми, са - ма пі - ду ча - пія - ця - ми.

Іншими за тематикою були родинно-побутові пісні, у яких розповідалося про сумну долю та скривджену людську гідність заміжньої жінки в патріархальній сім'ї. Відбиток сумних настроїв несуть також пісні прощання нареченої з подругами у весільному обряді, що провіщають молодій тяжку долю в чужій сім'ї.

Родинну лірику, на відміну від епосу, переважно виконували жінки (соло). Співачки розкривали свій імпровізаційний талант, створюючи варіанти мелодії, підносячи художню виразність образів до високої трагедійності. Пісні-імпровізації вирізнялися більшою індивідуалізованістю наспіву, варіантністю розвитку не тільки в межах однієї строфи, а й у наступних. Показовою щодо цього є пісня «Летять галочки у три рядочки», що входить до весільного обряду як пісня-прощання молоді з дівуванням. Старовинність цього зразка засвідчують характерні особливості слів і мелодії. Змістовним стрижнем вірша стала традиційна поетична паралель, де зіставляються світ природи й людське життя. Метафоричне порівняння зозулі й нареченої, галочок та її подруг, калини й весільного посаду чи заміжжя є прадавньою обрядовою символікою. На історичність пісні вказує і силабічний вірш із чергуванням десяти-та семискладових рядків без рими. Розспівна мелодія не могла вміститися у звичні метри й потребувала особливого запису з перемінністю тривалостей майже кожного такту. Наспів обмежений пентахордом $d - a$ з перемінністю високої й натуральної кварт і прилягаючим півтоновим оспівуванням основи та вершини пентахорду ($cis \rightarrow d, \flat \rightarrow a$). Розспів сприяє утворенню широкої кантилени, у якій особливо характерно звучать хроматичні поспівки збільшеної секунди між III і IV щаблями:

Широко

Ле-тять га-лоч-ки у три ря-доч-ки, во-зу-дя по-пе-ре-ду.
 ле-тять га-лоч-ки у три ря-доч-ки, во-зу-дя по-пе-ре-ду.

Наведений зразок засвідчує також якісну зміну мелосу й може вважатися одним з найдавніших прикладів протяжної ліричної пісні, де головними елементами форми є мелодичний розспів та імпровізаційна варіантність.

Мелодії давніх ліричних пісень мало чим відрізнялися від обрядових. Вони також ґрунтувалися на діатонічних звукорядах, тетрахордах, пентахордах, рідше — секстахордах. Часто до них долучалася нижня кварта, особливо в кадансах. Лади були різні: еолійський, іонійський, фригійський, іноді — дорійський та міксолідійський. Мелодичний чинник, хоча й виступає як важливий жанровий елемент у творенні ліричного образу, ще міцно пов'язаний з архітектонікою пісні й найчастіше з'являється в кадансах. Структура строфи здебільшого обмежена дистихом чи катреном (два або чотири рядки). Трапляються і терцини (три рядки), типові для старовинних обрядових пісень. Вірші — переважно силабо-тонічного та силабічного складу (інколи вірш буває імпровізаційної складобудови).

Утім, ознаки художньо-стильової еволюції мелосу ліричних пісень як явища пізнішого (порівняно з обрядовими), помітні передусім у зв'язку із загальним розвитком народного мислення. Зокрема, простежується тенденція до розширення діапазону звукорядів до октави й більше, частіше з'являється ладова змінність, зростає роль оспівувань опорних тонів, уводяться хроматизми й альтеровані орнаменти (підвищення IV, VII щаблів — остання альтерація готує появу дорійського ладу з високим IV, що з часом набуває значного поширення в українському фольклорі).

Широкий діапазон образів, утілений у пісенній ліриці, охоплює різні грані висвітлення життя і свідчить про наявність у фольклорі всіх трьох типів лірики: інтимної, пейзажної та громадянської (суспільної), що становлять її жанрові підгрупи. Пейзажна лірика «вилонилася» з календарних пісень, зокрема веснянок. На формування сфери інтимної лірики вказують пісні про кохання, що вийшли з купальського і весільного обрядів та веснянок, а також родинно-побутова пісенність — колісанки, пісні про жіночу долю. Зрештою, родинно-побутові, весільні, пісні про жіночу долю, кохання, коліскові завжди вважалися сферою лірики. Однак то могли бути також пісні інших жанрових кіл, що торкалися лірики окремими зразками. До таких належать деякі історичні та суспільно-побутові пісні: козацькі, чумацькі, кріпацькі, рекрутські, бурлацькі та ін.

Згодом дедалі частіше виникають ліричні пісні, які не можна беззастережно зарахувати до якоїсь конкретної групи. У них простежується органічне міжжанрове взаємопроникнення, як, наприклад, у ліро-епічних про рідну землю, у філософських роздумах про сенс життя, піснях-моралях, навіть деяких гумористичних.

Так, скажімо, у козацьких піснях органічно злилися глибокий ліризм, епічне дихання та драматична нота пристрасного вислову. Ці риси формували характерні прикмети української громадянської лірики. М. Гоголь у свій час зазначав: «Виклад пісень... козацьких майже завжди драматичний — ознака розвитку народного духу і діяльності тривожного життя, які довго обіймали народ»⁵.

Деякі козацькі ліричні пісні сприймаються як своєрідні реквієми, пройняті почуттям глибокої скорботи, позначені невгасимою пам'яттю народу про

⁵ Гоголь Н. В. О малорусских песнях. — [б. м.], 1933. — С. 2.

героїзм його захисників. Їх мелодика позначена загостреними драматичними інтонаціями, мелізматичними зворотами, хроматизмами, які споріднюють ці пісні з народними плачами й думами.

Сильним імпульсом для соціально-ліричної піснетворчості стала тема закріпачення селянства. Скинувши ярмо іноземних загарбників і виборовши свободу своїй землі, український народ опинився під гнітом національних магнатів («Пожурилося милеє браття, що й у нових кайданах»). Підневільна праця на пана приносила селянинові горе й страждання, нагаї, передчасну смерть. Так, у пісні «У неділю пораненьку» розповідається про тяжку щоденну роботу на поміщика і про його знуцання над безправними кріпаками:

Повірно

У не - ді - лю по - ра - нень - ку у - сі дзво - ни дзво - нять. _____
 о - са - у - ли за - ка - я - ми на пан - ши - ну го - нять.

Мелодія не ілюструє слова, а змальовує образ селянина взагалі — мудрої і нескороної людини праці. Тут наспів розповідального характеру, темп повільний, переважають світлі тони (*F* юнійський). Такий оптимістичний стрій мелосу, можливо, викликав появу іншого варіанта пісні, де тільки перший куплет подібний до попереднього. У цьому варіанті пісня стає багатоголосою: м'які розспіви попереднього варіанта змінюються активнішими ритміонтонаціями, а багатоголоса фактура гуртового співу надає звучанню масштабності. Простежується глибоке взаємопроникнення ліричного та історичного жанрів:

Повільно
один

У не - ді - лю ра - но враи - ні у - сі дзво - ни дзво - нять,
 о - са - у - ли з ко - зо - ка - ми на пан - ши - ну го - нять.

Не можна оминати також ряд ліричних пісень, що народилися в чумацькому середовищі. Мотиви розлуки з рідною домівкою і сім'єю, враження від довгої дороги, чумацькі поневіряння наповнюють ці пісні самотнім змістом. Чумацькі пісні — то повні широкого ліризму, то цілком трагічні:

Ой хвортуно, хвортуно,
 Послужи нам, як служила:
 Служила в бурлацтві,
 Служила в козацтві,
 Послужи ще й у чумацтві!⁶

⁶ Ревуцький Д. Чумацькі пісні // Дмитро Ревуцький. Микола Лисенко. Повернення першоджерел. — К., 2003. — С. 111.

Високою трагедійністю позначені пісні про жіночу долю. І хоча вони є зразками інтимної лірики, у них водночас наявні мотиви соціального протесту. Адже незавидною була доля української жінки-селянки, знеможеної виснажливою працею на панщині, а вдома за патріархальними звичаями перетворена на невольницю. І. Франко писав, що «між жіночими піснями українського народу стрічаємо дуже багато так сумовитих, так жалібно болющих, розкриваючих нам таку многоту недолі, що, вдумавшись в ті пісні і в те життя, котре їх викликало, ми не можемо не вжахнутись, не можемо не спитати самих себе: невже ж се правда?, невже ж се може діятись у нас, перед нашими очима, між нашим лагідним українським народом?»⁷. Сумні протяжні жіночі ліричні пісні Каменяр назвав «жіночими невольничими псалмами».

Виходячи заміж, жінка зазвичай змушена була поривати зв'язки зі своєю родиною. Мегафоричні образи квітки чи дерева біля батьківської хати, горлиці чи зозулі, які прилітають на батьківський двір, — улюблені в жіночих народних піснях. Вони ставали тим важливим естетико-психологічним чинником, що пом'якшував реалії жіночого буття, ніс розраду зболілому серцю, допомагав терпіти образи, зносити тяжке щоденне життя. Особливо часто оспівується образ зозулі, яка шукає по світу рідних:

Повірно

Ой св - ва - я зо - зу - лень - ка у - сі са - ди об - лі - та - ла,
у - сі са - ди об - лі - та - ла, вжод - по - му не ку - ва - ла.

У жіночих піснях розкриваються вражаючі гіркою правдою людські долі. Серед тих пісень є і такі, що оспівують щасливе подружжя, лагідне й ніжне ставлення чоловіка до дружини. Мелодії пісень про жіночу долю переважно сумні, сповнені журби і прихованих сліз. У деяких на першому плані — почуття стомленості, безвиході. Їхні фрази стають стислими, часто низхідного напрямку, діапазон звужується («Ой пряду, пряду», «Піють півні»). У деяких бринить внутрішній протест — мелодія стає гнучкою, діапазон виходить за межі октави, наспів збагачується хроматизмами. Зокрема, з'являються поспівки на збільшеній секундні (в еолійському чи дорійському ладі), з високим IV щаблем, як, приміром, у пісні «Ой летіла зозуленька»:

Повірно

Ой ле - ті - ла зо - зу - лень - ка по - пад мо - ре гай.
га нує - ти - ла си - ве пір - це у ли - хвій Ду - пай.

⁷ Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних. — Л., 1883. — С. 4.

Один із найбагатших корпусів фольклорної лірики — пісні про кохання. Вони сповнені світлих почуттів, щирості й ніжності, високих людських поривань. У них передано прагнення до щастя, здоров'я, краси людських взаємин. Життєствердне трудове буття народу спричиняє появу в піснях про кохання образів праці, природи рідного краю, як-от у зразку «Ой ти, місяцозоре»:

Повірно

Ой ти, мі - ся - цо - зо - ре, о - сві - ти на все по - ле,
 ой там ма - я до - чи - воль - ки та лиш - ни - чень - ку по - ле.

Мелодика пісень про кохання, у зміст яких влітаються мотиви праці, розспівна й пружна, часто з широким діапазоном. Її ладове забарвлення різноманітне, ритм спокійний, помірний.

Проте в піснях про кохання є також зовсім полярні настрої — туга з приводу розлуки, втрати коханого, переживання соціальної нерівності закоханих («В чистім полі криниченька», «Копав козак криниченьку», «Ой глибокий колодязю»):

Поволі

Ой гли - бо - кий ко - ло - дя - зю,
 зо - ло - ті - ї клю - чі, зо - ло - ті - ї клю - чі,
 зо - ло - ті - ї клю - чі.

Мелодія цієї пісні драматична, у ній відчуваються нестерпний біль, пекучі сльози. Активна енергія інтонаційного розгортання породжує фрази широкого діапазону, з динамічними стрибками, загостреними хроматизмами гармонічного мінору (*a-moll*). Це один із шедеврів інтимної лірики, у якому з вражаючою експресією оспівано страждання люблячого серця⁸.

Характерною рисою змісту багатьох зразків української любовної лірики є мотив чекання (цей мотив також був одним з улюблених і в українському малярстві — як академічному, так і народному). Він викристалізувався в добу

⁸ Виконання цієї пісні стало знаковим для видатної української співачки в народній манері, лауреатки Національної премії ім. Т. Шевченка Ніни Матвієнко, а слова з пісні «Золоті ключі» були взяті як назва до трьох випусків збірників народних пісень Дм. Ревуцького у 1926–1929 рр., циклу радіопередач про народну музику та ушлявленого фольклорного тріо (у складі народних артисток України Ніни Матвієнко, Валентини Ковальської та Марії Миколайчук).

визвольної боротьби народу, коли дівчата, наречені, молоді дружини довгі роки сподівалися на повернення коханих. З таких пісень можна назвати «Високу вербу», «Ой не хилися ти, березонько», «Ой од моря та й до моря», «В кінці греблі шумлять верби»:

Повільно

Олин Вкін - ці греб - лі шум - лять вер - би, що я на са - ди - ка...
 Все - ма то - то ки - за - чень - ка, що я пі - дво - би - ла.

Віра в перемогу добра над злом допомагала народові переборювати трагічні життєві колізії. Важливу роль у цьому відіграло вміння глянути на буття нібито з боку, перевести розповідь у жартівливий тон. Це скрашувало хвилини відпочинку, додавало людині бадьорості. Саме тому значної популярності набули гумористичні та жартівливі пісні, де стрижнем змісту була переважно лірична колізія.

У них гостро висміюються багатії, а всі симпатії віддаються працьовитим біднякам:

А бідная дівчинонька
 Дві копи нажала,
 А багата дівчинонька
 В борозні лежала.

До таких пісень належать: «А у тих багачок», «Була в багача», «За городом качки пливуть», «Котилася бочка», «Ой ти знав» та ін. Особливо діставалося сільській соціальній верхівці — головам, писарям, старостам, іншим чиновникам:

Жартівливо

Ко - ли б ма - ти не би - ла, то б я ши - хо ро - би - ла,
 це - реч то - ру за в кон - то - ру до ни - са - ря хо - ди - ка.

Розглядаючи українську фольклорну лірику, слід відзначити ще одну її рису, що простежується в піснях пейзажної тематики. Генеза «пейзажної лірики» сягає пісень календарного циклу, особливо весняного, та морфологічних паралелей у піснях про кохання. Але зразків з «чистим» пейзажним змістом небагато, адже лірика такого типу використовувалася для підсилення образної виразності людських стосунків. Зауваживши цю особливість, М. Гоголь писав, що «природу в них (народних ліричних піснях. — В. К.) ледве тільки

видно в куплеті; та, проте, риси її такі нові, тонкі, чіткі, що подають весь предмет. А втім, до них вдаються для того тільки, щоб сильніше висловити почуття душі, і тому явища природи покірно йдуть у них за явищами почуттів. Те саме в них подається разом у зовнішньому й у внутрішньому світі»⁹. Прикладом такого фрагментарного включення пейзажної лірики (а це, як правило, трапляється на початку твору) можуть бути пісні «Коло млину, коло броду», «Гей у лісі, в лісі» та ін. Багатопланова замальовка типового українського пейзажу показана в пісні «Ой виїду я на могилу», у якій дівчина розповідає про розлуку з коханим:

Повільно

Ой ви · їду я на мо · гил · ду, мо · гил · да ви · со · ка.

по · дов · дов · ся на до · ли · ну, до · ли · во сль · бо · ка.

Народна лірична пісня поширилася серед різних верств населення. У містах та панських маєтках, навіть аристократичних салонах, вона стала поштовхом до народження нового фольклорного жанру — народного романсу або пісні-романсу, що часто виконувалися з інструментальним супроводом. Ці процеси протікають, починаючи з XVIII ст. Своєю чергою в народну ліричну пісню проникають окремі елементи професійної музики, додаючи їй нових рис. Здебільшого це позначалося на поетичному слові. Чимало віршів давніх українських поетів — як-то знаної Марусі Чурай, С. Климівського, Г. Сковороди, Ф. Прокоповича (вірогідно, їм належить і авторство мелодій) — стали народними піснями. Удавалися до написання поезій і представники козацької старшини — полковники, гетьмани. Зокрема, гетьманові Івану Мазепі приписують створення віршів такої унікальної ліричної пісні, як «Ой біда, біда чайці-небози» (у радянський період вона належала до жанру чумацьких).

Особливо активне залучення віршів літературного походження в пісенний фольклор відбувалося в XIX ст. Народ створив мелодії до віршів С. Писаревського, В. Забіли, Є. Гребінки та ін. Невичерпним джерелом народної піснетворчості стали вірші Т. Шевченка, на основі яких було складено багато мелодій («Заповіт», «Думи мої», «Зоре моя вечірняя», «Садок вишневий коло хати», уривки з поем «Причинна» — «Реве та стогне Дніпр широкий» та «Гайдамаки» — «Така її доля» та ін.). Це переважно ліричні пісні, у яких бриніло сильне прагнення до волі. Фольклоризація доробку Великого Кобзаря викликала серйозне занепокоєння «сильних світу цього». «Поки ці твори складали предмет чисто літературний, залишалися у сфері людей освічених, — писав у документі 1861 р. до київського губернатора предводитель канівського дворянства, — вони, звичайно, не могли мати настільки згубного впливу на читачів, але спушені між простий народ як народні пісні, як пере-

⁹ Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 6 т. — М., 1953. — Т. 6. — С. 71.

кази старовини, що відображають славу предків, — дуже небезпечні, бо народ, бачачи в них лише відображення помсти — різанини, кровопролиття, підбирається до того, щоб повторити ці діла, що так прославляються»¹⁰.

Велике пізнавальне значення фольклорної лірики полягає в тому, що конкретний зміст поетичного слова відображається в адекватному емоційному змісті музики, що створює відповідний психологічний підтекст. Образний зміст ліричних пісень розкривається передусім засобами музичної виразності. Це зумовлює їхню імпрізаційну свободу й багатство розспівів, вільну й примхливу ритміку, самобутню ладовість. Розвиток мелодики широкого дихання спричиняє зазвичай відсутність коротких фраз або мотивів. Натомість з'являється розспівування логічно найбільш акцентованих слів і складів із розлогими ходами мелодії та плавним пощабельним заповненням інтервалів, оспівуванням опорних звуків ладу.

Водночас трапляються й такі зразки, де фрази поділяються на коротенькі мотиви. Це викликано або збереженням наспівів первісних жанрів, від яких вони походять (купальських, веснянок, трудових), або взаємопроникненням виражальних засобів інших фольклорних жанрів (наприклад, заплачка думи «гей» у пісні «Зажурилась Україна», поспівки голосінь у рекрутській «Ой не жаль мені ні на кого» та ін.).

Ладова драматургія української ліричної пісні спрямована на поглиблення емоційної виразності мелодичної лінії. У піснях трапляються й діатонічні лади (еолійський, іонійський, міксолідійський), і хроматичні (гармонічний та мелодичний мінор). Поширені лади із загостреним тяжінням до домінанти, тобто дорійський з підвищеним IV та двічі гармонічні. Часто маємо хроматизми при оспівуванні стійких тонів та відхиленнях (через ввідні тони) у тональності субдомінанти й домінанти з мінорних ладів (при відхиленні з мажору хроматизми використовуються значно рідше). Для ліричних пісень, як і для українського мелосу пізнішого часу взагалі, характерні ладовий паралелізм, перемінність ладів. Їм властивий широкий діапазон, значна вокальна розвиненість (кантиленність), що відображає загальноновизнану світом музикальність та співучість українського народу.

Розглядаючи слова ліричних пісень, не можна не зауважити їх високу художність. «Поезія у піснях невловима, чарівна, граціозна, як музика», — відзначав М. Гоголь¹¹. Виразальні засоби фольклорної лірики — паралелізми, символіка, метафори, порівняння, епітети — допомагають створенню типового узагальнювального образу. Із залученням у фольклорну пісню віршів літературного походження з'являються перші зразки пейзажної лірики, де змальовано образи природи («Реве та стогне Дніпр широкий», «Садок вишневий коло хати», «Ставок заснув» та ін.).

У співі ліричних пісень (іноді й пісень інших жанрів) часто чуємо «хибні» наголоси (ой вербó, личéнько, очéнька, кóзак, буйнесéнький тощо). Проте вони сприймаються як природні й логічні в поєднанні з мелодією. Ф. Колесса зазначав, що вірш українських народних пісень «ще раз нам вказує па домі-

¹⁰ Т. Г. Шевченко в документах і матеріалах. — К., 1950. — С. 281.

¹¹ Гоголь Н. В. О малорусских песнях. — С. 2.

нуюче положення мелодії у ліричній пісні і спеціальне пристосування до неї слів пісні»¹².

Українська народна лірична пісня — художньо довершене явище, яке еволюціонувало в діалектичному процесі національного пісенного фольклору, відображаючи естетичні ідеали й прагнення, емоційно-духовний світ людини. Лірико-пісенний масив України став джерелом творчості для багатьох композиторів світу, насамперед українських. Долаючи кордони, українська лірична пісня знайшла своїх шанувальників та виконавців далеко за межами України. Особливо переконливо її мелос переплавився у фольклорі наших сусідів — Росії та Польщі¹³. Мелодії народної лірики вважаються еталонними й щодо виховання вокального таланту, зокрема, мистецтва *bel canto*, використовуються в багатьох національних співацьких школах. Отже, у ліричній пісенності найповніше виявилися основні риси ментальності українського народу, його загальна психологічна характеристика та філософський спосіб світосприйняття.

¹² Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. — Л., 1907. — С. 252.

¹³ Зокрема, мелодія славнозвісної пісні Марусі Чурай «Ой не ходи, Грицю» стала музичною основою гімну світової Полонії.

КОЗАЦЬКІ ПІСНІ

Відображення історії і громадського життя в українських піснях має, порівняно з фольклором інших слов'янських народів, помітну відмінність. Козацтво з часу виникнення в XV ст. у свідомості українця було (й залишається досі) найпотужнішим пасіонарним виявом національної та релігійної свідомості в боротьбі за незалежність і державність. Тому у фольклорі українського народу історична тематика ототожнюється з *козацтвом*. Не випадково усна традиція й національна етнологічна наука майже не розділяють ці дві тематичні гілки. У зв'язку з цим в українській фольклористиці до публікацій історичних пісень включаються також козацькі пісні¹.

Протягом XVI–XVIII ст. козацтво було активним учасником і рушієм важливих суспільно-історичних подій. У результаті більшість історичних пісень цього періоду є одночасно козацькими. Це, проте, не означає їх цілковитого ототожнення. Слід визнати, що не існує доказового критерію, за яким можна було б чітко й несуперечливо розділити ці два масиви — пісні історичні та козацькі. Зміст пісень, як і наспіви, не може бути провідником у часі та подіях. Наприклад, до персонажів широко відомої пісні «Ой на горі та жінці жнуть»² потрібно ставитись як до узагальнених образів (майже як до Тараса Бульби М. Гоголя). Історизм фольклорних творів полягає не в буквальному дотриманні фактів, а у *ствердженні національно-патріотичної ідеї*:

♩ = 104 Помірно

Ой на го-рі ой на го-рі
Ой на го-рі та жін-ці жнуть, ой на го-рі та жін-ці жнуть.

¹ Антонович В., Драгоманов М. Исторические песни малорусского народа. — К., 1875; Ревуцький Д. М. Золоті ключі. — К., 1926, 1929; Українське народне багатоголосся / Упоряд.: З. Василенко, М. Гордійчук, А. Гуменюк, О. Правдюк, Л. Ященко. — К., 1963. — С. 39–59; Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору. — Вінниця, 2008 та ін.

² Див. розділ «Історичні пісні» в цьому томі.

а по-їд-ю - ро - ю я- ром - до - ли - цю - ю ко - за - ки
 й-дуть. Г'єй. до-ли-цю-ю. гей. ши - ро - ко - ю. ко-за-ки й-дуть.

Українське народне багатоголосся. — С. 45

З урахуванням сказаного до *історичних* пісень зараховуємо насамперед не-козацькі та козацькі, у яких згадуються конкретні історичні факти, прізвища. До *козацьких* належать пісні, у яких відображено життя козаків без конкретних історичних реалій. Такі пісні (в основному побутового й ліричного змісту) з найбільшою вірогідністю можна виділити в окремий розділ, бо в них висвітлюються передусім побут і психологія певного соціального стану людності.

Попри очевидні складнощі поділу пісень на історичні та козацькі, у багатьох випадках їх диференціація можлива. Саме з таких міркувань в нинішньому виданні «Історії української музики» огляд цих двох споріднених мавсив подається у вигляді окремих нарисів.

На українських землях Великого князівства Литовського українські селяни й міщани, рятуючись від федеральних визисків, утікали з центральних територій на тодішні окраїни Литовської держави. Утікачів, що селилися на вільних землях на південь від Київщини та на Східному Поділлі, стали називати козаками (за однією з версій від турецького «kazak» — вільна людина). Козацькі хутори виникали дедалі південніше — аж до порогів, де Дніпро круто повертає на Схід (територія нинішнього Дніпропетровська). За порогами починався Великий Луг — дніпровські плавні. Це були справжні річкові джунглі, де водилася різна дичина — дикі кабани, олені, а в заплавах Дніпра було безліч риби.

У ці місяця (за пороги) козаки рушали «на уходи»: для полювання й риболовлі. Згодом там почали розводити худобу, а для цілорічного її утримання ставили зимівники.

Промисел та господарювання за порогами були дуже небезпечними. Головну загрозу становили кримські татари. Вони виринали несподівано з вибалків та очеретів, що сягали зросту вершника з конем, спалювали села, зимівники та хутори, убивали старих і дітей, а молодих забирали в неволю. Бранців (по-татарському — ясир) продавали на невільницьких ринках Кафи (нині — Феодосія), Гезлева (укр. Козлов, нині — Євпаторія), Бахчисарая (тепер усі — АР Крим). Боронячись від татар, козаки об'єднувалися, будували укріплення, які називали січами (огорожа ставилася з рубаних, тобто січених, колод). Козацькі об'єднання з часом набували стійкіших організаційних форм. Спершу таких об'єднань було багато, козаки були розпрошені й обмежувалися лише самообороною на хуторах та зимівниках.

У першій половині XVI ст. козацтво за порогами об'єдналося, утворивши *кіш* — військовий козацький табір на чолі з кошовим отаманом. Виникла

Запорозька Січ (Військо Запорозьке низове). За деякими відомостями, насамперед народними легендами, опір татарам почав український князь Дмитро (Байда) Вишневецький, побудувавши упродовж 1552–1555 років замок на острові Мала Хортиця. Постійним місцеперебуванням першої Січі став острів Токмаківка, що поблизу сучасного міста Марганця Дніпропетровської області, напроти гирла річки Токмаківки. За період існування козацтва (XVI–XVIII ст.) таких січей було кілька: Базавлуцька, Микитинська, Чортомлицька, Кам'янська, Олешківська, Задунайська та ін. (більшість із них розташовувалося на території теперішньої Дніпропетровської області). Козацтво перетворилося на грізну збройну силу, яка стала головним зняряддям боротьби українського народу проти нападників і визискувачів.

Славетною, героїчною сторінкою історії запорозького козацтва є боротьба з турками і татарами. Навесні козаки лаштували човни (чайки) і здійснювали морські походи інколи аж до столиці Туреччини — Стамбула. Чайка вміщувала 50–70 озброєних козаків та легкі гармати, ходила вона на веслах і під парусами. Особливо інтенсивно нападали козаки на береги Анатолії (азійська частина Туреччини) на початку XVII ст., коли гетьманом був Петро Конашевич-Сагайдачний.

Після Кревської унії, за доби Речі Посполитої, частина козаків перебувала на службі в польського короля, їх вносили в *реєстри* (Військо Запорозьке низове реєстрове). Козаки брали участь у польсько-турецьких і польсько-московських війнах.

Запорозьке козацтво було постійною військовою силою зі своїм адміністративним укладом. Козацькі володіння поширювалися від Південного Бугу на заході до річки Кальміус на сході (район теперішнього Донецька), від півдня Київщини до пониззя Дніпра. У XVII ст. козацтво стало визнаним соціальним (військовим) станом, який відрізнявся від селян-посполитих. До обов'язків козацтва входило постачати озброєних і навчених чоловіків для військової служби.

Козацьке військо не було чимось цілим, воно складалося наприкінці XVII ст. із чотирьох частин: городових козаків (лівобережні полки), слобідських полків, Запорозького Війська (низове козацтво) та «охочекомонних» (вільнонайманих) полків.

У першій половині і в середині XVII ст. зі зростанням боротьби з польською шляхтою відбувалося масове покозачення селян Правобережної та Лівобережної України й частково Білорусі. Під час національно-визвольної боротьби українського народу проти польських магнатів 1648–1654 років значна частина населення звільнилася з-під влади польської адміністрації та феодалів, цілими селами люди записувалися до козацького стану. Після приєднання України до Росії почався зворотний процес. Козацьку автономію було ліквідовано в 1764 році, а 1775 року за наказом Катерини II було зруйновано Запорозьку Січ.

З погляду тематики козацькі пісні становлять кількісно вагомий і своєрідний розділ українського фольклору. У російському фольклорі козацькі пісні в окрему тематичну групу, як правило, не виділяються. Білоруська дослідниця Г. Петровська з цього приводу зауважує: «Напевно, це пояснюється незначною кількістю таких пісень у російському фольклорі. Але їх значно більше в білоруській народній творчості і особливо в українському фольклорі»³.

³ *Петровская Г. А.* Белорусские социально-бытовые песни. — Минск, 1982. — С. 25.

Можна виділити три основні тематичні підгрупи козацьких пісень: 1) пісні з історичним підтекстом (без точних історичних ознак); 2) пісні, у яких зображено різні сторони козацького побуту (вони становлять провідну частину пісень цього жанру); 3) ліричні пісні, які до певної міри умовно зараховуються до козацьких (здебільшого — за згадкою слова «козак»). Серед ліричних переважають пісні про кохання. Розглянемо кожен із зазначених груп.

Пісні з історичним підтекстом висвітлюють особисту і громадську долю козаків на тлі ситуації, про яку можна більш-менш певно судити з тексту. Окрім цього, свідчення епічної оповідальності давньої виконавської стилістики містять наспіви з такими ознаками: вільна мелоречитативність із застосуванням орнаментики й варіантності в мелодії, помірні темпи, внутрішня зосередженість, яка зовні виражається чергуванням інтонаційно-смыслових послідовностей, що відтворюють характер текстового членування вірша. Найдавніші пісні, у яких змальовано трагічні картини руйнування України татарами й турками, пояснюють причини виникнення козацтва.

Слід звернути увагу на мелодію нижченаведеної пісні «Ревуть води, шумлять лози». Цей прекрасний наспів з погляду сучасної європейської естетики «мажорний», тоді як зміст епіко-драматичний — зовні наче наявна емоційна суперечність. Насправді в давній традиції понять відповідності драматичного змісту тексту і його мінорної інтерпретації (чи навпаки) ще не існувало. Особливо прикметно й те, що наспів розвивається в так званому плагальному ладі з двома опорними тонами: *ля* та *мі*. Навколо них формуються дві інтонаційні «зони», які характеризують специфіку середньовічного модального інтонуювання (поза пізньоевропейськими законами мажоро-мінору):

Andante

Ре - вуть во - ди, шум - лять ло - зи ко - за - ко - ві
 при до ро - зі, гей, ко - за - ко - ві при до - ро - зі.

- | | |
|--|---|
| 1. Ревуть води, шумлять лози ⁴
Козакові при дорозі.
Гей, козакові при дорозі ⁵ . | 5. – Зозуленько, моя ненько,
Закуй мені жалібненько, |
| 2. Козак іде, козак блудить,
Під собою кониченька нудить. | 6. Скажи мені ту дорогу,
Куди їхати до роду. |
| 3. Як приїхав він до гаю,
Та до тихого Дунаю, | 7. Що до роду, до родини
Та до вірної дружини ⁶ . |
| 4. Як став же він коня напувати,
Стала зозуля кувати. | 8. Не питайся зозуленьки.
Поспитайся соловейка. |

⁴ Вар.: Зашуміли густі лози.

⁵ В усіх наступних строфах за цим зразком повторюється другий рядок.

⁶ Вар.: дівчини.

9. — Соловечку, мій брате,
Зупинися щебетати.
10. Скажи мені путь-дорогу,
Куди їхати додому,
11. І додому, до родини,
І до вірної дівчини.
12. Не питайся соловейка,
Поспитайся соколонька:
13. Сокіл високо літає,
Він доріженьки всі знає.

14. — Скажи мені, соколику,
Додомоньку доріженьку,
15. І додому, до родини,
І до вірної дівчини.
16. Ой на дубі в темнім лузі
Кричить пугач: пугу, пугу,
17. Вертай коня, козаченьку,
Вже не знайдеш домівоньку,
18. Ні домівки, ні родини,
А ні вірної дружини.

Лисенко М. В. Зібрання творів: У 20 т. — К., 1954. — Т. XVII. — № 112

Друга група пісень стосується козацького побуту, що змальовується за трьома основними етапами життя степового лицаря: 1) від'їзд із дому; 2) козацькі будні; 3) загибель козака на полі бою.

Картини прощання з родиною не раз подаються через показ конфлікту між сімейними й громадськими інтересами. Козак, однак, обирає почесний шлях оборонця рідного краю:

Andante cantabile

Ой пу - щу я ко - ни - чень - ка в са - ду, ой пу - щу я
ко - ни - чень - ка в са - ду, а сам пі - ду к от - цю на по - ра - ду.
О - тець мій по са - доч - ку хо - дить.
за по - во - ди ко - ни - чень - ка во - дить.

1. Ой пущу я кониченька в саду, (2)
А сам піду к отцю на пораду.
Отець мій по садочку ходить,
За поводи кониченька водить.
2. — Ой на, сину, коника, — не гайся, (2)
Щоб ти'д того війська не зостався.
Військо йде, короговки мають,
Попереду музиченьки грають.
3. Ой пущу я кониченька в саду, (2)
А сам піду к неньці на пораду.
Ненька моя по садочку ходить,
У рученьках сорочечку носить.
4. — Ой на, синочку, сорочечку, — не гайся, (2)
Щоб ти'д того війська не зостався.
Військо йде, короговки мають,
Попереду музиченьки грають.
5. Ой пущу я кониченька в саду, (2)
А сам піду к милій на пораду.
Мила моя по садочку ходить,
На рученьках мале дитя носить.
6. — Ой на, милий, дитину, — загайся, (2)
Щоб ти'д того війська та й зостався.
Військо йде, короговки мають,
Попереду музиченьки грають.

Лисенко М. В. Збір. тв.: У 20 т. — Т. XVII. — № 1

Широко показано в піснях козацькі будні. Ця — основна — група пісень охоплює багато життєвих подробиць, пригод та роздумів. Показово, що в них нерідко поєднуються властиві козацькому побуту картини степової подорожі з раптовими сценами зіткнень з ворогами. У більшості зразків наспіви розлогі й мають епічний характер, помірні темпи, загалом відзначаються оповідною манерою. Такий склад козацької ліро-епіки пояснюється й тим, що в пізньому середньовіччі психічні темпо-ритми мали виважено-стриманий характер. Це, проте, не означало уповільненості дій чи реакцій. Навпаки, це був прояв характерних рис поведінки героїчної епохи — від античності до середньовічного феодального лицарства й українського козацтва.

Poco adagio

До-брий-вечір то-бі. зе-ле-на ді-бро-во!

Пе-ре-но-чуй хоч ні-чень-ку ме-ве. мо-ло-до-го!

- | | |
|--|---|
| 1. Добрий вечір тобі, зелена діброво!
Переночуй хоч ніченьку мене, молодого. | 4. — Не переночую, бо жаль мені буде:
Щось у лузі сизий голуб жалібенько гуде. |
| 2. — Не переночую, бо славоньку чую
А про твою, козаченьку, головку буйную! | 5. Вже ж про тебе, козаченьку,
й вороги питають,
Щодня й ночі в темнім лузі все тебе шукають. |
| 3. Добрий вечір тобі,
ти, темний байраче!
Переночуй хоч ніченьку ти волю козачу! | 6. Гей, як крикне козаченько до гаю, до гаю:
Наїжджайте, воріженьки,
сам вас накликаю! |

Лисенко М. В. Збір. тв.: У 20 т. — Т. XVII. — № 63

Численні пісні уславлюють лицарську козацьку смерть. За незначним винятком, усі пісні цієї тематики починаються із зображення картини степу і вбитого козака, оповідач ніби спізнюється на ті події, які призвели до смерті. Загальна домінанта настрою — героїко-епічна. Це пісні-«реквієми», де оплакується й возвеличується доля козака-лицаря. Безперервні війни робили смерть постійною супутницею козацького життя. Тема смерті — одна з найрозробленіших у козацьких піснях. До постійних деталей образності в них належить зображення степового простору й самотності могили (узвишся), зеленої або темної діброви, а також ворона, пугача або степового орла. Найважливіше місце відводиться коневі. Кінь здебільшого — єдина жива істота в безкрайому степу, якій козак заповідає свою останню волю. Козацька доля часто залежала від вірного товариша — коня. Не дивно, що його в багатьох піснях наділено людськими рисами: він і порадник, і співбесідник, і друг. Кінь і воля — ось вищі та єдині цінності для козака:

Поволі

Ой на го-рі во - гонь го - рить, ой на го-рі во - гонь го - рить.
а вдо - ли - ні ко - так ле - жить.

- | | |
|--|--|
| 1. Ой на горі вогонь горить, (2)
А в долині козак лежить. | 7. Як прибіжиш додомоньку, (2)
Стукни-грюкни в воротонька. |
| 2. Накрив очі китайкою, (2)
Заслугою козацькою. | 8. Вийде батько – розсідлає, (2)
Вийде мати – розпитає: |
| 3. Що в головах ворон кричє, (2)
А в ніженьках коник плаче. | 9. – Ой коню ж мій вороненький, (2)
А де ж мій син молоденький! |
| 4. – Біжи, коню, дорогою, (2)
Широкою степовою, | 10. – Не плач, мамо, не журися, (2)
Бо вже твій син оженився, |
| 5. Щоб татари не піймали, (2)
Сіделечка не здіймали, | 11. Та взяв собі паняночку –
В чистім полі земляночку! |
| 6. Сіделечка золотого (2)
З тебе, коня вороного. | |

Золоті ключі / Упоряд. Д. М. Ревуцький. – К., 1964. – Вип. 2. – С. 45

Третя тематична підгрупа – лірика кохання. Ці пісні не мають станових ознак, але деякий вплив обставин козацького життя на інтимну лірику засвідчується в текстах. Ще виразніше посилюється відчуття належності пісні до козацьких (у кожному разі – похідних), коли наспів має ознаки маршовості або принаймні ритмічності⁷:

Moderato

Ї - хали козаки до бою, Гей, прив'язали коней до калини.
Гей, самі пішли до любої дівчини.

- | | |
|---|--|
| 1. Їхали козаки до бою,
Гей, попасали коней над водою ⁸ . | 4. Дівчина як ці слова почула,
Гей, та в козака на руках заснула. |
| 2. Прив'язали коней до калини,
Гей, самі пішли до любої дівчини. | 5. Пробудились в четвертій годині,
Гей, а надворі уже день білий. |
| 3. – Ти, дівчино личка рум'яного,
Гей, переночуй мене, молодого. | 6. Через туя рожевую спідницю,
Гей, втратив козак у бою рушницю. |

Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору. – С. 358

⁷ Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору. – С. 358.

⁸ Кожна строфа співається двічі.

У козацьких піснях поширені дворядкові *строфи* без приспівів. Можна припустити, що простота будови взагалі узгоджується з народним розумінням лірико-епічного стилю (а він властивий багатьом історичним, козацьким та чумацьким пісням). Таке пояснення підтверджується тим, що поява різних приспівних елементів особливо показова для жартівливих, сатиричних пісень, танцювальних приспівок. Тобто приспівування можна вважати елементом «полегшеного» стилю у фольклорі (один з атрибутів категорії комічного), а їх відсутність указує на «високий» стиль (піднесене, драматичне, героїчне, трагічне).

Прагнення до високої простоти форми торкається також і складочислової будови піснених рядків, а саме: строфи укладаються за *ізометричним* принципом (дотримання однакової кількості складів у рядках). Пісенні рядки дво- та триsegmentні (зрідка — чотириsegmentні).

Триsegmentні форми мають своїм джерелом розмір (4+4+6). Такі розміри, як (6+6+7), (4+6+6) та інші, виникають на підставі *ампліфікації* (розширення шляхом додавання складів) розміру (4+4+6). Наприклад, (5+4+6):

Та не жур мене, / моя мати, // бо я й сам журюся

утворюється додаванням на початку частки «та».

Щойно було вказано на приклади незначної ампліфікації, яка утворює помірні ритміко-мелодичні ефекти в наспівах. Однак ампліфікація може досягати дуже суттєвих для складу наспіву наслідків. Так, наприклад, основоположний розмір (4+4+6) може бути розспіваний до чотириsegmentного, на зразок (4+4+4+4), (5+4+4+4) тощо. Їх небагато, й іноді цезура між третьою і четвертою складочисловими групами недостатньо рельєфна.

Центром поширення ампліфікованих форм є територія теперішніх Чернігівщини, Київщини, Полтавщини, Черкащини, Вінниччини, степової України, дещо меншою мірою — Житомирщини. Це збігається з історичними територіями розселення й діяльності козацтва.

У наспівах козацьких пісень трапляються діатонічні і хроматизовані звукоряди, автентичність і плагальність із пізнішими напластуваннями мажоро-мінору, а також різні форми ладової змінності, особливо терцієва, кварто-квінтова.

Плагальні наспіви поширені майже виключно в центральних областях і степовій Україні — знов-таки на колишніх територіях розселення й діяльності козацтва. Менше плагальність показова для Поділля й Волині. Плагальні наспіви становлять близько двадцяти відсотків козацьких пісень. Є підстави вважати їх прикметою лірико-епічного стилю XVII—XVIII ст. Плагальність, певно, колись була поширена значно більше. Про це можна судити з того, що плагальні звороти (як і кварто-квінтова змінність) трапляються в наспівах автентичної структури. Це вже явище того періоду розвитку ладового мислення, коли на старовинні лади почав впливати мажоро-мінор.

Діапазон наспівів двох третин козацьких пісень — октава й більше. Обсяг наспівів менше ніж октава в основному трапляється в багатоголосих піснях і значно рідше — в одноголосих. Це свідчить про розвинений одноголосий стиль, властивий козацьким пісням минулого. Багатоголосий розспів, що поширився в XIX ст. побутує й тепер⁹.

⁹ Див. розділ «Народне багатоголосся» в цьому томі.

Мелодика козацьких пісень несе ознаки стадії їх формування й активного життя, коли нові музичні явища (мажоро-мінор), що проникли у фольклор, органічно зросталися з давньою традицією (діатонікою). Цей слав давав розвинені, свіжі, яскраві мелодії, насичені м'якістю й виразністю інтонацій.

Переважає частина козацьких мелодій належить до хроматизованих. За окремими винятками, хроматизація поширена на тій самій території, що й плагальність і ампліфікація.

Тити мелодики й виконавські стилі козацьких пісень перебувають у нерозривній єдності. Загалом їх два: *кантилений* (пісенний) та *парландовий* (речитативно-декламаційний). Останній особливо властивий історичним, козацьким та чумацьким пісням. Він найповніше простежується в рецитаціях дум, але притаманний також виконанню строфічних суспільно-побутових пісень:

♩ = 70

Ой і-хав козак та йче рез бай-рак, на ко-ви по-хи-лив - ся,
а за ним за ним о-тець, ма-ту-ся: «Не їдь, си-ну, вер - ви - ся!»

Колесса Ф. *Мелодії українських народних дум / Підгот. до друку С. Й. Грица.* — К., 1969. — С. 508

Стиль парландо розцінювався не тільки кобзарями, а й народними співаками в XIX ст. як сольний чоловічий, епічний і героїко-піднесений. Оцінку суспільно-побутових жанрів як «високих» (і, отже, стилю парландо, показового саме для суспільно-побутової лірики) подано в описі К. Квітки. Наприкінці XIX ст. він робив записи від співака Максима Микитенка, якого вважав одним з найталановитіших знавців і виконавців. «Микитенко, — писав К. Квітка, — за власним вибором спершу заспівав мені історичні, козацькі, гайдамацькі, чумацькі пісні і старовинні балади і, лише вичерпавши свої знання у піснях цього роду, так би мовити, спустився до звичайних ліричних пісень і навіть до жіночих»¹⁰. Серед шести записаних від М. Микитенка козацьких пісень чотири належать до стилю парландо.

Епічний характер стилю парландо особливо органічно пов'язаний із сольним співом, адже темпово й ритмічно вільна манера могла набрати довершених форм лише в співі одного виконавця, до того ж наділеного талантом експресивного співу. Недарма цей стиль культивувався серед народних професіоналів — кобзарів і лірників, зі звичайних виконавців він був доступний лише для особливо обдарованих (як згаданий М. Микитенко).

Стиль парландо не відмежований надто різко від кантиленного, між ними існує ряд перехідних форм. Крім того, посилення кантиленних ознак або ознак парландо залежить і від творчої волі виконавця. Доводиться тільки шкодувати,

¹⁰ *Квітка К.* Українські народні мелодії. — К., 1922. — С. XII.

що особливості живого виконання не фіксуються в нотах. Тому пізнати мелодичні й виконавські стилі можна лише з реального співу або з фонограм.

Мелодика кантиленного типу поширена в козацьких піснях більше, ніж стиль парландо. Але як явище загальне й характерне для лірики загалом кантилений тип менше пов'язаний зі специфічними традиціями виконання саме козацьких пісень. Можна лише вказати на певне тяжіння мелодики кантиленного типу до гармонічного мінору, нешвидких темпів, певної споглядальності, помірної розспівності. Усе це створює колорит благородної краси й емоційної стриманості.

Протягом своєї історії козацтво вело боротьбу з агресією турків і татар, які не тільки грабували Україну, а й намагалися її захопити. У походах козаки вивольяли тисячі невольників. Згодом козацтво (від 1648 року) становило основу повстанських сил у боротьбі проти Речі Посполитої. Героїчна боротьба українського народу проти загарбників і поневоловачів і роль козацтва в ній знайшли відображення в народних піснях. З часом слово «козак» набуло також переносного значення. У багатьох ліричних піснях про кохання парубка називають козаком. Цим підкреслено його красу, силу, моральну гідність. Саме таким зберігся у свідомості народу образ козака — лицаря, захисника рідної землі.

У XV—XVII ст. виникають і поширюються козацькі пісні, у яких степових лицарів-запорожців зображують оборонцями рідного краю. Виділяються пісні часів визвольної війни українського народу 1648—1654 років: «Засвістали козаченьки», «Гей, не дивуйте, добрії люди», «Розлилися круті бережечки», «Ой Морозе, Морозенку», «Ой з-за гори чорна хмара», у яких відтворено військові сутички та оспівано видатних полководців: Богдана Хмельницького, Івана Богуна, Максима Кривоноса, Данила Нечая, Станіслава (Нестора) Морозенка.

В останній чверті XVIII ст. було зруйновано Запорозьку Січ (1775). Після приєднання Криму Запорозьке козацтво вичерпало свою місію в пониззі Дніпра як аванпосту в боротьбі з татарами, одночасно посилювалася московська експансія. Триста років жорстокої боротьби з турецько-татарськими нападниками створили невмирущу славу низовому козацтву. Тому зруйнування Січі зумовило появу ряду епічно-сумовитих пісень, у яких лунав відгомін колишньої слави («Ой полети, галко, ой полети, чорна, да на Січ риби їсти»). Запорозьке козацтво завжди брало участь у національно-визвольних рухах, починаючи з повстання Северина Наливайка, Хмельниччини і закінчуючи Коліївщиною. Запорожці були серед повстанців Степана Разіна, Омеляна Пугачова, Кіндрата Булавина. Тож народ сприйняв ліквідацію важливого вогнища бунтівного духу як знищення осередку захисту народних інтересів.

Боротьба народу за власне ствердження протягом століть потребувала жертвовності й самовідданості. У зв'язку з цим у піснях багато уваги приділено трагічним і сумним подіям історії України та козацтва.

Але не варто сприймати цю драматично-емоційну домінуючу пісенної скорботи за доконечну істину. Жертвовність українських козаків у боротьбі з турками, татарами та поляками, Гайдамаччина як відчайдушна спроба повернути козацьку волю, XX століття з боротьбою за незалежність і державність, сучасна перенапряга в боротьбі правди і зла — усе це сходинки тяжкого, але праведного шляху до особистісної й національної гідності. «Адже у свідо-

мості кожного з нас постає не тільки сьогодення у кризовому, хворобливому стані, а й божественно чиста, велична, благородна, незрівнянна Україна — колиська християнської цивілізації»¹¹.

На відміну від билинного епосу, де події відтворювалися з рясним застосуванням гіперболізації і казкової фантастики, для козацьких пісень показовим є тяжіння до історичної достовірності, у них діють звичайні люди. Події, як правило, перебувають у межах реально можливого, казкові й міфологічні елементи майже відсутні. Гіперболізація вживається лише тією мірою, яка потрібна для переведення образу в площину *героїчного* — як у пісні «Ой п'є Байда мед-горілочку» (про страту турками Дмитра Вишневецького).

У козацьких піснях учуються відгомони сакрального світогляду. Мелодекламація, вільна структура вірша, оповідальність у змісті, героїзація або міфологізація осіб та подій є структурними й виражальними ознаками усвідомлення духовної належності людини до власного етносу.

¹¹ *Канигін Ю.* Віхи священної історії. — К., 2006. — С. 410.

ЧУМАЦЬКІ ПІСНІ

Чумацтво впродовж півтисячі років його існування було надзвичайно важливим чинником економічного, а почасти й політичного життя України. Достатньо сказати, що у XVIII ст. чумаки перевозили щороку мільйони пудів солі¹ й риби і дві третини товарного зерна. Чумацьким промислом займалися майже всі верстви населення: селяни, козаки, міщани. Особливо широко практикувалося чумакування серед селян і козаків. Упродовж XVII—XVIII ст., у період інтенсивного розвитку чумацького промислу, ця справа була пов'язана з постійним ризиком. Торговельні шляхи пролягали малонаселеними місцевостями. Головні з них — у Крим і на Дон — простягалися Диким Полям (південними степами), де нищпорили татарські наїзники й ватаги розбійників-харцизів. Чумакам часто доводилося вступати в криваві сутички. Тому чумацькі валки формувалися на засадах військової дисципліни. На чолі стояв виборний отаман, чумаки були озброєні. У великі вози², які називалися *мажами*, упрягли волів. По степовому бездоріжжю, особливо навесні й пізньої осені, коням не під силу було тягти завантажені мажі. Воли ж ішли хоч і повільно, зате надійно. За сезон встигали зробити до Криму дві ходки. Ті, що вирушали навесні, звалися *ранніми* чумаками, а ті, що на Спаса, — *пізніми*.

Існує кілька версій про походження слова «чумак». Згідно з однією з них це слово походить від назви міри об'єму, «чум» (чюм)³, якою послуговувалися ще за часів Київської Русі, або від тюркського «çım» — бочка (діжа). Останній варіант доказовіший. Наприклад, у нинішній Чернівецькій області та на Західному Поділлі співаки слово «чумак» часто вимовляють як *джумак* — саме так, як звучить турецького діжка: *джум*. Це пояснюється тим, що згадані українські землі тривалий час перебували під владою Османської імперії. У кожному разі й міра об'єму та ваги («чум»), і тара («çım»), яку використовували для перевезення вантажів (вина, меду), — усе це справді могло послужити підґрунтям появи слова «чумак».

Стосунки місцевого купецтва з Візантією, Західною Європою, східними тюркськими державами відомі ще з часів Київської Русі. Ця традиція, перервана на два століття монгольською навалою, відродилася з виникненням козацтва в XV ст. Одночасно виникло й чумацтво. Чумаками називали людей,

¹ Афанасьев-Чужбинський О. С. Подорож у Південну Росію. — Д., 2004. — С. 443.

² Данилевський Г. Чумаки. — К., 1992. — С. 64.

³ Рудченко И. Я. Чумацкие народные песни. — К., 1874. — С. 9.

які займалися торговельно-візницьким промислом. Історія чумацтва охоплює величезний проміжок часу — від XV до XIX ст.

Хоча чумакуванням займалися на всіх землях України, однак найглибше воно вкорінилося в центральних областях (за сучасним адміністративним поділом — південні території Чернігівщини й Сумщини, Київщина, Полтавщина, Черкащина та Вінниччина). Чумакування частково поширювалося також на південні терени Білорусі. З розвитком залізниць попит на візництво зроставав, і чумацький промисел у другій половині XIX ст. занепав⁴.

Чумацтво не тільки наклало відбиток на економічне життя народу, а й залишило глибокий слід у його духовній культурі⁵. Тисячі пісень відображують усі сторони чумацького побуту. Упродовж століть чумацьке життя змінювалося мало. Основними його етапами були: збирання в дорогу, вихід із села чумацької валки, дорожні пригоди (як правило, сумні — падіж худоби, напади лиходіїв, хвороба і смерть), повернення чумаків додому⁶. Переважна частина пісень згрупована саме навколо цих стрижневих ліній чумацького побуту. Зміст так послідовно відтворює повороти чумацької долі, що виникають аналогії з подорожнім щоденником. За цією літописно-пісенною логікою керівник проекту «Чумацькі пісні» О. Дей саме так і розмістив пісенний матеріал в однойменному томі: виїзд чумаків у дорогу; чумацький побут; напади татар і грабіжників; хвороба і смерть чумака; розшарування серед чумацтва; повернення чумака додому⁷. Кожна з рубрик своєю чергою поділяється на тематичні параграфи. Загалом їх двадцять шість. Для прикладу, подамо поділ першої рубрики «Виїзд чумаків у дорогу»: 1) Виїзд із села. Проводжання і прощання; 2) Бідкування чумакової сім'ї після від'їзду господаря; 3) Безталання бідних чумаків і їх родин; 4) Туга чумака за домішкою та дівчиною. Журба милої після проводів у дорогу.

Серед пісень, що їх зараховують до чумацьких, вирізняються два численні масиви. Перший — власне чумацькі пісні. Вони були переважно чоловічими, їх складали й співали під час довготривалих подорожей, як правило, самі чумаки. Отже, ці пісні є *функційно чумацькими* — вони були притаманні саме представникам цієї громадської верстви.

Другий масив становлять насамперед жіночі пісні. Вони є не так чумацькими, як *про чумаків*. Але доводиться визнати, що однозначного критерію, щоб зарахувати пісні до першого масиву чи другого, не існує. Тому до чумацьких фольклористика зараховує *пісні як самих чумаків*, так і ті, де *згадується про чумаків*. Оскільки значна частина мелодій і текстів із вказаних причин не диференціюється за функціями, у збірках їх подають *згідно з тематикою* (за

⁴ Прадід по материнській лінії автора цих рядків Андрій Макарович Варава був одним з останніх представників чумацтва. Прапрадід Макар мав могутню статуру і нестримну вдачу, за що отримав прізвисько «Варава». Отаманував у чумацьких валках, розгинав руками підкови. За переписом під кінець кріпаччини прізвисько стало прізвищем.

⁵ Рудченко І. Я. Чумак в народних песнях // Вестник Елизаветграда. — 1872. — № 9. — С. 214.

⁶ Рябов П. Чумацтво / Упоряд. С. Телюпа // Старожитності Південної України. — Запоріжжя, 2010. — Вип. 22.

⁷ Див.: Чумацькі пісні / Упоряд. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук (тексти), А. І. Іванький (мелодії). — К., 1976.

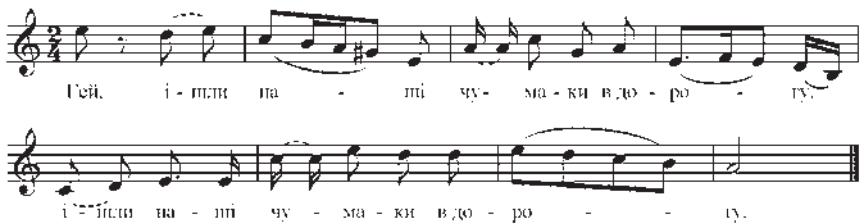
поетичними мотивами). Якщо суто чумацькі пісні відображають мандрівне життя зсередини, очима самих чумаків, то пісні про кохання, родинне життя та гумористичні — це наче погляд на чумацтво ззовні (так його сприймали інші верстви народу, а також родичі й односельці чумаків).

Чумацькі пісні — і ті, що співали самі чумаки, і ті, що складали про них селяни, — належать до найсвоєрідніших духовних надбань українців. Як чумацький промисел, так і його пісенний літопис є унікальними у світовій культурі. Певною мірою схожі явища існують також в історії інших народів (наприклад, російські «ямщицкие песни»). Але такого розмаху ні мандрівне гуртове візництво (окремі вálки ходили до Угорщини, у Москву), ні пісні не дістали ніде. Почасти це пояснюється традиціями визвольної боротьби українського народу, яку він вів упродовж століть проти турецької, польської, а в XVII — на початку XVIII ст. й московської експансії. Масове показання, колонізація степової частини України, звичка до суворого побуту й готовність до об'єднаного спротиву — це все створило ті умови, за яких водночас виникло й розвинулося козацтво та чумацтво.

Характерною особливістю чумацьких пісень є те, що в них, на відміну від інших соціально-побутових, складочислові розміри нерідко поєднуються з певними сюжетно-тематичними мотивами.

Віршова основа (4+6) складів показова для кількох сюжетних ліній. Один з мотивів такої будови особливо прикметний: ідеться про *метафорично* заповільнений розпис днів тижня, коли чумаки неквапно збиралися й виходили в дорогу. У наспіві поєднується епічний спокій з широким, розлогим мелодичним розвитком, що є взагалі однією з музичних ознак чумацької пісенності:

Не послідаючи



Гей, ішли наші чумаки в дорогу⁸,
 Гей, в понеділок ярма паровали,
 Гей, у вівторок вози підчиняли,
 Гей, а в середу воли годували,
 Гей, а в четвер воли напували,
 Гей, а в п'ятницю з родом попрощались,
 Гей, а в суботу молилися Богу,
 Гей, а в неділю рушили в дорогу,
 Гей, а з неділі прийшли до перевозу.

*Чумацькі пісні / Упоряд. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук (тексти),
 А. І. Іваницький (мелодії). — К., 1976. — С. 61*

⁸ Кожний рядок, за винятком вигуку «гей», виконується двічі.

Інша композиційна модель (6+4) трапляється з алегоричним поетичним мотивом, який має типовий зачин: «Їхали чумаки з України». Йдеться про солов'я (або ремеза), що вивів пташенят поблизу дороги, і вони гинуть від пожежі, що її «пустили» чумаки. Наспівні ознаки, закладені в мелодії пісні «Гей, ішли наші чумаки в дорогу», тут набувають справжньої об'ємності в голосових ресурсах гуртового співу:

Повільно
Одна

Усі
1)

І - ха - ли ч у - ма - ки з У - кра - ї - ни.

ста - ли на ш цю - ца - са - л(и)

Вар. 1)

край до - ли - ни // з У - кра - ї - ни

Їхали чумаки з України,
Стали на попасах(и) край долини.
Стали на попасах край долини,
Викресали вогню із рожини.
Викресали вогню із рожини
Та й пожежа пустила по долині.

Та й пожежа пустила по долині,
Солов'їні гнізда попалили.
Солов'їні гнізда попалили,
Соловейко скаче по ялині.
Соловейко скаче по ялині,
Солов'їха плаче по дитині.

Чумацькі пісні. — С. 147

Доволі поширені варіанти ще однієї алегоричної за змістом пісні «Ой горе тій чайці» (їх відомо понад двісті), іноді приписуваної гетьманові України Івану Мазепі. Вони здебільшого мають гетерометричну віршову основу строфи (6+6) + (4+4+6) складів. У пісні розповідається про те, що чумаки розорили чайчині гніздо, яке вона необачно звела край дороги. Зміст обох варіантних груп прозора асоціюється з людською долею, навіть з історичною долею всього українського народу, який потерпав від агресії войовничих сусідів протягом кількох століть⁹. Ця задумлива, широка, як степ, мелодія має

⁹ Перші зразки цієї тематики засвідчені в рукописних співаниках XVII ст. Їх було складено в кантовій гомофонно-гармонічній стилістиці. Переважно виконувалися в середовищі учнів семінарій, Києво-Могилянської академії, дрібного духовенства та в старшинсько-козацькому побуті (див.: Український кант XVII—XVIII ст. / Упоряд. Л. В. Івченко. — К., 1990. — С. 104—105).

показову для цілого ряду старовинних чумацьких пісень рису: застосування альтерацій. Її діатонічну основу розширено до дев'ятищаблевого звукоряду: при цьому вона від нижнього устою *соль* має два варіанти — *ля-бемоль* і *ля-бекар*. Це типова прикмета пізньої лірики (не раніше XIX ст.). Отже, коли б не виникли перші варіанти цієї пісні, багатоголосі розспіви й поширення дев'ятищаблевого ладу належать до не таких уже й давніх часів. Усе сказане засвідчує видатні музично-мелодичні здобутки українців у жанрі чумацької пісенності, і це підтверджується живим інтересом до неї в середовищі носіїв фольклору до сьогодні¹⁰:

$\text{♩} = 54$
О, ша

Ой го-ре тій чай-ці. ча-єч-ці - пе - бо - зі.

Усі

Ію вивела чаєняток при битій дорозь[і].

Ой горе тій чайці, чаєчці-небозі,
Що вивела чаєняток при битій дорозь[і]. (2)
А йшли чумаченьки, на скрипочку грали,
Вони ж тії чайченята з собою забрал[и]. (2)
А чаєчка в'ється, об дорогу б'ється,
К сирій землі припадає, чумаків благай[є]: (2)
— Ой ви, чумаченьки, ви, добріє люди,
Верніть мені чаїнятка, бо горе вам буд[є]. (2)
— Не вернемо, чайко, не вернемо, наша:
Поварили чаїнята, — була добра каш[а]! (2)

*Київська обл., Києво-Святошинський р-н, с. Крюківщина.
Записав А. Іваницький 1988 р. від Надії й Анатолія Рудників та Ольги Климової*

Композиційну модель (4+3 склади) покладено в основу величезної групи варіантів (близько 200), де типовим є заспів «Ой чумаче, чумаче». У них переважно йдеться про загибель чумака. Більшість наспівів цієї варіантної групи із сучасного погляду складено в ладах мажорного нахилу. З погляду європейської естетики начебто виникає суперечність між змістом тексту й характером наспіву. Але народнопісенна естетика має власні засади, які не відповідають академічним оцінкам. Це окрема велика теоретична тема. Історичний оптимізм народу (згадаймо М. Гоголя з його «Вієм», «Страшною помстою») спирається на суперечливу єдність добра і зла, інакше — діалекти-

¹⁰ Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору. — К., 2008. — С. 323.

ку Космосу й Хаосу. Не заглиблюючись у цю проблематику, звернемо увагу на одну вагому деталь наспіву — так званий плагальний середньовічний лад. Селянська співоча традиція спирається на опорні тони, тут *ре* й *ля*. Навколо них зосереджено дуальну структуру ладу й «переливання» фраз-поспівок між двома устоями. І найголовніше: спів передає епіко-оповідальний зміст народного світобачення¹¹:

♩ ≈ 66 Poco *libato* Одпа ♩ = 54 Усі

1-7. Ой чумаче, чумаче, да гей! Ой чумаче,

чумаче, життя твоє собаче.

8. Добра рибачубунак,

га (гарний) хлопцев був чумака.

Ой чумаче, чумаче!
 Ой чумаче, чумаче,
 Життя твоє собаче.
 Чом не сієш, не ореш, да гей?
 Чом не сієш, не ореш,
 Чом не рано з Криму йдеш?
 Ой я сію, я й ору, да гей!
 Ой я сію я й ору,
 Та не рано з Криму йду.

Тільки нема одного, да гей!
 Тільки нема одного,
 Товариша рідного.
 Обірвалася вага, да гей!
 Обірвалася вага
 Та й убила чумака.
 Ізварили судака, да гей!
 Ізварили судака,

¹¹ Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору. — С. 318—319.

Та й не рано з Криму йду, да гей,
 Та й не рано з Криму йду,
 Всіх чумаченьків веду.

Пом'янули чумака.
 Добра риба був судак,
 Гарний хлопець був чумак.

Київська обл., Києво-Святошинський р-н, с. Крюківщина.
 Записав А. Іваницький 1988 р. від Надії й Анатолія Рудників та Ольги Климової

У піснях гумористичного змісту, у яких чумака зображено як легковажно-го гульця («Гуляв чумак на риночку»¹²), особливо часто вживається модель-на формула (4+4) складу. Ці пісні, звісно, складено не в чумацькому середовищі. Чумак у них — такий самий узагальнений персонаж, як «дід», «баба», «козак», «кум» чи «кума» в більшості жартівливих і танцювальних пісень.

Особливого поширення, не меншого ніж у козацьких піснях, набули в чумацьких піснях ампліфіковані (розширені понад звичну норму) утворення. Для них основою є трисегментні моделі (4+4+6) або (4+4+5) складів, де кожна група може бути розширена на 1–3 склади. Ефект розширення й посиленої стійкості (розлогості) зумовлюють також вокалізацію¹³ приголосних фонем¹⁴:

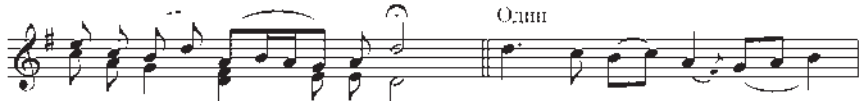
Не поспішаючи і широко

Один

Усі



1. Ой хо-ди-в(и) чу-ма-к(и) та й хо-ди-в(и) бур-лак



та й сім го-д(и) по Кри-му. 2-7. Сім год по Кри-му...



Усі Та не слу-ча-ло-ся ой та при-го-доньки



та й із-ро-ду йо-му.

Ой ходив(и) чумак(и) та й ходив(и) бурлак(и)
 Та й сім год(и) по Криму.
 Сім год по Криму...
 Та не случалося ой та пригодоньки

Та й на возі лежить.
 На возі лежить...
 Та ніхто ж його та не розпитає,
 Та що в нього болить.

¹² Чумацькі пісні. — С. 366–367.

¹³ Вокалізацію (огласовки) подано в круглих дужках.

¹⁴ Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору. — С. 324.

Та й ізроду йому.
 Та й зроду йому...
 Та тільки трапилась та пригодонька ¹⁵,
 Що чумак хворий став.
 Чумак хворий став...
 Та чумак хворий, чумак нездоровий

Що в нього болить...
 Та болять ручки, та болять ножки,
 Ой болить голова.
 Болить голова...
 Та бідна ж моя та голівонька,
 Та що роду нема.

Сумська обл., м. Лебедин.

Записав О. Стеблянка 1928 р. від В. Д. Фурдила та Г. І. Стеблянка

Ампліфіковані моделі становлять основу тематики: тяжка вимушена зима («Ой косить хазяїн та на сіножаті»), хвороба і смерть чумака в дорозі, несподівані повороти чумацької долі (розорення господарства, напад грабіжників) тощо. Серед наспівів, що належать до цієї групи, трапляються справжні музичні шедеври, наприклад пісня «Ох, і не стелися, хрещатий барвінку», записана М. Лисенком у м. Білій Церкві на Київщині ¹⁶:

Помірно

Ох, і не сте-ли - ся, хре-ща-тий бар-він-ку, та і по кру-тій го-рі.
 Гей, не вти - шай - тесь злі - т во - рі - жень - ки.
 та й при - го - донь - ті мо - ії. - їй.

Чумацтво в період його розквіту було явищем соціально локалізованим, чумацький побут відзначався помітною замкнутістю (місяці, проведені в дорозі, постійне товариство), а саме життя роками й століттями рухалося по колу — вихід з дому, дорога, повернення. Усе це сприяло відбору тематики пісень, а їх композиційним стрижнем ставали складочислові форми. На основі цих форм розспівувалися десятки нові мелодії, у деталях змінювалися тексти, але якісно й тематично нові явища майже не проникали в чумацьку пісенність. Стабільною була й ритмоструктура строф (змінювалися лише лади й наспіви).

Строфіка чумацьких пісень переважно дворядкова. Поширеними також є трирядкові строфи. У них, зазвичай, повторюється (на змінену мелодію) перший рядок поетичної строфи. Тому такі строфи можна назвати формами з експозиційним повтором (див. вище пісню «Ой чумаче, чумаче, да гей!»). Значно менш характерними для старовинних чумацьких пісень є трирядкові строфи з репризним повтором (коли повторюється останній поетичний рядок).

¹⁵ Варіант: *причинонька*.

¹⁶ *Іваницький А. І.* Хрестоматія з українського музичного фольклору. — С. 321–322.

Мелос чумацьких пісень, як і лірики загалом, складається з кантиленних, моторних та речитативно-декламаційних наспівів. Ці три загальні мелодичні русла в чумацьких піснях представлено в більш «чистому» вигляді, ніж в інших суспільно-побутових та ліричних, тобто проміжних і перехідних різновидів небагато. Усі наспіви однієї варіантно-тематичної групи (або близьких), як правило, належать до одного мелодичного типу: або кантиленного, або моторного, або речитативного.

Для більшості чумацьких пісень характерні кантиленні (пісенні) наспіви. Кантиленна мелодика показова для обох вищезгаданих варіантних груп алегоричного змісту та суто чумацьких (чоловічих) пісень (див. наведені вище пісні «Їхали чумаки з України» та «Ой горе тій чайці»), а також для широкого кола пісень, у яких співається про хворобу або загибель чумака (зазначена вище пісня «Ой чумаче, чумаче, да гей!»). І хоча далеко не всі пісні такого змісту утворюють варіантні групи, їх музична мова вражає глибокою стильовою єдністю. Розповідаючи про драматичні й трагічні події, народні співаки дотримуються головних факторів виразовості: кантиленної мелодики, уповільненого темпу, схильності до вокалізації (розспівування) складенот та до ампліфікації.

Речитативно-декламаційна мелодика поєднується з широким діапазоном наспівів, і в цьому сенсі вона близька до експресивного стилю дум, де амбітус речитацій перевищує октаву. Речитативна мелодика чумацьких пісень особливо показова для двох варіантних груп. Одна з них починається типовим поетичним зворотом «Ой косить хазяїн та на сіножаті». Інша в заспіві поєднується з образом пугача як провісника лиха (у цьому разі — тяжкої непередбаченої зимівлі у Великому Лузі в пониззі Дніпра або смерті чумака). Зразком є пісня «Ой сидить пугач в степу на могилі». Її знав і чудово виконував Т. Шевченко:

Повірно ♩ = 69

Ой си-дять пу-гач в сте-пу на мо - ги лі та все "чу - гу" та й
 "чу - гу"! Гей, по - спі - шай - те,
 вра-жі чу-ма - чень - ки. зи-му-ва - ть до ду - гу!

Чумацькі пісні. — С. 295

Наспіву цього типу нерідко мають таку саму двојрусну структуру, як і речитації дум. Це характерна ознака плагальних та автентичних ладів (у цьому разі лад — плагальний, устої — *ре й соль*). Початок наспіву відзначається напруженістю, драматичністю, спирається на найвищі звуки мелодії. Навпаки, у другій половині відбувається перехід на нижній ярус, помітно спадає те-

ситурна напруга. Такий характер наспіву посилює драматизм змісту. Тексти пісень демонструють розгорнену сюжетність, містять докладний опис подій. Іноді змальовується надто загострена (інколи з певними перебільшеннями) ситуація, що вказує на епічність (або ліро-епічність) стилю.

Менш поширеною є моторна мелодика. Проте й тут утворилося кілька варіантних груп. Дві з них особливо поширені, їх зміст пов'язаний з життєвими перипетіями чумака-невдахи, який не втрачає надії на кращу долю.

Це гумористичні пісні, деякі — танцювальні. Виникли вони в період, коли зросло майнове розшарування (напевно, в останній чверті XVIII ст.) і з'явилася категорія чумаків-наймитів та бурлаків. Народ в іронічно-гумористичних висловах, утім доброзичливо, зображує таких чумаків у піснях. Їх типові зачини: «Ой вже ж чумак дочумакувався», «Ой у місті на риночку» (у різних варіантах «У Києві на риночку», «Ой у Львові на риночку» або «Гуляв чумак на риночку» та ін.):

Швиденько

Ой вже ж чу-мак до-чу-ма-ку-вав-ся. чорт ма-па-гів і оч-кур-ур-
 вав-ся. Гей, ти чу-ма-че не-бо-же. чом ти не ро-бип, як го-же?
 Сер-це чу-ма-че го-дуб-че. чом ти не ро-бип, як дуч-че?

Чумацькі пісні. — С. 451

Для багатьох наспівів цих варіантних груп показова розлога мелодика, з виразними стрибками (особливо на октаву, що, до речі, в інших чумацьких піснях, кантиленних і речитативних, не практикується).

Крім основних груп пісень із моторною мелодикою, трапляються й інші, здебільшого розрізнені танцювальні пісні з козачково-гопаковою, коломийковою чи шумковою ритмікою. Особливих ознак щодо відтворення чумацької тематики вони не мають, тому їх можна зарахувати до танцювальних пісень.

Чумацьким пісням зовсім не властиві архаїчні, вузькоамбітуні наспіви. Навіть пентахордові структури, як правило, розширюються до амбітусу сексти або септими. Типовими для чумацьких пісень є наспіви широкого діапазону (октава й більше). До того ж це однаково показово для всіх типів ритмомелодики — кантиленної («Ох, і не стелися, хрещатий барвінку»), речитативної («Ой сидить пугач») та моторної («Ой вже ж чумак дочумакувався»). Усе це є доказом того, що у своїй основі чумацька пісенність належить до високо-розвинутої культури сольного, насамперед чоловічого, співу. Найвищого розквіту цей стиль досягнув (не лише в чумацьких піснях, а й загалом) у XVIII — першій половині XIX ст. Але в інших жанрах фольклору він представлений не так виразно (наприклад, у козацьких піснях). У чумацькій пісенності сольний спів зберігся найповніше і був зафіксований записувачами як монолітне

явище. Тому за чумацькими піснями можна вивчати культуру одиночного чоловічого співу в його найбільшій чистоті. Характерною рисою ладової будови чумацьких пісень є винахідливе поєднання старовинних ладів (насамперед плагальних, рідше — автентичних), діатоніки та мажоро-мінору.

У відомій пісні «Гуляв чумак на риночку»¹⁷ мелодичний рух у другій половині наспіву помилково може бути витлумачений як модуляція в домінанту. Насправді тут поєднано натуральний мажор зі старовинним плагальним ладом. У пісні «Ой сидить пугач», навпаки — із хроматизованим мінором поєднується автентичний лад (з опорами *соль* і *ре*). А в п'ятому такті («вражі чумаченьки») явно проглядаються ще й релікти плагальності.

Надзвичайною ладовою мінливістю позначений наспів «Ох і не стелися, хрещатий барвінку». Це не просто накладання різночасових стильових ознак, а вже складна комбінована система. Перша половина наспіву («Ох і не стелися, хрещатий барвінку, та і по крутій горі») заснована на трьох тетрахордових поспівках: еолійській (перші звуки наспіву), іонійській (три останні звуки першого такту), фригійській (кінець другого такту). Загальний зв'язок цих поспівок здійснюється завдяки плагальній взаємодії опорних тонів (*ля* й *ре*), що й забезпечує мелодичну єдність і виразність першої половини наспіву. Далі починається інша ладова гра. Експоновану на початку плагальність змінює автентичний зворот з нижньою опорою *ре* (звукоряд 4—5-го тактів нагадує дорійський). У кінці наспів переходить у натуральний мінор. На основі аналізу можна дійти висновку, які головні засоби сприяли виникненню цієї мелодії. Це — переплетення плагально-автентичних основ і нашарувань мажоро-мінору (крім указанного натурального мінору, в наспіві є елементи хроматизації в першій половині пісні й паралельна змінність у другій).

У чумацьких піснях вживається також ладова перемінність: кварто-квінтова, паралельно-перезмінна, рідше — великосекундова.

Досить поширеними є натуральний мінор, гармонічний мінор, альтерація-хроматизація (IV, VI, VII щаблів у мінорі).

Багатоголосся в чумацьких піснях — явище досить пізнє. Найбільше багатоголосих зразків трапляється в таких групах варіантів, як «Ой горе тій чайці», «Їхали чумаки з України», «Ой ходив чумак сім год по Дону», «Їхав, їхав та чумак Макара». Тобто багатоголосий розспів торкнувся переважно драматичної тематики: це смерть чумака або розорення чумаками пташиного гнізда й загибель пташенят (алегорії людських трагедій). Майже всі відомі багатоголосі пісні створено в підголосково-поліфонічній фактурі (див. «Їхали чумаки з України»). Це доказ їхнього тривалого життя насамперед в ареалі колишнього чумацького промислу — у Центральній Україні. Поряд з багатоголосими існують також одностайні варіанти пісень у кожній тематичній групі. Вони, безперечно, давніші.

Чумацьких пісень до останньої чверті XIX ст. у багатоголосих варіантах не засвідчено. К. Квітка писав так: «Тривалі їздки чумаків були насправді настільки ж походами, наскільки й їздками. В записаній від Микитенка пісні № 357 (224) [«Ой із-за гори да із-за кручи да риплять вози йдучи»] змальовується чумак, який ішов попереду кількох возів. Можливо, відстанню між

¹⁷ Чумацькі пісні. — С. 366.

возами в дорозі й пояснюється, що чумацькі пісні в цілому належать до одно-голосого стилю; хоча зупинки на ночівлю створювали сприятливі обставини для розвитку хорового співу, — помітних наслідків у цьому напрямкові за-примітити в чумацьких піснях не вдається»¹⁸.

Мелодії та побут чумаків привертали увагу багатьох композиторів. Помітне місце посідає обробка пісень для голосу й фортепіано та для хору. Для багатьох укладачів збірок XIX ст. показовим є поєднання етнографічних інтересів з музично-професійними. Такі завдання ставили перед собою О. Аляб'єв, М. Маркович, А. Єдлічка, А. Коціпінський, С. Карпенко та ін. Останній опублікував цікаву збірку з власного концертного репертуару, де можна побачити незвичні колоратури для баса в його власному трактуванні народнопісенної новини.

Обробки народних пісень М. Лисенка становлять епоху в українській музиці. У них уперше з таким тонким смаком і глибокими знаннями фольклорної стихії та естетики представлено українські пісні в обрамленні європейського професіоналізму. Чумацькі пісні в обробці М. Лисенка «Ох, і не стелися, хрещатий барвінку», «Ой у полі криниченька, з неї вода протікає», «Ой чумаче, чумаче» та інші належать до зразкового педагогічного репертуару й постійно виконуються на професійній та аматорській сцені. В опері «Наталка Полтавка» М. Лисенко використав варіант чумацької пісні «Ой ішов козак [чумак] з Дону». Працюючи з хорами, М. Лисенко включав до репертуару чумацькі пісні. У 1864 році з нагоди Шевченкових роковин хор студентів Київського університету Святого Володимира під орудою М. Лисенка виконав два дивертисменти: «Чумацький табір» і «Вулиця». Пізніше переважну частину пісень із цих дивертисментів він включив до випусків «Збірника українських народних пісень».

Чумацькі пісні також обробляли М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, О. Кошиць, Ф. Колесса, Л. Ревуцький. До них зверталися й російські композитори. М. Глінка, працюючи над симфонією «Тарас Бульба», використав інтонації української пісні «Як продала дівчина курку», мелодія якої збігається з наспівами цілої групи чумацьких пісень з варіантом зачину «А вже чумак дочумакувався». У романсі «Гопак» М. Мусоргський використав поспівки з чумацької пісні «Да ішов чумак з Дону», а в опері «Сорочинський ярмарок» для створення комедійного образу Солопія Черевика — пісню «Ой вже чумак дочумакувався». П. Чайковський у першій частині Першого концерту для фортепіано з оркестром скористався інтонаціями, майже тотожними до початкової фрази пісні «Ой ішов чумак з Дону» (тієї самої, що в «Наталці Полтавці» М. Лисенка).

В українській музиці є також твори, пов'язані з чумацькою тематикою. Це оригінальні композиції, у яких змальовуються різні сторони чумацького побуту, але мелодії буквально не цитуються. У фортепіанній сюїті П. Сокальського «На лугах» четверта частина називається «Чумаки». Вона позначена колоритом, заснованим на змінах темпів, динамічних і фактурних контрастах, подекуди проступає гумор, танцювальність. Композитор використав ін-

¹⁸ *Квітка К.* Українські народні мелодії. Коментар / Упорядкував та зредагував А. Іваницький. — К., 2005. — Ч. 2. — С. 36.

тонації, властиві чумацьким пісням, але вони видозмінені і їх ідентифікувати складно. Деякі музичні звороти, ужиті П. Сокальським, близькі до пісень «Ой горе тій чайці» та «Ой у полі криниченька».

Дуже переконливо втілив у музиці драматизм долі чумака-наймита Л. Ревуцький. У 1923 році він написав кантату «Хустина» на вірші Т. Шевченка «У неділю не гуляла». Як Шевченкова поезія, так і кантата Л. Ревуцького — найглибші за силою життєвої та художньої правди явища мистецького осмислення чумацької тематики.

Отже, усе зазначене засвідчує те, що чумацькі пісні належать до високо-розвинених пластів українського музичного фольклору і відіграли значну роль у розвитку української музичної культури, зокрема композиторської творчості.

РЕКРУТСЬКІ ТА СОЛДАТСЬКІ ПІСНІ

Набори на феодално-імперську військову службу серед українського населення здійснювалися з XVIII ст., коли європейські держави, до яких входили розділені українські землі, стали вводити її примусово. На той час східні терени України перебували у складі Російської імперії, а західні – Австрії (згодом – Австро-Угорщини). У Західній Європі пісні про рекрутчину та солдатчину почали складати з XV–XVI ст. У Росії рекрутську повинність було введено 1699 року, в Австро-Угорщині – 1715-го. У Гетьманщині рекрутчину запровадили після ліквідації царським урядом у XVIII ст. козацького самоврядування. Слова «рекрут»¹ і «солдат»² у різних місцевостях України видозмінювалися («некрут») або вживалися їхні відповідники («вояк», «москаль», «жовнір»).

У різні часи і в різних місцевостях рекрутування відбувалося неоднаково. В Австро-Угорщині набір у військо провадився за платню. У Російській імперії за часів кріпацтва воно мало примусовий характер. Найчастіше у волюсть приходило офіційне розпорядження («бумага», «карта», як співається в піснях), в якому визначалася кількість рекрутів. Кому саме піти, вирішувала сільська громада (насправді – вїйт, виборний, староста) або поміщик. Народ ставився до наборів як до страшного лиха.

У XIX ст. один із колишніх рекрутів залишив таке свідчення: «Сидить собі чоловік у своїй хаті або працює на своєму чи панському дворі і гадки собі не має, бо накази про набори тримали у дуже великому секреті. Раптом, за панським наказом, накидаються на нього, хватають, в'яжуть мотузком або ремнем руки назад, забивають ноги в дибиці, тримають під вартою два-три тижні, а потім валять, як колоду, на воза й везуть під вартою аж у «присутствіє». Там обголять, переодягнуть і поженуть за сотні тисяч верст... Нікому немає діла до того, що я один у батька, що в мене жінка й діти дрібненькі. Схопили і повезли. Так панові заманилося»³.

¹ Слово «рекрут» – від німецького *Rekrut* (набирати, вербувати; також франц. *recruter*).

² «Солдат» – від італійського *soldare* (той, що одержує платню за службу; нім. *Soldat*).

³ Из воспоминаний отшельника «Киевской пустыни» // Киевская старина. – 1887. – XII. – С. 750. Цит. за працею: Рекрутські та солдатські пісні / Упоряд. А. Іоанніді, О. Правдюк. – К., 1974. – С. 11.

Серед рекрутських і солдатських пісень налічується понад 350 поетичних мотивів (тематичних груп)⁴, які сформувалися протягом XVIII–XIX ст. Ці пісні охоплюють два періоди життя – рекрутський і солдатський.

У *рекрутських* піснях зображується вербунок (Австрійська імперія) та примусовий набір (Росія). Найчастіше в них розповідається про прощання з родиною, коханою дівчиною, про спроби втекти або відкупитися. Усі рекрутські пісні просякнуті настроями відчаю і горя. Для самих рекрутів цей період був короткочасною прелюдією до багаторічної солдатської служби. Враження від нього згодом заступалися безкінечними й тяжкими солдатськими буднями.

Інакше сприймалося рекрутування ріднею та односельцями. Драматичні картини ловів збіглого рекрута в Російській імперії, тужливе прощання роками ярили душі матерів, сестер та наречених. А ті сім'ї, яких поки що не зачепило рекрутування, жили в постійному страху за долю підростаючих хлопців. Саме тому авторами та виконавцями рекрутських пісень були переважно жінки. Наспіви рекрутських пісень за темпами є помірними або повільними і, незважаючи на їх відмінності, становлять монолітний стильовий пласт побутової лірики.

Солдатські пісні охоплюють значно ширшу тематику. Можна виділити дві різні групи:

1. Пісні, в яких зображено солдатський побут (тяжке безправне життя, походи, війна, каліцтво, смерть солдата, дозволя й залицання до дівчат, повернення з війська додому). Переважну частину таких пісень створили самі солдати.

2. Другу групу становлять пісні інших жанрово-тематичних розрядів, у змісті яких солдатське життя не завжди є відображене. Однак ці пісні *загальнопобутового* змісту ввійшли у побут вояків, співалися ними на дозвіллі й особливо під час походів та муштри. Звичайно, було б помилкою вважати солдатською будь-яку ліричну пісню лише на тій підставі, що її співали колись у війську. Тут необхідно керуватися певними критеріями. Ним є маршовий характер, а також свідчення виконавців. Отже, до другої групи солдатських пісень належать усі пісні (незалежно від їх змісту), які були переінтоновані в солдатському середовищі і використовувалися як маршові, похідні чи бівуачні ліричні⁵.

У відомому збірнику «Рекрутські та солдатські пісні» (згаданий попереду) пісні підібрано *за тематикою*. Це – змістово-літературознавчий принцип. Його вада полягає в тому, що тематикою не охоплюється надзвичайно важли-

⁴ *Туряниця Ю.* Украинские народные песни о рекрутчине и солдатчине: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – К., 1971. – С. 5.

⁵ Тематика рекрутських і солдатських пісень опрацьовувалася у творчості поетів, письменників, композиторів, художників. Її огляд подав О. Правдюк наприкінці передмови до тому «Рекрутські та солдатські пісні» (с. 41–43). Зокрема, у книзі вміщено ряд репродукцій: І. Їжакевича, Ф. Коновалюка, Л. Капітана (з ілюстрацій до поеми Т. Шевченка «Сон»), І. Соколова «Проводи рекрута», Т. Шевченка «Кара колодкою», «Кара шпіцрутенами», К. Савицького «Звістки з дому». У художній літературі описам рекрутування також приділено значну увагу (Марко Вовчок «Два сини», «Інститутка»; І. Нечуй-Левицький «Дві московки»; М. Коцюбинський «Дорогою ціною»; О. Кобилянська «Земля»; В. Стефаник «Виводили з села»; Ю. Федькович «Рекрут»).

ва (*функційна*) сфера солдатського, насамперед – маршово-навчального боку військового побуту.

Необхідно відзначити, що в солдатських варіантах існують наспіви жартівливих, ліричних, танкових пісень та, що особливо цікаво, так званих балад (пісень із драматичним і навіть трагедійним змістом). В останньому випадку простежується властива пізньому фольклору «десакралізація» серйозних, ліро-епічних жанрів.

Наприклад, у баладі «Как по нашей по деревне» розповідається про дівчину, яка втопила свою нешлюбну дитину. Цю баладу співали в одній військовій частині Києва в 1916 році на вечірній муштрі. Наспів виконувався гостро ритмізовано, з «пригикуваннями». «Бувало, – пише К. Квітка, – що унтер-офіцери й вчили солдатів співати пісню до маршу, і не тільки російських, офіційно – патріотичних, спеціально військових. Київський педагог Петро Дрига, проспівавши мені варіанта пісні про дітозгубницю, що подається в нотному додатку під № 25, пояснив, що навчився цієї пісні 1916 року, як відбував військову повинність у самому Києві в спеціальній інженерній частині – телеграфному батальйоні. На вранішній строевій муштрі співів не було, а як фельдфебель виводив ввечері солдатів на додаткову муштру, то, привчаючи ходити «в ногу», сам заводив цієї пісні, тобто заспівував солову партію, – при тім гостро ритмізував пісню, «як рубав», – і вчив підхоплювати гуртом»⁶:

♩ = 92

Solo

1. Как по па - шей по де - рев - ке лю - за по - зи - на,
2. Мо - ло - да - я Пае - та - сі - я си - на зро - ди - ла.

Coro

мо - ло - да - я вас - та - сі - я си - на зро - ди - ла.
сію - ро - див - ли не сію - вив - ли в во - ду бро - си - ла.

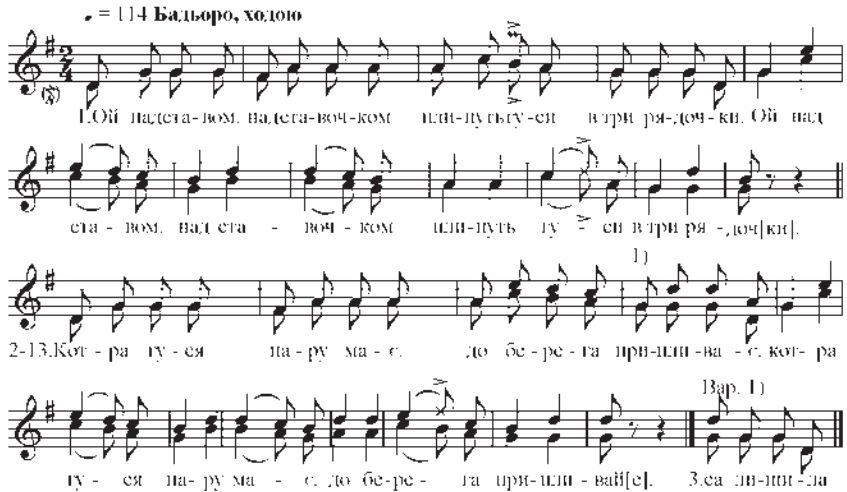
Київ. Затисав К. Квітка 1916 р. від П. Дрига

Наприкінці XIX – на початку XX ст. подібні «посалдатчені» варіанти багатьох ліричних пісень і балад поширилися також і в сільському побуті, їх приносили з армії звільнені в запас солдати-селяни й підхоплювали парубки допризывного віку. У 1980-х роках автор цих рядків засвідчив відповідний факт у с. Оселівка Сокирянського району Чернівецької області. Лірично-жартівливу пісню «Ой над ставом, над ставочком плинуть гуси в три рядочки» місцеве населення перейняло в 1913 році від солдат російської армії, які її вивчили від фельдфебеля родом із західного Поділля. Останній рядок тексту («Шо він служить при цареві») може бути витвором самого фельдфебеля. Пісня в селі так сподобалася, що її виконували й малі діти, пасучи гусей. Хо-

⁶ *Квітка К.* Українські пісні про дітозгубницю. – К., 1927. (окремий відбиток). Додаток, с. 4, № 25 (ноти), цитата зі с. 48.

дили «строєм», як солдати, і співали. Таке було в 1920-х роках (розповіли й наспівали жінки літнього віку, які в дитинстві брали участь у тих забавах)⁷:

♩ = 114 **Бальоро, ходою**



1. Ой надста-вом, надста-воч-ком плин-цуть-си в три ря-доч-ки. Ой над ста - вом, над ста - воч - ком плин-цуть гу - си в три ря - доч[ки].

2-3. Кот - ра гу - ся на - ру ма - є, до бе - ре - га при-пли - ва - є, кот - ра гу - ся на - ру ма - є, до бе - ре - га при-пли - вай[є]. Зар. 1) З са лив-ли-ла

- | | |
|---|---|
| 1. Ой над ставом над ставочком
Плнуть гуси в три рядоч[ки]. ⁸ | 8. А я встала та втvorила –
Ни той милий, що-м любил[а]. |
| 2. Котра гуся пару має,
До берега припливай[є]. | 9. Такі очі, такі брови,
Лиш ни такий до розмов[и]. |
| 3. А я, бідна, нещаслива,
Без парочки са лишил[а]. | 10. Личко ж моє рум'яненко,
Для кого ти коханень[ке]? |
| 4. Або вбийте, розстріляйте,
Або міні пару дай[те]. | 11. Чи попові, чи дякові,
Чи донському козаков[і]? |
| 5. Твоя пара за горою,
П'є, гуляє йа з другою[у]. | 12. Ни попові, ни дякові,
Ни донському козаков[і]. |
| 6. Ой застелю білу постіль,
Чи не прийде милий в гост[і]? | 13. Лишень тому Василеві,
Шо він служить при царев[і]. |
| 7. Милий їхав, а я спала,
Милий свиснув, а я вста[ла]. | |

Чернівецька обл., Сокирянський р-н, с. Оселівка.
Записав А. Іваницький у 1980-х роках

Отже, до солдатських слід зараховувати пісні не лише за змістом, але й (що досі не бралось до уваги і на що звертав увагу К. Квітка) насамперед за функцією. Тобто потрібно враховувати належність наспівів до обслуговування певних громадських подій (навіть поза змістом поетичного тексту). Тут ми стикаємося з принциповою розбіжністю того, про що йдеться в тексті, з тим, яке місце в житті й побуті відіграє наспів, мелодія, – власне, спів⁹.

⁷ Іваницький А. Исторична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Збірник фольклору. – Вінниця, 2007. – С. 272.

⁸ Кожна строфа повторюється двічі, недоспівання (у квадратних дужках) відбувається за другим разом.

⁹ Отже, не зміст пісні, а її місце в житті певної громади чи соціальної групи має першорядне значення в питаннях добору матеріалів до збірника пісень означеного жанру.

Якщо рекрутські пісні загалом належать до наспівного ліричного типу (в основному це кантиленна мелодика жіночої традиції), то діапазон виразовості солдатських пісень ширший за рахунок значної кількості моторних і маршових наспівів. За матеріалами збірника «Рекрутські та солдатські пісні» (К., 1974) маршові мелодії в рубриці солдатських пісень становлять близько двадцяти відсотків. Насправді цей процент вищий, тому що вказаний збірник не охоплює пісні другої групи, про яку щойно йшлося. Збірник упорядковано за тематичним принципом, і власне *музично-виконавські* особливості солдатської пісенності недостатньо враховувалися. Але й лірика, що особливо слід зазначити, душевна зосередженість, вдумливість, наївно-безнадійна мрійливість були не меншою мірою притаманні солдатським будням і пісням. Звідси розвинулася розспівність, майже епічна оповідальність – щось щемно-безнадійне і водночас світло-казкове (бо нездійсненне) ¹⁰:

♩ ≈ 108 **Poco rubato** ♩ = 90

Solo Solo

1. Ей, да пашол бие я із добра в сол(и)дати,
Е-гей, заслужил бие чина... чина й офице(ге)ра.

2. Ей, да й узяв бие я дочку й у майора,
Сімсот рублей деньокг, коня й... коня й вороно(го)го.

3. Ей, да за нею приданого много:
Сім(и)сот рублей деньокг, коня й... коня й вороно(го)го.

4. Ей, да й поїхав бие я йу чистее поле,
Е-гей, там(и) дівчина пшени... пшениченьку по(го)ле.

5. Ей, пшениченьку поле, а гречку(у) в'яже,
Е-гей, вона тобі всю прав... всю правдоньку скаже.

1. Ей, да пашол бие я із добра в сол(и)дати,
Е-гей, заслужил бие чина... чина й офице(ге)ра.
2. Ей, да й узяв бие я дочку й у майора,
Сімсот рублей деньокг, коня й... коня й вороно(го)го.
3. Ей, да за нею приданого много:
Сім(и)сот рублей деньокг, коня й... коня й вороно(го)го.
4. Ей, да й поїхав бие я йу чистее поле,
Е-гей, там(и) дівчина пшени... пшениченьку по(го)ле.
5. Ей, пшениченьку поле, а гречку(у) в'яже,
Е-гей, вона тобі всю прав... всю правдоньку скаже.

*Вінницька обл., Немирівський р-н, с. Гончароловка.
Записав А. Іваницький 1984 р. від Л. Куляк*

Протягом усієї історії рекрутчини й солдатчини не тільки склалися нові пісні, але й відповідно перероблялися тексти й наспіви інших жанрів, що є взагалі суттєвою рисою рекрутських і насамперед солдатських пісень, де щемно дзвенить туга по недосяжній, втраченій долі простого людського буття.

Значну кількість запозичень було зроблено з козацьких, баладних, жартівливих, танцювальних та інших жанрів фольклору. Крім того, у російській

¹⁰ Іваницький А. Хрестоматія з українського фольклору. – Вінниця, 2008. – С. 334.

армії разом служили росіяни, українці та білоруси, а в австро-угорській – угорці, австрійці, українці, чехи та словаки. Тому серед рекрутських і солдатських пісень трапляються тексти й наспіви, позначені виразними міжнаціональними взаємовпливами, нерідко – дуже складними.

Наспіву, що мають ознаки міжнаціональних сплавів, переінтоновано в характері української національної мелодики. Але деякі наспіви живуть і досі, зберігаючи риси угорського, чеського, словацького й російського мелосу.

Унаслідок указаних причин рекрутсько-солдатська пісенність відзначається певною музично-ритмічною «мозаїчністю». Якщо до цього додати колорит наспівів та виконавських манер різних регіонів України, то картина стає ще строкатішою. Усе це накладає відбиток на класифікацію.

Ураховуючи сказане, можна виділити дві основні групи наспівів: 1) *ліричні* (жіночі й солдатська лірика кантиленного типу); 2) *маршові* та близькі до них, з танцювальною ритмікою.

Сольні та багатоголосі ліричні наспіви (солдатські та жіночі версії) становлять переважну частину пісень (понад половину). Розспівна мелодика і багатоголосся підголосково-поліфонічного складу особливо поширені серед рекрутських пісень Правобережжя (Поділля), Подніпров'я та Лівобережжя¹¹:

(Широко)
Оди

А в ко-лі то - во - дя тон - ка та ви - со - ка.
гей. гей. тон - ка та ви - со - ка.

Вінницька обл., Козятинський р-н, с. Білопілля.
Записав А. Шлитовський від С. Козаченко

Маршові пісні і близькі до них (з регулярною ритмікою) становлять близько чверті зразків. Хоч їх менше ніж розспівних, але саме вони є тією частиною солдатського фольклору, яка є його істотною прикметою з музичного погляду.

Танцювальні пісні або близькі до них (із чіткими обрисами певних танцювальних ритмів) представлені досить різноманітно. Це – полька, коломийка, мазурка, козачок, вальс, чардаш. З музичного погляду ці пісні не відрізняються від таких самих форм танцювальної музики. Танцювальні наспіви не випадково поєднувалися з текстами рекрутсько-солдатської тематики. На проводах, на пунктах вербування часто виконували танцювальну музику.

Сольні і гуртові ліричні наспіви належать до кантиленного (пісенного) типу мелодики, маршові і танцювальні – до моторного. Як бачимо, серед рекрутсько-солдатських наспівів моторна ритмомелодика посідає надзвичайно важливе місце – як ніде серед інших соціально-побутових пісень.

¹¹ Рекрутські та солдатські пісні. – С. 213.

Тексти рекрутських і солдатських пісень складено багатьма складочисловими моделями (їх понад двадцять). Найчастіше застосовується структура (4+4) скл., яка ритмізується по-різному і вкладається відповідно: то в парні, то в мішані чи трійкові метри. Досить поширеною є ритмічна фігура, яка моделюється у вигляді двох вісімок і двох чверток. Наспів пісні «Як зачула моя доля» містить лише цей, за кількістю тактів повторений шість разів, ритмічний зворот¹²:

♩ = 72

1. Як за - чу - ла мо - я до - ля, що не буть - ти
 2. Буть ти ме - ні у не - крут - сько -
 ме - ні до - ма, що не буть ти ме - ні до - ма.
 му - ли - бо - рі, у не - крут - сько - му па - бо - рі.

*Полтавська обл., Зінківський р-н, с. Велика Павлівка.
 Записав 1940 р. М. Гайдай від Л. Мелешка*

До вживаних належать також структури (6+6) та (4+4+6) скл. Цими трьома моделями складено більшість пісенних текстів. Трапляються ампліфіковані (розширені) структури (див. нижче пісню «Ой при долинке та й при широкій нивке»), а також композиційна модель (4+3) скл., яка загалом показова для новіших верств фолькlorу.

Порівняймо вживаність певних віршових моделей у чумацьких та рекрутсько-солдатських піснях. Таке порівняння цікаве тим, що дає певні відомості про зміни в стилістиці пісенскладання протягом майже чотирьох століть. Ці групи пісень перебувають на протилежних полюсах соціальної творчості як за часом (чумацтво виникло в XIV ст., солдатство – у XVIII ст.), так і за духом (чумаки – вільні, козацької долі і мужності люди; солдати – найбезправніша категорія населення).

Ампліфіковані композиційні структури становлять істотну прикмету чумацької пісенності, а в рекрутсько-солдатських загалом їх небагато. Навпаки, в рекрутсько-солдатських піснях особливо поширені короткі моделі (6+6), (4+4) скл., частково (4+3) і єдина широко вживана *трисегментна* коломийкова структура (4+4+6) скл. Спільна риса всіх цих коротких композиційних моделей – чіткість, лаконізм, схильність до поєднання з квадратними музичними структурами. А всі названі риси, як відомо, показові для похідної і маршової музики. Типові чумацькі наспіви з їх повільністю й асиметричністю викликають асоціації з нескінченними дорогами, з повільним рухом чумацької валки й широтою степових просторів. Типові солдатські пісні відображають рух похідних колон, молодечтво, але за барабанною бравадою маршовості нерідко приховується безнадійна туга. Не випадково серед маршових солдатських версій багато пісень драматичного змісту. Отже, можна сказати, що

¹² Рекрутські та солдатські пісні. – С. 110.

чумацькі пісні – з одного боку, і солдатські – з другого, перебувають на протилежних емоційних полюсах суспільно-побутової пісенності.

Суперечність між бадьорим наспівом і сумним змістом властива цілому ряду рекрутсько-солдатських пісень. Такі протиріччя видно і у формі. Багато похідних та біувачних пісень побудовано на чергуванні заспіву та приспіву. Дуже часто в приспіві (його роль може виконувати другий рядок вірша, що повторюється) з'являються різні неповнозначні слова-вигуки (гей, ги, ей, уха-ха тощо), командні вирази (раз, два), приспівки (ей да люлі, раз-два-люле тощо).

Вони вносять у виконання силу і молодечтво, однак зміст багатьох пісень буває сумним або й трагічним. Невідповідність у поданій вище пісні «Как по нашей по деревне» трагічного змісту і бадьорого, з «пригикуванням», наспіву очевидна. Подібним чином через суперечність змісту і бравурного наспіву постає гротескно-іронічна картина в пісні «При каноні стояв», де доля вояка змальовується в трагіко-містичному ключі¹³:

Маршово

1. При ка - но - ні сто - яв і фург - фург ла - ду - вав, і фург - фург, і фург - фург, і фург -

Приспів

фург ла - ду - вав. І фург - фург, і фург - фург, і фург - фург, і фург - фург, і фург -

фург. і фург - фург, і фург - фург ла - ду - вав. І фург - фург ла - ду - вав.

2. Бистра куля його
Вже забила давно,
А він все ще стояв
І фург-фург ладував.

3. Вже у землю його
Закопали давно,
А він все ще стояв
І фург-фург ладував.

*Записав С. Стельмащук 1958 р. від групи студентів
Львівського педагогічного інституту*

Строфіка рекрутсько-солдатських пісень обіймає дво- і трирядкові форми, утворює різні комбінації. Але саме форми з приспівними словами, про які було сказано, є її важливими прикметами.

Маршові пісні з приспівом і приспівними словами особливо повно відтворюють ритміко-рухову побутову атмосферу військового середовища. Щодо солдатської лірики, то вона не відрізняється від строфіки й мелодики

¹³ Рекрутські та солдатські пісні. – С. 531.

ліричних пісень інших жанрово-тематичних груп (див. вище пісню «Ей, да пашол би я із добра в солдати»).

Попереду вже йшлося про два типи наспівів – кантиленні і моторні. Отже, розгляд ладів, багатоголосся та виконавства зосереджується в межах цих двох типів. Щоправда, трапляються також речитативно-декламаційні наспиви, але їх зовсім обмаль. Ця мелодика, напевно, використовувалася в минулому в рекрутських голосіннях. В Україні наспівів рекрутських голосінь не знайдено. Але ті окремі зразки речитативно-декламаційних наспівів, які трапляються зі строфічними текстами, переконливо вказують на можливий стиль рекрутських голосінь¹⁴:

Спокійно, не поспівавчи

Чи с ко-му та-ке ли - но. брат-тя. вяс ши - та - ю,
а як то-му рек - ру - то - ві. що він вчу-жим кра - ю?

*Тернопільська обл., с. Сервири.
Записав О. Роздольський від лірника Федька Годованого 1910 р.
Розшифровка мелодії з фонографу Ф. Колесси*

Для наспівів моторного типу (маршових і танцювальних) показова опора на мажоро-мінор. Тут присутні всі ознаки поляризації мажорного й мінорного нахилів, використовується паралельна змінність, октавність звукорядів. Устої централізовані: вони практично мають значення тоніки. Значного розвитку досягають дистантні зв'язки півкадансу й кадансу. Часто вони спираються на таке співвідношення: домінанта (перше речення) – тоніка (друге речення – див. «Как по нашей по деревне»). Мелодика формується на підставі логіки тоніко-субдомінантово-домінантових послідовностей («При каноні стояв і фург-фург ладував»).

У зразках кантиленного типу дуже багато одноголосих наспівів квінт-акордової основи. Квінтакордова ладова основа, як правило, розширюється за рахунок верхньої сексти. Зовсім мало тетракордових наспівів. Достатньо представлено кварто-квінтово, великосекундову та паралельну змінність. Широко вживається, особливо в багатоголосі, діатоніка (зокрема, еолійського виду – див. «А в полі тополя», «Ой при долинке») та плагальні лади. Ладова змінність передусім цікава в піснях з вигуківими приспівками, коли перша частина наспіву «сходить» із початкового устою і закінчується перед приспівом на проміжному устої. А в закінченні наспіву початковий устій поновлюється. Такий принцип ладової змінності діє як у моторній, так і в пісенній мелодії¹⁵:

¹⁴ Рекрутські та солдатські пісні. – С. 328.

¹⁵ Українське народне багатоголосся / Упоряд. З. Василенко, М. Гордійчук, А. Гуменюк, О. Правдюк, Л. Яценко. – К., 1963. – С. 82. У пісні розповідається про сироту, якого забирають у рекрути.

$\text{♩} = 56$ Повільно

За - жу - ри - ло - ся в до - ва, що ве вро - ди -

- ла тра - ва. Гей - ю - гей, що не вро - ди - ла тра - ва.

Черкаська обл., Жашківський р-н, с. Охматів

Серед наспівів пісенного типу достатньо є зразків і мажоро-мінорної будови. Особливо широко вживається гармонічний мінор.

Усе сказане дає підстави зробити висновок, що рекрутські та солдатські пісні – це розділ фольклору, який поповнювався певною мірою за рахунок нових віянь, що поширювалися в музиці кінця XVIII–XIX ст.

Гуртовий спів спирається на два види багатоголосся: підголосково-поліфонічне і гомофонно-гармонічне. Підголоскове є показовим для жіночих гуртових пісень Подніпров'я і Лівобережжя, меншою мірою – для Правобережжя – Поділля і Волині («А в полі тополя», «Ой при долинке»).

Гомофонно-гармонічне багатоголосся трапляється в маршових піснях і є важливою рисою чоловічого гуртового співу. Кількість голосів обмежується двома партіями, але за ними легко простежується функціональна логіка («Как по нашей по деревне»). Цей вид багатоголосся показовий і для інших різновидів пісень моторного типу (танцювальних, романсових).

Оскільки національний склад армій двох імперій – Австро-Угорської та Російської – був дуже строкатим, зрозуміло, що і під час муштри, і особливо в казармах у вільний час звучали мелодії різних народів. Це не могло не позначитися на стилістиці солдатських пісень. На західноукраїнських землях найпомітнішим був вплив угорського інструментального стилю *вербункош* та новоугорської народної музики.

Під час вербунку в Австро-Угорщині переважно звучала розважальна і танцювальна музика. Таку саму музику жовніри чули в корчмі та коли грали військові оркестри. Про значення і масштаб використання музики під час вербунку рекрутів свідчить той факт, що в Угорщині у XVIII ст. склався цілий напрям національної інструментальної музики, який дістав назву «вербункош» (тобто «музика, що звучить на вербунку»). Отже, рекрутування певним чином вплинуло на виникнення оригінального стилю угорської музики, діапазон жанрів якого – від циганських оркестрів до «Угорських рапсодій» Ференца Ліста і «Угорських танців» Йоганнеса Брамса.

Ритми вербункошу простежуються в музиці лемків, закарпатських українців, чехів та словаків. Особливо поширився чардаш, який був народжений цим стилем, а також властиві йому обернено-пунктировані ритми та прийоми мелодичного розвитку за допомогою транспозиції музичних

фраз. Майже всі такі ознаки містить наспів лемківської пісні «Вчера ввечер ізвечера»¹⁶:

Помірно

Вче-ра ввє-чер із-вє-че-ра зн-йшла яє-на зо-реш-ка. Вче-ра ввє-чер із-вє-че-ра
зн-йшла яє-на зо-реш-ка. При-шла ку-мі до-ка-сар-ні.
При-шла ку-мі до-ка-сар-ні са-ма мо-я ми-лень-ка.

*Рекрутські та солдатські пісні / Упоряд. А. Л. Іоаніді, О. А. Правдюк. –
К., 1974. – С. 385*

У цьому наспіві немає тільки властивої для угорської музики рясноти гострих обернено-пунктированих ритмів (їх «пом'якшений» варіант застосовано у 3, 6 та 11 тактах). Слід зауважити, що зразків із такою концентрацією ознак новоугорської музики серед рекрутських і солдатських пісень загалом небагато. Зате їх чимало серед інших жанрів лемківського й закарпатського фольклору, на які опосередковано вплинув вербункош. Водночас Бела Барток пояснював походження самої новоугорської музики так само із суми взамовпливів. Вона склалася таким чином: українська коломийка – угорська чабанська пісня – рекрутська музика – новоугорська народна пісня¹⁷. Отже, у формуванні новоугорського стилю були задіяні різні музичні джерела.

Серед південно-лівобережних пісень (зокрема, на Слобожанщині) побуває протяжний спів зі словообривами, з розвиненим мелодичним розспівом, а також пісенні форми з постійною конкатенацією. Соліст підхоплює останній поетичний рядок і виникає *межиспів* (катен) – єднальний заспів, коли соліст повторює останній рядок попередньої строфи на початку наступної. Явище межиспіву К. Квітка прокоментував так: «Все це – скромні хитрості, якими люд з щирою втхою до безмежності оздоблює свої – на свій лад дуже майстерні – утвори»¹⁸. Указані риси виразно представлені в записах О. Стеблянка з Харківщини¹⁹:

Явище межиспіву поширене і в російському фольклорі. У тексті пісні вживається російська лексика, у вимові – російська орфоєпія (у наступних

¹⁶ Рекрутські та солдатські пісні. – С. 385. *Касарня* – казарма.

¹⁷ Барток Бела. Народная музыка Венгрии и соседних народов. – М., 1966. – С. 27.

¹⁸ Квітка К. Українські пісні про дітозгубницю. – К., 1926. – С. 48. Етномузикологічний неологізм «межиспів» вжито на с. 47.

¹⁹ Українські народні пісні. Зібрав та упорядкував О. Стеблянка. – К., 1965. – С. 29. Там само примітка записувача: «В тексті цієї пісні і деяких інших пісень відтворено особливості місцевої вимови з ознаками впливу російської народної пісні».

строфах чергується російське «девка» та українське «дівка»), що також влас- тиво деяким лівобережним солдатським пісням.

Міжнаціональні взаємовпливи простежуються в різних відгалужен- нях українських солдатських пісень. Загалом можна означити дві типові тенденції. У російській армії – схильність до розспівних, повільних мелодій (див. також попереду пісню «Ей, да пашол би я із добра в солдати»). В австро-угорській армії серед жовнірів-українців поширився чардаш, але, знов-таки, з певною схильністю до засвоєння не так моторної, як наспівно- ліризованої його форми.

Упродовж XVIII–XIX ст. армія була тим горнилом, в якому інтенсивно сплавлялися різнонаціональні музичні елементи. Демобілізовані солдати приносили в села пісні, які приваблювали новизною та незвичайністю. Зго- дом деякі нові риси засвоювалися і з'являлися своєрідні манери співу та му- зичні форми, ритми, інтонації з певними інонаціональними ознаками.

Ремінісценції українського мелосу трапляються в західноєвропейській музиці XVIII ст. Зокрема, у фіналі Першого тріо для фортепіано, скрипки й віолончелі Й. Гайдна прослуховуються інтонації пісні «Ой зачула моя доля»²⁰. Відгомін української мелодики простежується в темі фуги мі-бемоль мінор з «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха.

У XX ст. музичні обробки рекрутських і солдатських пісень здійснили С. Людкевич («Ішов жовняр з війни», «Чорна рілля ізорана»), М. Леонтович («Синє море засинілося»), Ф. Колесса («Понад чорне море літали ворони»), Л. Ревуцький («Як ми прийшла карта») та ін. Пісенні мелодії використав М. Аркас в опері «Катерина», Л. Ревуцький – у побічній партії першої части- ни Другої симфонії.

²⁰ Див.: «Рекрутські та солдатські пісні». – С. 107.

БАЛАДИ

Народна балада¹ – жанр ліро-епічної пісні, змістом якої є незвичайні події з драматичним конфліктом на ґрунті любовних стосунків, зради, ненависті, соціальної нерівності, зумовлених фатумом, чарами, фантастичними перетвореннями тощо. Балади відзначаються розгорненим сюжетом з діалогами, дидактичним спрямуванням змісту; окрасою їх поезики є доволі часто вживання поетичних паралелізмів, символів, метафор. Багатий мелос української балади відображає розмаїття регіональних «модусів мислення»², співомовлення та способів виконавства середовищ, у яких побутує балада, або тих, до яких вона адаптувалася в процесі міграції. Жанру балади притаманні всі типи мелосу – речитативно-оповідний, розспівний, танцювальний. Вербальна мова балад добре зберегла діалектні риси. Кожен зразок балади існує в значній кількості словесних і мелодичних модифікацій, утворюючи пісенні парадигми – множини варіантів, об'єднаних навколо одного сюжету. Оповідні балади виконують здебільшого соло, хоча не виключене й хорове виконання, залежно від уподобань локальної виконавської традиції. Могло існувати й сольнo-хорове виконання: один вів оповідь, інші йому підспівували. Звідси нерідкі баладні рефрени, переспівування чи повторення віршів, як-от, у старовинній баладі «Подоланька» – про збування нелюба ціною власного життя³:

Львів
-- 88

Гий, гий, під-ла-ві - вля. По-до-лян - ка по во - ду.
гій, гій, за-ди - ви - лась на ко- заць - ку - ю в ро - ду.

¹ Термін «балада» має літературне походження (від лат. *vallare* – танцювати). У провансальській літературі XII–XIII ст. так називали любовні пісні, що їх розігрували як танцювальні пантоміми. У такому значенні вперше її живив у провансальській літературі трубадур Пон де Шантей (1180–1228).

² Грица С. Семантика народного мелосу і конкретне середовище його побутування // НТЕ. – 1976. – № 3. – С. 40–49.

³ Один з найдавніших записів балади опублікував В. Перетц у праці «Новые данные для старинной украинской лирики» (СПб., 1907).

1. Гий, гий, пішла, пішла Подолянка по воду,
Гий, гий, задивилась на козацькую вроду. (2)
2. Гий, гий, ти козаче, ти хороший на вроду.
Гий, гий, візьми мене, Подолянку, на воду. (2)
3. Гий, гий, ти козаче, ти козацькеє серце,
Гий, гий, йа ти маєш і човен і весельце. (2)
4. Гий, гий, Подолянко, Подоляночко любко,
Гий, Гий, ступай, ступай а в той човен, май, прудко... (2)

*Чернівецька обл., Кіцманський р-н, с. Шипинці.
Записала 1970 р. С. Грица від А. А. Сокалюк, 1900 р. н.,
та Д. Ю. Сокалюка, 1928 р. н. Транскрипція записувачки*

Українська балада налічує близько трьох сотень сюжетів. Для порівняння: у двотомнику білоруських балад⁴ подано 155 сюжетів з варіантами до окремих зразків, у виданні «Русская баллада»⁵ – 289 сюжетів, разом з гумористичними і зразками найновіших балад – 328. У каталозі словацьких нарративних пісень⁶ – 307 сюжетів з варіантами, у тому числі 12 баладних жартівливих «шванків»; польський дослідник С. Чернік надрукував близько 200 польських баладних сюжетів з варіантами до окремих з них⁷. Звісно, що їх кількість залежить не тільки від об'єктивно існуючих балад у кожного народу, але й від рівня вивченості жанру. У названих джерелах серед українських, білоруських, польських, словацьких балад міститься безліч спільних і тотожних сюжетів, особливо тих, які побутували на слов'янському пограниччі, що було теренами активізації обміну фольклором (за аналогією до мовних інтерференцій). Російська балада, навіть за типологічної подібності сюжетів, помітно відрізняється від українських, білоруських та польських більшою мірою присутності в ній елементів фантастики та формою, не виявляючи послідовності і сталості будови вірша, його складочислення, до якого тяжіє українська й особливо західнослов'янська балада. У поетиці російська балада розвиває билинну традицію, маючи з нею багато спільного, доволі часто трапляються п'ятискладові групи 5+3, 5+7, що значно рідші у західнослов'янській баладі. Загальнолюдська типологія відображених у баладах подій, інтерес до них з огляду на незвичайність і драматичність змісту, на їх моралістичне спрямування сприяли активній міграції балади, зробили її одним з найбільш інтернаціональних жанрів. Типологія баладних сюжетів, силабічні структури вірша, строфи й ритміки мелодій – ось той комплекс засобів, який був і є мнемонічною основою трансмісії баладної традиції у світі та її варіантних трансформацій відносно просторових локусів її буття. Активний просторово-

⁴ Див.: Балады. У двох книгах. – Мінск, 1977. – Кн. 1; 1978. – Кн. 2.

⁵ Русская баллада / Предисл., ред. и примеч. В. И. Чернышева. Вступ. статья П. П. Андреева. – М.; Ленинград, 1936.

⁶ *Burlasova S.* Katalóg slovenských naratívnych piesni. Zväzok 1–3. – Bratislava, 1998.

⁷ *Polska epika ludowa / Opracował S. Czernik.* – Wrocław; Kraków, 1958.

часовий рух балади зумовив утворення численних варіантів того самого зразка – пісенних парадигм.

В українському фольклорі балада разом з думами, історичними піснями та співанками-хроніками належить до системи пісенної епіки. У цій системі балада виокремлюється відображенням побутових особистих, а не суспільних стосунків у ситуації життєвих, сімейних перипетій, і є одним з найпродуктивніших жанрів, знаходячи продовження в сучасних баладних новотворах. Зазначений комплекс баладних ознак вироблявся протягом тривалого історичного розвитку жанру. Епічні пісенні оповіді, що стали основою балади, сягають ще доісторичних часів, як засвідчують сюжети про фантастичні перетворення героїв у дерева, птахів, про чари, закляття, про замурування живцем унаслідок помсти. Ставлення в цих творах до фантастичного як до цілком вірогідного виявляють почуття людини, котра зіткнулася з надприродним світом, щиро вірячи в його існування. Цей, без сумніву, давній шар балад привертав до себе особливу увагу архаїчністю світосприйняття навколишнього світу. В експозиціях розповіді балади наближаються іноді до казки, наприклад: «Ой жив був собі батько багатенький, / Ой мав він собі дві дочки рідненькі», «Ой служив я у Риму / Три літенька та й зиму», «Була в Даня красна жона», «Була в Галі нерідная мати», «Було в мамочки штири синочки, / Два ся в женили та й газдували, / А два мамочка на войну дали». Приваблюючи цікавими фабулами, близькими слухачам особистими переживаннями, епічні балади швидко поширювалися у світі, долаючи етнічні кордони, зазнаючи варіювання, контамінації. На східнослов'янському ґрунті ці пісенні наративи мають зв'язки з билинною традицією, яка сягає ще періоду Київської Русі, скажімо, з билинами «Про Добриню і Марину Ігнатівну», «Про Дуная і Настасію». Домінуючі в баладах любовні мотиви найчастіше пов'язані з драматичними ситуаціями – нещасливим коханням, втратою милого / милої, навіть у творах з історичною підосною. Сюжетні пісні-балади з пантомімою входили до складу українських обрядів. Наприклад, баладу «Сербин» – про отруєння брата сестрою – виконували як весняну гру; баладу «Про дочку-пташку» з алегоричним образом дівчини, відданої у далекий край, співали на весіллях; про знеславлених і покинутих із дітьми жінок – на обжинках, тобто в ситуаціях, найбільш суголосних змістові цих пісень. Балада поєднує народну творчість села й міста. Залежно від суспільного середовища, де цей жанр розвивався, у його тематиці, стильових ознаках домінує сільське чи міське начало. Відмінність належності балади місту чи селу простежується в порівнянні із західноєвропейськими зразками цього жанру, якот англійською, німецькою баладою, де поряд із простолюдинами діють королі, лицарі, дами, зі слов'янською, пов'язаною переважно із сільським життям і побутом. На розвиток західнослов'янської балади, а також української, впливала література – поширювані серед простого люду тодішнім середнім станом – бурсаками, спудеями – короткі «писані» хроніки про незвичайні події, судові розправи над убивцями, злочинцями, покритками (сьогодні ми б назвали їх «детективними хроніками»), які ставали основою оповідних пісень, викликаючи інтерес і збоку письменства.

Науковий облік балади, як і багатьох усних фольклорних жанрів, став можливим із часів їх перших писемних публікацій. У XIII–XVI ст. балада поши-

рилася в Італії (Данте, Ф. Петрарка), згодом – у Шотландії, Англії (Р. Бернс, Дж. Байрон). Першу українську баладу під назвою «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш» було записано на українсько-словацькому пограниччі від якогось Никодима з Бенаток. Пісня стала відомою з публікації в граматиці чеського просвітителя Яна Благослава (1522–1571). У баладі йдеться про воєводу Стефана, який відмовився від дівчини-нерівні, чим спричинив її втоплення в Дунаї⁸. Від 1625 року відома інша українська балада любовного змісту – «Про козака та Кулину», записана латинкою та опублікована в брошурі «Pieśń kozaка Płachtu». Пісня з подібним змістом побутує в польському фольклорі⁹.

Особливий інтерес балада привернула до себе в епоху романтизму й сентименталізму, що прийшли на зміну раціоналістичній літературі XVIII ст., пильного зацікавлення творчістю демократичних верств. Публікації пісенності, епосу, у тому числі баладних оповідей, вносили й деякі корективи у стиль, фонетику, проте типові риси давньої балади збереглися всупереч будь-яким літературним редакціям. Баладою також захоплювалися в Англії, Шотландії. У 1802 році з'явився збірник Вальтера Скотта «Пісні менестрелів пограничної Шотландії», згодом – відома праця Ф. Чайлда «Англійська і шотландська народні балади» у п'яти томах (1882)¹⁰.

М. Максимович назвав балади повістями про приватні події, які, на його думку, були нав'язані літературними оповідями, як-от, оповідь про пана Твардовського¹¹. У своєму першому збірнику (1827) він надрукував кілька балад, у тому числі добре відомі в Україні «Про Бондарівну», «Про Лимерівну», «Зловійчий сон козака», «Зла матір» (остання відома також під назвою «Гребенюшка» – про вбивство чоловіком дружини за намовою його матері). Ці найдавніші публікації, порівняно з численними пізнішими, за умови збереження баладних фабул, свідчать про безкінечне їх «відмінювання» і стильові модифікації стосовно локусів їх побутування. Саме в цьому «відмінюванні» пісні за принципом не тільки «що сказано», але і «як сказано» різними виконавцями в різних середовищах відбувається процес доповнення пісенної парадигми, розширення «віяла» її смислів, перформатування її словесних, музичних структур і навіть номінацій. Балади в працях польських учених З. Глогера, О. Кольберга іменовано «думами». Скажімо, О. Кольберг трактував їх як «думи звичаєві», надрукувавши ряд українських балад у другому томі збірника фольклору «Покуття»¹² та інших виданнях з Правобережжя України, що стали відомими і в Польщі. Відомо, що в українській фольклористиці жанр дум – це самостійний жанр епосу, а не жанр балад.

⁸ Див.: *Потебня А. А.* Малорусская народная песня по списку XVI века. – Воронеж, 1877; *Франко І.* Стефан-воєвода // ЗНТШ. – Т. 25. – С. 19–32.

⁹ Пор.: *Hej kozaczekju, panez moj, / Dalek-ze majesz domek twój? / – Pry berezi, pry Dunaju, / Tam ja swoju chyzu maju.* Цій баладі, яка збереглася до сьогодні, присвятив свою розвідку «Песня баллада о козаке и Кулине и духовная песнь грешных людей» Ю. Яворський (Ужгород, 1929; окремих видбиток з «Научного збірника» товариства «Просвіта»).

¹⁰ *Child F. J.* English and Scottish Popular Ballads (1857–1858, 1883–1898).

¹¹ Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем. – М., 1827. – С. VII.

¹² Див.: *Kolberg O.* Pokucie. – Kraków, 1883. – Т. 30. – Cz. II. – S. VIII.

Численні публікації баладної епіки з'явилися в розвідках А. Метлинсько-го¹³, Я. Головацького¹⁴, М. Лисенка¹⁵, у багатотомному виданні П. Чубинсько-го¹⁶, П. Лінтура¹⁷, з мелодіями – Ф. Колесси¹⁸, К. Квітки¹⁹, у збірнику С. Мишанича²⁰, у найновішому, спеціально присвяченому цьому жанрові двотомнику «Балади»²¹ (серія «Українська народна творчість»). Дослідженню словесних текстів балад присвячено працю О. Дея «Українська народна балада» (1986)²².

Значно давніша за літературну, народна балада стала містком між усною та літературною творчістю, поштовхом до створення письменницьких шедеврів. До таких у світовій літературі належать Шекспірові драми «Ромео і Джульєтта», «Король Лір» та ін. Сюжети про смерть насильно розлучених унаслідок соціальної нерівності закоханих знайдемо в численних баладах в українському фольклорі й літературі, у Шевченкових драмах («Наймичка»), про стосунки між батьками й дітьми – у думі, а також пісні «Про бідну вдову і трьох синів», про нещасливе кохання – у відомій баладі «Ой не ходи, Грицю» (авторство якої приписують поетесі XVII ст. Марусі Чурай) та в лірично-романтичній повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала», у ряді мелодрам І. Карпенка-Карого, таких як «Сербин», «Паливода XVIII ст.».

«В українській поезії, – писав академік В. Перетц, – яка давно стала виразником настроїв дум і почуттів культурного класу, дуже важко виділити... т. зв. мистецьку лірику від напівнародної, яка до кінця XVIII ст. стала такою звичною і гармонійною з тодішнім “народним” репертуаром, що майже неможливо ізолювати і виділити ці пісні з ряду “народних”»²³. Жанр української народної балади, як і багатьох інших різновидів фольклору, активно розцвів у добу козаччини та спалаху літературної творчості в Україні. У фольклор влилося немало пісенних творів, авторами яких були аматори – бурсаки, семінаристи, котрі, не реалізувавши себе в літературі, «подарували» народу свої поетично-музичні творіння, що згодом розійшлися в численних варіантах по всіх закутках української землі. На XVII ст. припало культивування етикету

¹³ Метлинский А. Народные южнорусские песни. – К., 1854.

¹⁴ Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким. – М., 1878. – Ч. 1–3.

¹⁵ Лисенко М. Збірник українських пісень. – Лейпціг; К., 1868–1911. – Вип. 1–7.

¹⁶ Див.: Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. – СПб., 1874. – Т. 5. Песни.

¹⁷ Народні балади Закарпаття / Запис та впорядкув. текстів, вступ. ст. і прим. П. В. Лінтура. – Ужгород, 1959.

¹⁸ Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини // Етнографічний збірник. – Л., 1929. – Т. 29, 30.

¹⁹ Народні мелодії з голосу Лесі Українки / Записав і упорядив К. Квітка. – К., 1917.

²⁰ З гір Карпатських. Українські народні балади / Упоркув., підготовка текстів, вступ. ст., прим. та сл. С. В. Мишанича.

²¹ Балади. Кохання та дошлюбні взаємини. Родинно-побутові стосунки / Упоряд. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук (тексти), А. І. Іваницький (мелодії). – К., 1987, 1988.

²² У книзі подано «Каталог українських народних балад» з 288 сюжетів. (див.: Балади... – С. 65–83).

²³ Перетц В. Новые данные для истории старинной украинской лирики. – СПб., 1907. – С. 2, 3.

поезії, удосконалення силабічного вірша. Базуючись на народній основі, тогочасна українська поетика не уникнула впливів латино-польської книжності. Уже тоді популярними вважалися форми вірша 4+4, 6+6, 4+4+6 складів²⁴, що є типовими для балад, історичних пісень. Авторські оповідні пісні з часом фольклоризувалися, подібно до пісень-романсів, що їх наука виділила в окремий розділ фольклорних творів літературного походження.

Баладна епіка побутового змісту є другим за значенням після обрядової творчості розділом у пісенному фольклорі кожного народу (героїчний епос зберігся не скрізь). Жанр української балади, що активно побутує від Карпат до Кубані, формуючи багатий фонд «малої епіки», можна вважати мостом зв'язків між Заходом і Сходом у сфері фольклорних наративів. Як видно вже з перших публікацій українського фольклору в збірниках з музикою В. Залеського і К. Ліпінського «Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego» (1833) і багатьох інших польських видань – К. Вуйціцького (1837), Л. Зейшнера (1845) та інших, вклад українського народу в баладну творчість був значним. Довготривале друкування українських народних пісень латинкою полегшувало можливість їх адаптації, зокрема, польським і білоруським фольклором. Цілком очевидно, що такі балади, як «Подольянка», «Гребенюшка», «Бондарівна», «Сава Чалий», «Тройзілля», «Тополя», «Жінка розбійника» та багато інших, що їх неодноразово друкували в давніх і нових виданнях латиницею, без жодних сумнівів, прийшли з українського фольклору в західнослов'янський. Таким чином, книжні публікації словесних текстів у межах Славії, окрім їх «усного відмінювання», були важливим чинником взаємообміну в слов'янському фольклорі. Функціональна неприкріпленість балади, яку могли виконувати будь-де і за будь-яких обставин (під час прядіння, випасання череди, обжинків, біля коліски, у військовому середовищі), дає підстави розглядати її як поліфункціональний жанр. Особливість побутування балади зумовила динамічність її міграції, розмаїття форм і виразових засобів, її органічний зв'язок з різними циклами обрядової пісенності (не тільки весільною, як на цьому наголошували багато дослідників, але й календарно-обрядовою: весняними хороводами, обжинками), історичними, заробітчанськими піснями. Сучасному побутуванню традиційної балади властиве спрощення сюжетів, редукція словесних текстів, зменшення ролі поетичних тропів, у мелосі – наближення до лірично-романсової пісні. Баладні новотвори зазвичай є трансформацією давніх сюжетів. Для них характерне розширення побутових реалій, модулювання в напрямі жорстокого романсу, інтеграція регіональних стилів у музиці, що значною мірою спричинено опублікуванням фольклорних творів у книжках, збірниках та впливом засобів масової інформації.

На відміну від обрядової пісенності, балада виявляє рухливість у часі і просторі. Повторюваність життєвих ситуацій, відображених у цих творах, сприяла виробленню типових фабул – стабільних матриць, придатних для варіювання та оновлення новими реаліями, до «наповнення старих міхів новим вином», вела до паралельного виникнення балад на ті самі теми в різних

²⁴ Українська поезія. Середина XVII ст. / Упоряд. В. Кречотень, М. Сулима. – К., 1992. – С. 16.

народів. Приміром, сюжети про кровозмішання (інцест), про чарування милого, отруєння чоловіка чи коханця через ревності, про смерть дружини за відсутності чоловіка-воїна, спричинену злою свекрухою, про втоплення незаконнонароджених немовлят, про трагічну з різних причин смерть героїв є *сюжетними інваріантами*, які, обростаючи ситуативними локальними деталями, поширились у фольклорі більшості народів світу.

Міжнародні сюжети казок, балад були об'єктами цілих наукових напрямів так званої міграційної, антропологічної, історико-культурної шкіл. Учені дошукувались їх генези чи шляхів міграції. Класичним зразком вивчення міграційних мандрівок є розвідка М. Драгоманова на тему інцесту «Слов'янські переробки Едіпової історії» про шлюб матері із сином і сестри з братом²⁵. Її сюжет учений виводив надзвичайно складними лабіринтами – від візантійських церковних переробок Едіпової історії, через болгарські переробки Павла Кесарійського та французький усний роман про Григорія Великого, поширений у той час у Русі. Водночас у слов'янському, зокрема українському, фольклорі сюжет міг виникнути цілком незалежно – як відгомін давніх родових відносин і заборон кровозмішання. Згадаймо дуже поширену в Україні баладу з фабулою інцесту «Ой на горі там дерен, / Нема більше, лиш оден» – про те, як вдова, не впізнавши дорослих синів, яких колись укинула в річку, хоче одного одружити на собі, за іншого видати дочку (варіант О. Кольберга з Покуття 60-х років XIX ст.)²⁶:

Hej u po - ly buw de - ren ny - ma bil - szy lysz o - den.
 Ja z pid to - ho de - re - na wyj - szła wdo - wa mo - to - da.

Для порівняння наведемо варіант із Хмельниччини, записаний 2003 року в с. Пільний Олексинець²⁷ від групи жінок. Він підтверджує живучість жанру, трансформацію сюжету й мелодії, пристосованих до конкретних локусів побутування: карпатського (покутського) – у першому випадку та подільського – у другому:

1. Ой у по - лі є де - ren. ой у по - лі є де - ren

²⁵ Драгоманов М. П. Розвідки про українську народну словесність і письменство. – Л., 1899. – Т. 4. – С. 1–116.

²⁶ Kolberg O. Pokucie. – С. 32, 33.

²⁷ Записали С. Грица та О. Дудар. Транскрипція С. Грици.



У запису словесного тексту О. Кольберга (з Покуття) – 46 рядків, у записаному нами (з Хмельниччини) текст редукований до 24 рядків. У другому відсутній трагічний кінець, що наявний у першому: син «зносить голову з плеч» матері за намір гріховного вчинку (задуму вийти заміж за власного сина) і за те, що «пустила дітей по воді». Закінчення новітнього варіанта контаміноване зі сталими формулами з інших пісень, у сюжеті розмитий драматургічний стрижень давньої балади. Мелодії, які подав до словесного тексту цієї балади О. Кольберг із сіл Чортовець, Джурків та Іспас з Покуття (у сольному виконанні), повторюють силабіку вірша $(4+3^2)^2$, у парному ритмі; дві мелодії в мажорі, третя – з Іспаса – у мінорі. У двох із них (№ 36 і № 37) на початку дотримуються чотирискладові диподії (як у карпатських коломийках) з анапестичними кадансами після кожної, органічно єднаючись із рештою мелодій, записаних О. Кольбергом на Покутті. Для більшості баладних пісень цього краю характерні мелодії речитативного епічного складу зі скупим озвученням тексту. Вони репрезентують ранньостадіальний тип музичного мислення.

Варіант із Хмельниччини, записаний від гурту жінок, зберіг силабічну формулу тексту $(4+3)^2$ і ту саму дворядкову будову строфи з повторами, проте, порівняно з покутськими варіантами, інтерпретований по-іншому – у тридольному ритмі; мелодія осучаснена, наближена до ліричної пісні, у яку ця балада трансформувалася²⁸.

Смислові градації балади, її мелос завжди детерміновані особливостями світобачення і співомовлення тих середовищ, де вона побутує. Варіанти того самого баладного зразка, «заземлені» в різних територіальних осередках, схоплюють різні інформаційні імпульси й можуть мати зовсім відмінні стиліові риси. В одному середовищі той самий сюжет має установку на епічність, в іншому – на ліро-епіку або ж на танцювальність. Значну роль у якісних видозмінах варіантів відіграє спосіб озвучення вербального й музичного тексту, тобто характер виконавства, що і є наслідком просторового руху пісні та способу її осмислення, мовної та музичної артикуляції і, врешті-решт, утворення множини варіантів пісенної парадигми.

Класифікація та історична періодизація балад. Класифікацію сюжетів балади у вітчизняній фольклористиці містять праці О. Соболевського, М. Сперанського, М. Андреева, Ф. Колесси, П. Лінтура, О. Дея та ін. О. Соболевський у виданні «Великорусские народные песни»²⁹, трактую-

²⁸ Пор. також інші варіанти цієї пісенної парадигми: Балади... – С. 24 (А), 27 (Е), 29 (І).

²⁹ Соболевский А. Великорусские народные песни. – СПб., 1895–1902. – Т. 1–7.

чи образну сферу й тематику балад, назвав їх нижчими за рангом епічними піснями – сімейними, любовними, рекрутськими, солдатськими, розбійницькими, сатиричними, з одного боку, протиставляючи їх билинам, з другого, – обрядовим пісням. Подібною була позиція М. Сперанського, який бачить у цьому жанрі відображення побуту «найчастіше сімейного, рідше суспільного, частіше домашнього, рідше державного...»³⁰). Джерела пісні, вважав М. Сперанський, надзвичайно різноманітні, але передусім вона є наслідком художнього узагальнення й відтворення реально пережитого випадку, що вразив своєю незвичністю.

Заслуговує на увагу процес осмислення явища історичної балади та її диференціації. У цьому – неабияка заслуга І. Франка. Уже в початкових розвідках «Студії над українськими народними піснями» (1913) він виділив цикл пісень про турецьку неволю («Іван і Мар'яна», «Батько продає дочку турчинові», «Брат продає сестру турчинові», «Турчин купує сестру-полонянку», «Теща в полоні у зятя»³¹), що у слов'янській фольклористиці згодом були класифіковані як історичні балади. Учений розкрив новий аспект розгляду історичних подій крізь призму домінуючих у цьому циклі творів на теми побутових відносин. Виокремлення різновиду «історична балада» з часом стало загальноприйнятим у слов'янській фольклористиці. У збірці болгарських балад «Сенки из невиделица», підготовленій Б. Ангеловим та Х. Вакарельським (1936), історичні балади вперше були виділені в окремий розділ. Відомий російський епосознавець Б. Путілов у розвідці «Славянская историческая баллада» стверджує, що «балада у певному сенсі впливала на процес становлення історичної пісні й визначила деякі її художні особливості»³².

Баладу розглядали переважно тільки з огляду на тексти, водночас ігноруючи інший її бік – музику, що відіграє важливу роль в її якісних характеристиках і внутрішньожанровій класифікації.

Питання якісної оцінки світової балади не може бути вирішене однозначно, зважаючи на нерівномірні умови та стимули її розвитку. Хоча ті самі баладні сюжети відомі в різних народів світу, однак їх оформлення має відмінні способи втілення життєвих образів та їх характеристики залежно від уподобань соціуму. Скажімо, ті сюжети, що в українському чи болгарському фольклорі звучать як суворі епічні оповіді, у російському можуть виконуватися як ліричні хороводи, у польському, чеському – як ігрові жартівливі пісні. Значну роль в естетико-соціальній оцінці балади відіграє світоглядне сприйняття події та спосіб її відображення, що й позначилося на структурній багатогранності та історичній багатшаровості балади. Мігруючі словесні тексти балад (якщо цьому не перешкоджали мовні бар'єри), могли акумулювати різноманітні локальні мелодії, як і мігруючі мелодії могли адаптувати різні вербальні тексти. Більшість класифікаційних систем баладного жанру в існуючих дослідженнях базуються на сюжетно-тематичних основах цих творів і схемі, накресленій уже згаданим американським ученим Ф. Чайлдом. Проте

³⁰ Сперанський М. Н. Русская устная словесность. Введение в историю устной русской словесности. – М., 1917. – С. 355.

³¹ Франко І. Студії над українськими народними піснями // ЗНТШ. – 1907. – Т. 75. – С. 14–76; Т. 76. – С. 39–63.

³² Путілов Б. Н. Славянская историческая баллада. – М., 1965. – С. 12.

в застосуванні до конкретного матеріалу «універсальна» систематика хибує на недостатність квалітативних критеріїв, які в кожному етнічному середовищі мають свої питомі особливості.

Сюжети балад з мелодіями, варіантами та слов'янськими паралелями вперше в українській фольклористиці найширше представив Ф. Колесса в збірнику «Народні пісні з Галицької Лемківщини» (1929) та в хрестоматії «Українська усна словесність» (1938). У першій праці подано 42 баладних сюжетів, у другій – 13. Учений наголосив на особливому значенні спільної для слов'янського пісенного вірша складочислової структури (Silbenzählung), що полегшило переймання балади на теренах Слов'янщини і не тільки.

Розроблення структурного аналізу балад в єдності тексту й мелодії в українській фольклористиці започаткував К. Квітка в розвідках «Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем»³³ та «Українські пісні про дітозгубницю»³⁴. У другій з них цінною є система морфологічного аналізу музичних типів, в основу якої покладено силабічну структуру вірша й ритмічну форму мелодії, розкрито способи моделювання ритму пісні.

Дослідження К. Квітки доповнили порівняльну працю фольклориста В. Гнатюка «Пісня про покритку, що втопила дитину» (1919), написану в дусі міграційної теорії, у якій учений висловив гіпотезу про можливість виникнення балади в Моравії. К. Квітка, простеживши поширення згаданого сюжету від Кубані до Карпат, обстоював типологічні збіги сюжету, не погодившись із висновком В. Гнатюка про відзначене ним джерело походження балади з Моравії. Важливою в розробці типології баладних сюжетів та їх незалежного виникнення була розвідка Ф. Колесси «Балада про дочку-пташку в слов'янській народній поезії» (1936–1937). У ній учений наголосив на можливості як самостійного виникнення баладних творів, так і їх запозичень. Останнє очевидне внаслідок збігу варіантів балад за змістом, силабічною будовою та мелодіями³⁵. Типологію строфіки балади проаналізовано в новіших працях³⁶.

Оскільки вісью сюжетів баладних творів є насамперед приватні, сімейні події, то цей критерій і є основним у класифікації жанру. На еволюцію сімейних стосунків значною мірою вплинули уявлення про близькість і далекість кровної спорідненості й заборону кровозмішання, яку історики вважають зламним моментом у розвитку людства. Балада розвивалася паралельно з обрядовою творчістю. Генетично вона, можливо, сягає вищого ступеня варварства – переходу від великої до парної сім'ї. Для того періоду характерне викрадення, купівля жінок. Давні балади, близькі до казкових легендарних сюжетів, сухо інформують про подію. Окремі із цих сюжетів (про заклання, кровозмішання, викрадення) досі активно побутують на території між Північними Карпатами і Дніпром, яку багато вчених визнає прабатьківщиною

³³ Див.: Етнографічний вісник УАН. – 1926. – Кн. 2. – С. 78–102.

³⁴ Див.: Етнографічний вісник УАН. – 1926. – Кн. 3. – С. 113–137; 1927. – Кн. 4. – С. 31–70.

³⁵ Колесса Ф. Балада про дочку-пташку в слов'янській народній поезії // Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. – К., 1970. – С. 111.

³⁶ Грица С. Й. Мелос української народної епіки. – К., 1979. – С. 110–166; Єфремова Л. Каталог українського пісенного фольклору. – К., 2009.

слов'ян. Це важливий показник глибоких історичних джерел балади як пам'ятки формування слов'янської спільності.

Якщо в давніх баладах індивідуальність стоїть на другому плані, а розповідь ведеться здебільшого від третьої особи, без емоційних рефлексій, то новіші навпаки висуюють людину на перше місце. В останніх більше елементів ліричного психологізму, виразніше виявлене ставлення героя до події. Оповідь часто ведеться від першої особи, переходить у монологи, скажімо, у рекрутських, солдатських, заробітчанських баладах.

Центральним образом, навколо якого «обертається» середньовічна народна балада, є образ жінки. Стабілізація патріархальних відносин, обов'язки, що лягли на жінку, формували морально-етичні устої в сім'ї та за її межами. Тема вірності стала вузловою темою драматичних конфліктів середньовічної балади.

Зі становленням слов'янських етносів і націй викристалізувалися й найхарактерніші для кожного народу сюжети, пов'язані з конкретними умовами їх життя та побуту, утворювалося *національне ядро* баладного репертуару. Коли тематика лицарських турнірів, переплетена з релігійними інтересами, вдихнула нове життя в західноєвропейський епос³⁷, у тому числі й баладу, то східно- та південнослов'янського вона майже не торкнулася, оскільки не знаходила тут реального підкріплення в самій дійсності.

У XII–XIII ст. балада стала одним з головних жанрів у репертуарі професійних народних співців Європи – трубадурів, труверів, вагантів – і потрапила в придворне середовище. Імена простих смертних замінили іменами королівичів, царевичів тощо. В Україні в XVI–XVII ст. балада, зокрема історична, входила до репертуару кобзарів; балади моралістичного змісту нерідко виконували західноукраїнські лірники. На східному та південнослов'янському ґрунті балада була міцніше пов'язана із сільським побутом і побутом малих містечок. Потужний поштовх до її розвитку дала багатовікова боротьба східних та південних слов'ян з турецькими нападниками, яка стала історичним тлом багатьох драматичних колізій – нещасливої долі полонених, смерті на полі бою, інших несподіваних трагедій, що вривалися в життя людей. У балади цього циклу органічно вплітаються сюжети суто побутового характеру, у яких відбилосся посилення соціальної нерівності, зменшення прав жінки в патріархальній сім'ї, непорозуміння, спричинені її утиском батьками чоловіка.

Значна частина корінних українських балад пов'язана з епохою козацьких війн XV–XVII ст., з типовими для України солевидобувними заробітчанськими промислами, чумакуванням. Такі з них, як «Тройзілля», «Смерть козака на полі бою», «Смерть чумака в дорозі», «Бондарівна», «Лимерівна» безпомилково можна назвати національним ядром української баладної сюжетики. Чим ближчі до нас за часом баладні твори, тим більш окреслені їхні реальні контури та ознаки їх генези. Реалістичною забарвленістю відзначаються рекрутські, солдатські, емігрантські балади, які межують з піснями-хроніками й дуже часто використовують сюжетні інваріанти давніх балад. Враховуючи історичний розвиток української балади, її функціональну багатогранність, її слід систематизувати в чотири основні групи та ряд підгруп³⁸.

³⁷ Гегель Г. В. Эстетика. – М., 1971. – Т. 3. – С. 484–486.

³⁸ Див.: Грица С. Й. Мелос української народної епіки. – С. 101, 102.

I. *Міфологічні (антропоморфні) та пов'язані з легендами*: «Невістка, заклята в тополю», «Син, закладений в явора», «Дочка-пташка», «Грішна дівчина в пеклі», «Замурована мила», «Мертвий коханець».

II. *Сімейно-побутові*: 1) з пережитками кровно-родових відносин («Брат сватається до сестри», «Вдова – її женихи рідні сини», «Брати-розбійники знеславлюють сестру», «Сестра-отруйниця», «Дівчина чарами закликає милого»); 2) сюжети, що відображають стабілізацію патріархальних відносин у сім'ї і зменшення прав жінки, її викрадення («Смерть дівчини, що помандрувала з зводителем», «Зведена дівчина прив'язана до сосни косами», «Дівчина помандрувала зі зводителем, який її втопив», «Дівчина отруєна на весіллі», «Дівчина помандрувала зі зводителем, її брати наздоганяють їх і вбивають його», «Свекруха-отруйниця», «Чоловік вбиває жінку за намовою матері», «Жінка тікає з шевчиками, чоловік наздоганяє її і вбиває», «Через злу свекруху невістка (Галя) втратила дитину», «Жінка просить чоловіка збудувати їй домовину» («Труна промовляла»)); 3) зрада і перелюбство («Жінка вбиває чоловіка за зраду», «Жінка кидає чоловіка і дітей», «Козака вбито за те, що любив трьох дівчат», «Чоловік вбиває жінку за намовою полюбовниці» («Про Яцька-вбивцю»), «Про Петруся і Паню», «Пані з ревності вбиває слугу Настю»); 4) трагічні стосунки між батьками й дітьми («Син проганяє матір, доля його карає», «Батьки виганяють сина», «Мати пропиває дочку» («Лимерівна»), «Мати губить дітей і просить її вбити», «Дітозгубниця») та ін.

III. *Історичні*: «Іван і Мар'яна», «Теща в полоні у зятя», «Брат купує сестру-невільницю», «Брат продає сестру турчинові», «Кінь приносить звістку про смерть сина у війні з турками» («Кінь-посланець»), «Про Штефана-воєводу», «Дівчина-воїн», «Козак заснув на степовій сторожі», «Гайдамаки вбивають Марусиного чоловіка», «Опришки і Попада», «Про Янчія», «Про Бондарівну», «Шумильце». Нові історичні балади: «Про смерть партизана», «Про загибель комсомолки Марусі», «Поранений воїн вмирає на очах у батька» та ін.

IV. *Соціально-побутові*: 1) наймитські («Про наймита-нетягу», «Сироти на могилі матері», «Зведена дівчина служить у дворі»); 2) чумацькі («Смерть чумака в дорозі», «Чумак тоне через прокляття матері»); 3) пастуші («Про пограбовану дівчину-пастушку», «Про зведену дівчину Фесю»); 4) козацькі, рекрутські, солдатські («Тройзілля», «Смерть козака – кінь-посланець», «Жовнір просить відпустити його додому і застає жінку мертвою», «Жовнір іде на війну, жінка з туги помирає»); 5) емігрантські («Про смерть шахтаря на чужині», «Чоловік повертається з заробітків, його жінка вмирає»).

Тут названі лише найголовніші сюжети з понад трьохсот існуючих. За спонтанного розвитку фольклору й постійно діючого в ньому фактора спадкоємності, коли давні утворення постійно входять у нові, важко визначити хронологічні рамки цих нашарувань. Орієнтирами можуть слугувати відображені в баладах окремі історичні, побутові реалії, особливості соціальних відносин тощо. Жанр балади засвідчує можливість входження того самого сюжету в різні жанрові системи, залежно від його трактування конкретним суспільством та функціонального призначення – у ролі вже згадуваних календарно-обрядових, весільних обжинкових («Чоловік відмовляється від своєї дитини»), коліскових («Жінка розбійника»), – і має властивість набувати стильових рис названих функціонально-приурочених пісень.

До сюжетів української балади, особливо популярних по всій Україні, належать такі: «Дівчина-тополя» (про обернення невістки на тополь), «Про дочку-пташку» (перевтілення у пташку нещасливої дочки, відданої в чужу лиху родину), «Про Гребенюшку», «Про Петруся і Паню» (зрада Пані зі слугою), «Про Яцька-вбивцю» (вбивство дружини з намови вдови), про отруєння чарами («Ой на горі, на горі, вівчар вівці зганяє», «Про Сербина» (сестра отруєє брата), про зустріч братів-розбійників з невпізнаною сестрою («Жила вдова сім літ на Подолі»), про втечу дівчини / жінки зі спокусниками («Їхали козаки із поля додому»), про дітозгубницю («Ой ковалю, коваленку»), про вбивство шляхтичем бондаревої дочки за непокірність панській волі («Бондарівна»), про те, як матір пропиває дочку («Лимерівна»), про самогубство насильно розлучених закоханих («В нашім селі на тім кінці сталася новина»), про трагедії полонених, загиблих на полі бою або на заробітках, які відомі в багатьох варіантах.

Важливі риси поетичного та музичного стилю балади. Систематика баладних сюжетів з мелодіями ефективна за умови врахування двох планів аналізу матеріалу – часового, що характеризує еволюцію баладних тем у зв'язку зі зміною сімейних відносин, соціальних умов життя, та просторово-географічного поширення балад. *Просторовий фактор у фольклорі – найважливіший індикатор перформативних трансформацій фольклору, бо зміна середовища, де побутує фольклорний зразок, зумовлює його «гравітаційну мікрію».* Під цим поняттям розуміємо пристосування фольклорного твору до модусу мислення середовища, який знаходить відображення в реаліях сюжету, мовному діалекті та мелодиці пісні. Відома повсюдно в Україні балада в найдавніших історичних і стилєвих нашаруваннях найкраще збереглася на Правобережжі.

Оповідь у давніх баладах ведеться здебільшого від третьої особи і, як у творах драматичного змісту, нерідко переплетена діалогами:

Ой служила Настя в пана,
Штири роки не віддана. (2)
На четвертий поступило,
Настя пана полюбила. (2)
Питаєсі паня Насті:
– Чом ти, Насте, не весела? (2)

*Івано-Франківська обл., Снятинський р-н, с. Олешки.
Записала С. Гроща в 1969 р. від К. Ф. Кобко*

Наведений приклад з Покуття належить до ранньостадіальних мелотипів баладної структури, що розгортається завершеними реченневими рядами (тут восьмискладовими). Першу частину такого ряду (як у цьому разі) або другу співак нерідко повторює, очевидно, відчуваючи короткий обсяг вірша та використовуючи повтори для подальшого пригадування сюжету. Повтори часто диктує мелодія – регулятор ритмічної симетрії.

Давнім нашаруванням жанру балади властиві розгорнені сюжети з речитативними мелодіями неширокого діапазону, формульного типу. Вербальна мова балад радше інформативна, ніж вишукана: вона не культивує надмірних епітетів, поетичних тропів, зберігає регіональні діалекти. Із засобів оздоблен-

ня поезики балад можна виділити семантичний паралелізм, який також називають «психологічним»³⁹, у вигляді сталих зачинів-алюзій до природи, що відповідають емоційному стану людини і є символом-провісником спрямування сюжету та поетичного інакомовлення: паралелізм у початках пісень визначає їх силабічну структуру, поділ на строфи. Маючи евфонічне значення, семантичний паралелізм щільно співдіє з мелодією у формотворенні пісні, яка диктує будову строфи:

1. Чорна хмара наступає, батько сина проганяє⁴⁰ (4+4)2
2. Що то в лузі за верба, що без кореня зроста? (4+3)(5+2)
Що то в селі за вдова – сім год без мужа жила?⁴¹
3. На горі високій гілля ся схиляє, (6+6)2
Козак до дівчини низько ся вклоняє⁴².
4. Ой загуло два голубки в полі, (4+6)2
Плаче, плаче козак у неволі⁴³.
5. Калина-малина хилилася, (6+4)2
Молода дівчина журилася⁴⁴.
6. Ой у полі вишня з-під кореня вийшла, (6+6)(4+4+6)
Не плач, дівко, не журися, я ще не вженився⁴⁵.
7. Ой летіла зозуленька через сад куючи,
Вийшов козак від дівчини, заплакані очі. (4+4+6)2 скл.⁴⁶

Строфіка української балади дуже різноманітна⁴⁷. Найхарактернішими для балад є дврядкові строфи з ізосилабічною будовою вірша (6+6)2⁴⁸, (4+4)2⁴⁹, гетеросилабічною (4+4+6_{5,7}), коломийковою⁵⁰, (4+6)2, меншою мірою (4+3)2⁵¹. Остання характерна для польської, словацької, чеської балади, пов'язана з танцювальними ритмами⁵². Заслуговує на увагу розширена стро-

³⁹ Про роль «психологічного паралелізму» (термін О. Веселовського) в організації фольклорного тексту та увагу до аналізу цього засобу в працях багатьох учених див.: *Росовецький С.* Український фольклор в теоретичному висвітленні. – К., 2005. – Ч. I.: Теорія фольклору. – С. 176–180.

⁴⁰ Балади. Родинно-побутові стосунки. – К., 1988. – С. 367.

⁴¹ Там само. – С. 26.

⁴² Балади. – Кохання та дошлюбні взаємини. – С. 126.

⁴³ Там само. – С. 190.

⁴⁴ Там само. – С. 189.

⁴⁵ Там само. – С. 111.

⁴⁶ Там само. – С. 46.

⁴⁷ *Грица С.* Мелос української народної епіки. – К., 1979. – С. 107–172. Див. також: *Єфремова Л.* Каталог українського пісенного фольклору.

⁴⁸ Пор.: Балади. Родинно-побутові стосунки. – С. 60, 68, 87, 136, 137, 140, 143, 149, 166, 180, 183, 216, 226, 232, 240, 259, 264 та ін.

⁴⁹ Там само. – С. 75 («Чоловік і смерть»), 77, 79, 95 (А), 102 (Б), 123 (Б), 161, 166, 205.

⁵⁰ Там само. – С. 98, 124 (Г), 132, 154, 177, 184, 192, 227 (С), 230, 247, 325 та ін.

⁵¹ Пор. Балади. – К., 1977. – С. 39, 143, 195, 245, 405.

⁵² Цьому типові вірша і пов'язані з ним строфи присвятив спеціальну розвідку К. Квітка (див.: *Квітка К.* Ритмічні паралелі в піснях слов'янських народів. Ритмічна форма АВВА в будові строфи // *Музика.* – 1923. – № 1. – С. 19–23).

фа (6+6)+(4+4+6)⁵³, що в українських баладах трапляється майже на рівні з коломийковою. Варто нагадати славнозвісну баладну пісню «Ой горе тій чайці», створення якої приписують гетьману України Івану Мазепі:

Повільно

1. Ой го-ре тій чай-ці, ой го-ре не-бо-зі,
 що ви-ве-ли ча-є-ня-ток
 при-бі-тій ло-ро... ло-ро-ці

Полтавська обл., Миргородський р-н, с. Нова Обухівка.
 Записала С. Грица 1986 року 2. XII. від групи жінок. Транскрипція С. Грици

Таку саму будову мають строфи вірша відомої балади «Ой у полі жито» (про козака, який любив трьох жінок і якого вбили з ревнощів), «Оре Семен оре» (дружина покидає чоловіка й дітей і тікає зі спокусником).

Восьмискладовий вірш у конфігурації диподії⁵⁴ та десятискладовий (4+6)2 зближує українські балади з південнослов'янською епічною пісенністю – сербською, болгарською, де цей тип вірша є одним з домінуючих; рідше в українській баладі трапляються десятискладники в однакових пропорціях (5+5)2. Віршові структури й форми строфи не існують самі по собі, а завжди є носіями певної вербальної семантичної інформації, завдяки якій, подібно до ритму коломийки, танцю-полонеза чи чардаша, закріплюються в пам'яті, даючи психологічні імпульси до новотворення вірша й пісенної строфи. Багатоваріантні пісенні парадигми є передумовою для виникнення на їх ритмічній основі нових словесних і музичних текстів, для контамінацій давніх пісень з новими. У тій самій пісні вони можуть видозмінюватися залежно від місцевих уподобань і співомовлення середовища. Він може у своєму ритмічному модусі трансформувати віршову й ритмічну схеми, не

⁵³ Польський дослідник Я. Лось серед перелічених силабічних схем не подає розширеної чотириколіної строфи (див.: Łoś J. Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju. – Warszawa, 1921), натомість вона трапляється в лемківському фольклорі (див.: Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини. – С. 13, 186, 193, 219, 226; Іваницький А. Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Збірник фольклору. – Вінниця, 2007. – № 9, 125, 148, 157, 190, 202, 230, 237).

⁵⁴ Диподія (лат. *dipodia*) – поєднання двох двоскладових стоп у вірші. Наприклад, «Йшли татари по долині / Та всі дівки половили» (4+4)2.

кажучи про мелодію, яка в множині варіантів пісенної парадигми майже ніколи не буває ідентичною, особливо коли варіанти походять з територіально віддалених локусів. Це можуть бути й переспіви того самого сюжету в іншій ритмічній формі, як, скажімо, варіанти добре відомої в Україні балади про наговори злої свекрухи на невістку і вбивство дружини чоловіком: «Як поїхав козаченько на польованьє, / Та й покинув Марусеньку на горованьє»⁵⁵ (переважно у формі вірша 4+4+5₆) та варіант тієї самої балади із Закарпаття зі структурою вірша 8+8: «Іде Іван на войночку, / Лишив Марьку на мамочку»⁵⁶, де ця структура вірша доволі поширена. Варто зазначити, що, наприклад, російська версія цієї балади має вигляд цілком самостійного переказу названої фабули з нерівноскладовим віршем, мелодією, що розгортається однорядковими колонами, дуже близькою до билинних оповідей⁵⁷.

Структуру вірша і строфи української балади збагачені повторами цілих віршів, з прикінцевими, серединними рефренами, як-от: «Ой устану раненько / Та й умийсь біленько, *гей!*»; «На тім боці Дунаю, / Недалеко до краю, *Гей гу, гу-га, га*», «Ой та спився козак, спився, *гей*, та із розуму збився». У багатоголосому виконанні балад, особливо в північних і центрально-східних районах, поширений прийом конкатенації (від лат. *concatenatio* – ланцюжкове з'єднання, зчеплення) – повторення другої частини пісенного меловірша на початку наступного – його варіантне переспівування.

Повільно

Одна
1. З - під ка - мє - ня ді во - ді тє - чє да.

Всі
конь во - ді кє хо - чє

⁵⁵ Див.: Українські пісні, видані М. Максимовичем. Фотокопія видання. – К., 1962. – С. 82.

⁵⁶ Записав 1980 р. С. Мишанич у с. Тур'я Поляна Перечинського р-ну Закарпатської обл. // Балади. – С. 249.

⁵⁷ Традиционный фольклор Новгородской области. (По записам 1963–1976 гг.) / Издание подготовили: В. И. Жекулина, В. В. Коргузалов, М. А. Лобанов, В. В. Митрофанова. – Ленинград, 1979. – С. 14–16, № 4 і мелодія на С. 213; вар.: С. 15, 16 і мел. на С. 213, № 4. Наведемо тільки перші рядки балади: «Как поехал князь Михайло / Он во путь-то дальну дорожку, / В чужу дальнаю сторонку. / У ёго конь спотыкнулся. – Что ж ты, конь, ты, волчье мясо, / Чего ты рано мне спотыкаиси...». Пор. також ряд російських варіантів на цей сюжет під заголовком «Князь Михайло», «Муж убивает жену по клевете матери»; див.: Русская баллада. – С. 234, 237–240. Пор. українські варіанти цієї балади: «Ой поїхав Івасенько сім рік на війну, / Лишив свою Марусеньку на маму свою» (Балади. Родинно-побутові стосунки. – С. 247, 250, 252 та ін.) з чіткою силабічною структурою і переважно дворядковою строфою та варіантами з повторенням переважно другої частини.

Оліа

2. Конь во - ди не хо - че...

8. Чи - кер - та єд - ла...

Всі а я ко - ня да при - не - во - лю

конь во - ди на - п'єть - ся.

Київська обл., Чорнобильський р-н, с. Буда.

Записала С. Й. Грица в 1975 р. від групи жінок (В. Миколаєнко, О. Марченко, О. Скуратовської, В. Захарчук, Окт. Скуратовської та ін.). Транскрипція С. Грици

З-під каменя да вода тече,
Конь води не хоче.

Конь води не хоче,
А я коня да приневолю,
Конь води нап'ється...

Важче знайти віршові структури, що не траплялися б в українській баладі. Її історичні й регіональні нашарування так само багаті, як історія розвитку самої балади й регіональні стилі українського фольклору, представлені цією пісенною творчістю. Важливим осередком обміну баладною творчістю між Україною та Західною Європою було Західне Поділля й Карпати. Це підтверджують видання з теренів Правобережжя Я. Головацького, О. Кольберга Ф. Колесси та нові публікації ХХ ст.

У стадії згортання традиції простежується тенденція до редукції (скорочення) вербальних текстів, збереження лише сюжетної фабули, збільшення ролі мелодії та наближення жанру балади до ліричної пісні. Така закономірність притаманна не тільки часовому, але й просторовому поширенню жанру. У західних, зокрема гірських і підгірських, районах України балада збереглася в давніх формах. Тут вона побутує в більш повних стосовно текстів варіантах, з мелосом архаїчного типу; у центрально-східних та південних баладна пісня відрізняється розмаїттям типів мелосу – як одноголосого, так і багатоголосого. У зразках балад з великим за розміром текстом та установкою на оповідь, мелодії відводиться другорядна роль однорядкових або дворядкових речитативів формульного типу. Зі збільшенням ролі мелодичного начала – розспіву – скорочується словесний текст пісні.

На зразках рухливого жанру балади якнайкраще простежується дія пісенної парадигми – багатоманітність вираження того самого предмета думки в межах національного етносу в стилі регіональних і локальних модусів мислення та співомовлення, як і в її міжнаціональних версіях, зокрема, на теренах Славії. Розгляньмо баладу із сюжетом «Чоловік повертається з війни, жінка народила позашлюбну дитину, за що її чекає тяжке покарання»:

108

І, Ти - хо, ти - хо на дво - рі по - го - да, не є, не є
ми - ю - ю з ю - хо - да, не є, не є ми - ю - ю з ю - хо - да.

Тернопільська обл., Чортківський р-н, с. Лошнів.
Записала С. Грица у 1991 р. від лемкині М. Колтко, 1919 р. н. Транскрипція С. Грици

76

Одна

Всі

Ой ти - хаж, ти - хаж ву - ли - щий - ка, ти - хаж не - ма мо - го
ми - ло - го жу - нн - хаж, не - ма мо - го ми - ло - го жу - нн - хаж.

Черкаська обл., Смілянський р-н, м. Кам'янка.
Записали Т. Онопа та О. Васильченко в 1948 р. // Українське народне багатоголосся. – К., 1963. – С. 363

Одна

Всі

100

60

Ти - хо, ти - хо на ву - ли - щий - бу - дь,
ко - ли ми - лий до не - не при - бу - дь.

Кубань, ст. Березанськ.
Записала Н. Супрун-Яремко⁵⁸

⁵⁸ Супрун-Яремко Н. Українці Кубані та їхні пісні. – К., 2005. – С. 664. – № 339.

Сюжетний інваріант наведеної балади не надто поширений в Україні⁵⁹. Тривалість побутування твору мала б залишити помітні сліди, насамперед у його варіантному розгалуженні. Незначна кількість варіантів дозволяє припустити, що пісня була створена недавно. Наведені приклади показові з погляду наявності стабільних і змінних елементів та відображення *локальних модусів мислення і співомовлення*. Вербальні тексти тотожні, незважаючи на незначні відхилення. У всіх випадках та сама гетеросилабічна структура вірша (4+6)2. У дворядковій строфі зазвичай повторюється її друга частина. Для балад ця структура вірша і строфи доволі характерна⁶⁰. Порівняно з нормативним за мовою варіантом з Черкащини, лемківський зберіг мовний діалект та особливу орфоепію і діалектні слова («мива», «мивий», «бива», «забива», «піду я ся до батька питати» та ін.), хоча записаний від лемкині – переселенки на Тернопільщину, яка на новому місці проживала аж 45 років. Три останні двовірші цього варіанта (10–12) – типові закінчення для багатьох західноукраїнських баладних пісень з подібним сюжетом, яке відсутнє в черкаському і кубанському варіантах. Не виключено, що кубанський текст було перейнято з книжного джерела та скорочено в процесі розспіву. За наявної синонімії текстів трьох варіантів, їх віршової будови 4+6 та чотириколіної дворядкової строфи (у першому і другому випадках – з повторенням другого меловірша та схожими ритмічними пропорціями в будові строф) усі три вирізняються мелодичним малюнком та ладовою структурою. Мелодії, подібно до локального орнаменту на схожому каркасі будівлі, відображають *модуси мислення середовищ*, з яких вони походять, у цьому разі – з Лемківщини, центральних районів України (Черкащина) і Кубані. Кожен з варіантів мелодії демонструє попередньо відзначену «гравітаційну мімікрію» – пристосування до характеру співомовлення свого локусу. Лемківський варіант балади – у мажорі з оспівуванням гармонічних опор – має мелодію мазуркового характеру, яка відома і з іншими текстами на Лемківщині та в подібних видозмінах в піснях західнослов'янських сусідів. У народних творах імпровізаційного характеру (якими є черкаський та кубанський варіанти) з панівним значенням розспіву, до того ж у багатоголосому викладі, функцію диференціального маркера відіграє не так структура вірша, як сам мелос і лад. Найцікавіший – черкаський, з найбільш орнаментованою мелікою, що поєднує мелодичні формули еолійського та фригійського ладів, у кубанському – еолійського та міксолідійського. Як у більшості багатоголосих пісень Центральної України, смисловий акцент зроблено на гуртовому розспіві. На увагу заслуговує спорідненість другого і третього варіантів, їх кадансів, які вказують на генетичне джерело третього.

⁵⁹ Див.: Балади... – С. 172–176, 484.

⁶⁰ Пор. «Ой на горі буйний вітер віє» (Kolberg O. Pokucie. – С. 143. – № 238; С. 177. – № 328, 329; С. 217. – № 404 та ін.; Колесца Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини. – С. 251. – № 571 а, б; С. 172, 173. – № 422 а, б, в. Тотожні до аналізованого нами сюжету і структури подають Л. Єфремова (Єфремова Л. Каталог українського пісенного фольклору. – С. 348–349), А. Іваницький (Іваницький А. Історична Хотинщина. – С. 298. – № 185); Н. Супрун-Яремко (Супрун-Яремко Н. Українці Кубані та їхні пісні. – К., 2005. – С. 664. – № 339).

Порівняльний аналіз пісенних парадигм у жанрі балади можна продовжити також на прикладі інших сюжетів. Вони підтверджують ту саму закономірність, що й наведені: множини варіантів одного сюжету, що диференціюються за ознаками регіонального співомовлення, виконавства, є переконливою ознакою динаміки руху фольклору й значення мовленнєвого фактора в його «інакомовленні» – парадигматичної змінності того самого предмета думки.

Міжнаціональні зв'язки в баладному жанрі. Поряд з формуванням національної основи баладного фонду постійно відбувалася й асиміляція іншонаціональних творів. Проте «сюжет... приймається тільки тоді, коли відповідає духу і звичаю тих, хто його всиновлює»⁶¹. Характерно, що популярні в західнослов'янському фольклорі сюжети, а саме: дівчина, зведена королем («Король і ковалівна»), паном («За дзбанок – пана»), були рідкісними в східнослов'янському фольклорі з огляду на незвичність описаної в них ситуації, подібно до того, як у польському, чеському фольклорі не набули поширення козацькі й чумацькі балади. Що ж до мелодій балад, то їм належала особлива роль у міжнаціональній інтеграції пісенного фольклору й формуванні спільного музичного фонду музичних «мігрантів». Така роль випала на долю мелодій новітнього шару, з чіткою ритмічною організованістю функціонально-гармонічної будови, здатних до міграцій.

У межах певного національного фольклору могло існувати кілька незалежних одна від одної локальних національних та іншонаціональних версій певного сюжету, своєрідних «міжнаціональних двійників» щодо тексту, різних за мелодіями. У південно-східних районах Польщі відомий той самий сюжет балади про зводителя, що побутував і в Україні:

Przyjechał Jasięńko z dalekiej krainy,
Namówił Kasięnkę do swojej rodziny⁶².
Пор.:
Ой заїхав козак та й з Україноньки,
Одмовив дівчину та й од родиноньки⁶³.

Водночас у польських баладах побутує також незалежний від українського сюжет про зводителя – про Матися-зводителя⁶⁴. Відома в Україні поширена й до сьогодні балада «Марино, Марино, чого ходиш, нудиш» (козак / вояк, звівши дівчину, відмовляється від своєї дитини), яка була зафіксована в списках українського фольклору XVII ст., знана з безліччю регіональних мелодій, у переробленому варіанті «вояцької» відома в польському фольклорі на Сльонську з мелодією краков'яка⁶⁵.

⁶¹ *Лафарг П.* Очерки по истории культуры. – М.; Ленинград, 1928. – С. 55.

⁶² *Czernik S.* Polska epika ludowa. – S. 298.

⁶³ *Кеімка К.* Народні мелодії з голосу Лесі Українки // *Леся Українка.* Твори: У 12 т. – К., 1977. – Т. 9. – С. 269.

⁶⁴ *Czernik S.* Polska epika ludowa. – S. 311.

⁶⁵ Наведемо лише вузловий момент сюжету – відмову зводника від своєї дитини й бажання дати викуп дівчині: «Ту, moja dziewczeczko, nie rób ze mi tego, / Weźmij to pachole, ukaż na innego. / Weźmij to pachole, ukaż na wojaki, / Dam ja tobie za to trzy bite

Наведемо приклад українського переспіву польського зразка балади, яка відома під заголовком «Краков'янка, король і кат» («Krakowianka, król i kat»). В асимільованому українському варіанті «краков'янку» замінено на українку. Про переймання польської пісні свідчить не тільки аналогічність сюжету (дівчину, яка відмовилася стати дружиною короля й ката, страчують, її оплакують ангели), але й збереження в обох версіях (українській і польській) синонімії в структурі вірша з повторами (4+3+3) (4+3) (4₅+6) (4₅+3) та варіантах мелодій⁶⁶.

♩ = 100

Там на го-рі ду - бин-на, ду - бин-на, там сто-я-ла дів-чи - на,
Ой там, ой там гар-на у-кра-їн-ка бі-лі кві-ти ла-ма - ла.

♩ = 126

A za-na-szym o - gro-dem, o - gro-dem. sto - i lip - ka zie - lo - na, a pod tą
lip - ką pię-kuś kra - ko - wian - ka zbie - ra - ła kwia - ty do wian - ka.

1. Там на горі дубина, дубина,
Там стояла дівчина,
Ой там, ой там гарна українка
Білі цвіти ламала. | 2

2. Та як круль ся довідав, довідав
Та й до неї лист писав:
– На дзінь добрий, гарна україно,
Візьми круля за мужа. (2) | 2

3. А я бідна сирота, сирота,
Ані срібла, ні злата:
– Иди, крулю, пріч від мене,
Шукай собі другої. | 2

1. A za naszym ogrodem, ogrodem
Stoi lipka zielona,
A pod tą lipką piękna krakowianka
Zbierała kwiaty do wianka.

2. Król sie o tem dowiedział, dowiedział,
Do dziewczyny przejechał.
– Ach, witaj, witaj, piękna krakowianko,
Weź ze mnie, króla, za męża.

3. – A ja biedna sierota, sierota,
Nie mam srebra, ni złota.
– Idź precz ode mnie, ty nieznośny królu,
Ja twoją żoną nie będę.

siódmaki. / Weźmij to pachole, ukarz na husary, / Dam ja tobie za to trzy bite talary» (Pieśni ludu Polskiego Ślązka / Wydali i komentarzem zaopatrzyli J. Ligeza i S. Stoiński. – Kraków, 1938. – S. 747, 748). В українських версіях балади: «На тобі, Маріє, сім четвергів хліба, / Та зверни, Маріє, на старого діда. / На тобі, Маріє, та семеро овець, / Не кажи, Маріє, що я йому отець» (Балади. Кохання та дошлюбні взаємини. – С. 352).

⁶⁶ Польську версію балади з мелодією, дуже близькою до української, авторка цих рядків пам'ятає з дитячих років як *ігровий хоровод з пантомімою*, якою передавали зміст пісні. Цю баладу без мелодії пор.: *Czernik S. Polska epika ludowa. – S. 157–160.*

- | | | |
|--|---|---|
| <p>4. Та як си круль розсердив, розсердив,
Та й до ката лист писав:
– Прийди, кате, українку стяти,
Вона мене зрадила.</p> | 2 | <p>4. Ta jak król się rozgniewał, rozgniewał,
To do kata list pisał:
– Oj przyjedź, kacie, krakowiankę ścinać
Bo ona królem wzgardziła...^{67*}</p> |
| <p>5. Як приїхав катовий, катовий
У червоному вбранню:
– На дзінь добрий, гарна українко,
Візьми ката за мужа.</p> | 2 | |
| <p>6. – Не була я крульова, крульова,
Не буду я катова.
Зігніть мені мою білу шию,
Най на світі не жию.</p> | 2 | <p>6. – Kiej nie byłam panową,
Nie myślę być katową,
Ścinaj, ścinaj moją białą szyję,
Bo ja śmierci nie minę.</p> |
| <p>7. Та як її стинали, стинали,
Всі ангели плакали:
– Не плач, не плач, гарна українко,
Бо ти підеш до раю.</p> | 2 | <p>7. Krakowiankę ścinają,
Aniołowie wołają:
– Nie lękaj się, śliczna krakowianko,
Bo wstępujesz do raju⁶⁸.</p> |

*Українську версію записала С. Грица
1970 р. в с. Шипинці Кіцманського р-ну
Чернівецької обл.*

*від Сокалюка Дениса Юрійовича, 1928 р. н.
Транскрипція С. Грици*

Споріднені сюжети з тотожними структурами вірша й мелодій, найчастіше мають місце у фольклорі міжетнічного пограниччя⁶⁹. За мовної спорідненості етносів балади легко асимілювалися. Особливо багато таких міжнаціональних версій в українському, білоруському⁷⁰, польському⁷¹, словацькому фольклорі⁷². Досить назвати хоча б такі: «Дочка-пташка», «Невістка, зачарована свекрухою в дерево», «Теща в полоні у зятя-татарина», «Мати отруєна сина й невістку», «Дітозгубниця», «Козаки намовляють дівчину до мандрівки», «Труна промовляла», «Жінка розбійника», «Бондарівна»; вони добре ві-

^{67*} Останні строфи тексту польської версії подано за: *Czernik S. Polska epika ludowa.* – S. 158.

⁶⁸ Пор. теж: *Pieśni ludu polskiego Ślązka.* – С. 43, 44. Також: *Czernik S. Polska epika ludowa.* – S. 158.

⁶⁹ *Грица С.* Фунція словесного и музыкального языка в условиях межэтнических фольклорных контактов // *История, культура, фольклор та етнографія слов'янських народів.* – К., 1988. – С. 182–195.

⁷⁰ Див.: *Балады. У дзвюх кнігах / Укладание, сістематизация, уступ. артикул і коментары Л. Салавей. Уступны артыкул, уклад. і систем. напеваў Т. Дубкова.* – Кн. 1; Кн. 2. (Пор.: Кн. 1. – № 22, 59, 106, 309, 409, 459 та ін.; Кн. 2. – № 612, 746, 774, 810, 818, 852, 863, 869, 1009 та ін.).

⁷¹ Див. *Czernik S. Polska epika ludowa.* – S. 65, 94, 124–129, 145, 149–156, 162–176, 207, 237, 245, 251–258, 265, 294–302 та ін.

⁷² *Zilyskuj O. Slovenská ľudová balada v internetnom kontexte.* – Bratislava, 1978.

домі в українському, білоруському, польському фольклорі і нерідко є дослівним перекладом з однієї слов'янської мови на інші споріднені. Стимулювали таке явище давні видання пісень польською мовою, які виходили під назвою пісень польського народу⁷³. Територією активного обміну пісенним фольклором, зокрема баладним епосом, були Карпати й Татри.

Навколо словацького «збойника» легендарного Янчія (Яношика) утворився цілий цикл словацьких, українських, польських підгалянських наративів, які подаємо в українській і словацькій версіях, з відсиланням до польської⁷⁴. Пісні мають тотожні тексти⁷⁵, а мелодії, як у більшості подібних випадків, пристосовані до мелосу середовищ свого побутування:

1)

- 80

Ой на го-рі під я-во-ром, ой на го-рі під я-во-ром,
о - ре Ан - ця с - дним во - лом, о - ре Ан-ця с - дним во - лом.

2)

Mięcie ♩ = 185

A tam ho-re pod ja-vo-rem, a tam ho-re pod ja-vo-rem.
o-re Han-ča s jed-nym vo-lem. o-re Han-ča s jed-nym vo-lem.

- | | |
|--|---|
| 1. /: Ой на горі під явором (2) | 1. /: A tam hore pod javorem: (2) |
| /: Оре Анця сивим волон (2) | /: Ore Hanča s jedným volem. (2) |
| 2. /: Ще й борозду не зорала, (2) | 2. /: Ešte brázdu nezorala, (2) |
| /: Вже ї мамка закликала: (2) | /: Už ju mat domov volala. (2) |
| 3. /: – Анцьо, Анцьо, подь додому, (2) | 3. /: – Stupaj, Hančo, stupaj domu, (2) |
| /: Віддаю тя не знам кому. (2) | /: Dala som te nieviem komu (2) |

⁷³ Візьмімо очевидні питомі зразки українських історичних балад зі збірника З. Глогера (див.: «Czemu kury nie piejecie? / Czemu ludzie nie czujecie? / Turki siolo zrabowały, / Gromadami ludzi gnały» («Теща в поліні зятя-турка») // *Starodawne dumy i pieśni / Zebrał Z. Gloger.* – Warszawa, 1877. – S. 49, 50; «Był pan Sawa w Niemirowie na pańskim obiedzie, / I nie wiedział I nie słyszał o nieszczęsnej biedze» (історична балада про Саву Чалого) // Там само. – S. 61; також зразки балад на с. 11, 12, 14, 15 та ін., які зараховано до польської народної епіки). Про Саву Чалого див також: *Czerwik S. Polska epika ludowa.* – S. 94–97.

⁷⁴ *Zejszner L. Pieśni ludu Podhalan.* – Warszawa, 1845. – S. 171.

⁷⁵ Не маючи змоги представити тут тексти української та словацької версій у повному обсязі, опускаємо кілька строф і подаємо ідентичні уступи й ті, що наближені до коліскової, які дружина розбійника співає над коліскою.

- | | |
|--|---|
| <p>4. /: Віддаю тя Янчіюві, (2)
/: Май, першому розбойцюві. (2)</p> <p>5. Анця двері утворила,
Янчіюві ся вклонила.
– Сідай, Анцю, на коліна,
Ци любиш ня, моя мила?...^{76*}</p> <p>8. /: – Люляй, люляй, білий хлопець, (2)
/: Кобись не був, як твій отець. (2)</p> <p>9. Нічку піде, нічку прийде,
І кривавий ніж принесе,
І криваву сабельочку,
Загострену у кісточку...</p> <p>20. Єдно личко цілувала,
А друге обкусала.
Тото, синку, на пам'ятку,
Коли убив отець мамку.</p> | <p>4. /: – Dali ste me Janičkovi, (2)
/: Chýřešniemu zbojničkovi. (2)</p> <p>5. /: Ket se my dva poberemo, (2)
/: Deže my byvat budemo? (2)</p> <p>6. /: Pot tam boru sivu skalu (2)
/: Najdeme tam chyžu starů... (2)</p> <p>9. /: – Čučaj, buvaj, ty synu muj, (2)
/: Bys lepší bul než otec tvuj... (2)</p> <p>11. /: V noci ide, v noci pride, (2)
/: Nikdaj mi nič ne donese. (2)</p> <p>12. /: Len košilku^{77**} uznojenů (2)
/: A sabličku skrjavenu'... (2)</p> <p>17. /: Edno ličko mu bozkala, /:
/: A druhe mu vykūsala. /:</p> <p>18. /: Tu maš, synu, na pamiatku, /:
/: Ked ti stinal otec matku. /:</p> |
|--|---|

1) Закарпатська обл., Перечинський р-н, с. Верхній Бистрий.
Записала С. Грица в 1966 р. від Куї Ганни Василівни, 1925 р. н.

2) Gašparikova V. Zbojnik Michal Vdovec v histórii folklóre gemerskeho l'udu. –
Bratislava, 1964. – S. 302. – № 28

Кожен з мелодичних варіантів балади становить характерний тип мелоду для свого краю. Український варіант має ряд паралелей у закарпатському фольклорі⁷⁸, а мелодія балади в цьому регіоні трапляється і з іншими текстами. Відповідно словацький текст відомий з іншими регіональними мелодія-

^{76*} Замість повторення кожного рядка, співачка іноді об'єднувала їх по чотири в строфі.

^{77**} Сорочку.

⁷⁸ Див.: Василенко З. Закарпатські народні пісні. – К., 1962. – С. 53, 89, 91; Гошовський В. Украинские песни Закарпатья. – М., 1968. – С. 416, № 257; Гіжа О. Українські народні пісні з Лемківщини. – К., 1972. – С. 175–178; Мишанич С. З гір Карпатських. – Ужгород, 1981. – С. 374–376. Відомий дуже давній запис тексту цієї балади у збірнику Л. Зейшнера «Pieśni ludu Podhalan» (1845), уривок з якої тут подаємо з огляду на ідентичність словесного тексту з українським варіантом, (мелодія у збірці Л. Зейшнера відсутня), підтверджує обмін баладним репертуаром на пограниччі. Різномовні версії майже ідентичні: «Haniu moja pójdz dodomu, / Wydam ja cię nie wiem komu. / Wydam ja cię Janiczkowski, / Hej, wolnemu zbójniczowski... / – Lulaj, lulaj synu mój, / Nie bądź tak jak ojciec twój. / Na kąski bym cię siekała, / Orłom krukom gozsyrała...» // Pieśni ludu Podhalan. – С. 171. Такі зразки свідчать про вплив авторської творчості на словесні тексти балад, що могли поширюватися не тільки усним, але й письмовим шляхом, і розспівувалися на мелодії, типові для середовища, що адаптувало словесні тексти. До такого тексту Л. Зейшнер подав таку примітку: «До кращого пояснення цієї гуральської думи [курсив наш. – С. Г.] народ ще додає таку оповідку. Певний заможний газда мав сім синів і дуже гарну дочку. Серед її залицяльників був і розбійник» (Pieśni ludu Podhalan. – С. 171). Зважаючи на неабияку живучість балади в українців і словаків карпатського регіону та популярність постаті словацького «збойника» Янчія, саме тут слід шукати джерела її виникнення. Мелодичні варіанти цієї пісенної парадигми, які нас цікавлять, за збереженості типу вірша і строфи, дають широке «віяло» її мелодичних варіантів.

ми⁷⁹. «Міксування» слов'янських текстів зі спільними фабулами та мелодіями, їх перехресні «взаємозаміни» є типовим явищем у карпатському регіоні. Відома пастуша балада «Попід гаєм Феся телятка пасала» (про зведену козаком дівчину)⁸⁰, знана в моравському фольклорі з тією самою мелодією⁸¹ у низці словацьких⁸² та польських⁸³ варіантів:

По-під га - см Фе-ся те-лят-ка па - са-ла. По-під га - см Фе-ся те-лят-ка па-
са-ла. па-су-чи те-лят-ка Фе-ся за-гу - ка-ла. ей Фе-ся за-гу - ка-ла.

У жанрі балади активно побутували книжна й народна системи творчості, що простежується й сьогодні. Мелодиці в цих випадках належала роль каталізатора регіональних пісенних стилів. У пограничних зонах мелодії нерідко ставали інтеграторами пісенності сусідніх народів.

Жанр балади досі активно функціонує у українському фольклорі та у фольклорі інших слов'янських народів. Основою для появи ряду баладних пісень, що були створені, зокрема, у роки Другої світової війни та в повоєнний період, є сюжетні матриці та стильові елементи традиційної балади. Особливого поширення набули такі теми: син не повертається з війни, матір плаче над убитим сином; загибель батьків з розпуки через втрату сина / дочки; загибель дівчини від катувань ворогів; розлука закоханих, спричинена важкими обставинами, зрадою тощо.

Для сучасних новотворів характерний синтез стильових засобів різних жанрів епічної і ліричної пісенності. Сьогодні в баладних піснях поєднуються елементи традиційної балади, міського романсу, авторської пісні. І це природно, бо епос як єдина субстанційна цілісність перейшов у фазу затухання; його замінила побутова пісня. «Саме пісенна поезія, на відміну від епосу, ніколи не відмирає, а завжди пробуджується до нового життя. Це поле в будь-який час року цвіте новим цвітом»⁸⁴.

Наративна балада, добре відома в європейському та позаєвропейському фольклорі, стала об'єктом зацікавлень красномислення й музики в епоху романтизму наприкінці XVIII – упродовж XIX ст. та актуалізації ідеї національного відродження, обстоюваної, зокрема, німецьким філософом Й. Гердером у праці «Голоси народів у піснях» (1807). До народної балади зверталися Й.-Ф. Гете, Дж. Байрон, Р. Бернс, Т. Шевченко, Ф. Шиллер,

⁷⁹ Поп.: *Burlasova S. Ludove balady na Horehroni.* – Bratislava, 1969. – S. 138–143. – № 16 a, b, c; *Slovenske ľudove piesne.* – Bratislava, 1952. – Sv. 3. – № 205, 513 та ін.

⁸⁰ Див.: *Колецка. Ф.* Народні пісні з Галицької Лемківщини. – С. 264. – № 603 в.

⁸¹ *Sušil Fr.* Moravskie národní písně. – Brno, 1860. – S. 202.

⁸² *Šlovenske ľudove piesne.* – Sv. 2. – № 491; Sv. 3. – № 205, 513 та ін.

⁸³ *Chybiński A.* O polskiej muzyce ludowej / Przygotował do druku L. Bielawski. – Warszawa, 1961. – S. 484. – № 154.

⁸⁴ *Гегель Г. В.* Эстетика. – Т. 3. – С. 524.

А. Міцкевич, О. Пушкін. Балада з гостро драматичним плином розвитку стала популярною у творчості таких композиторів-романтиків, як Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Ф. Ліст, О. Варламов, М. Глінка, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський та ін.

Українська народна балада здійснила значний вплив на поеми Т. Шевченка «Причинна», «Катерина», «Титарівна», «Петрусь» та інші твори поета. Народна балада збагатила українську драматургію, ставши основою творів І. Франка («Украдене щастя»), І. Карпенка-Карого («Бондарівна», «Паливода», «Сербин»), М. Старицького («Ой не ходи, Грицю»), П. Панаса-Мирного («Лимерівна») та ін. М. Лисенко опрацював для голосу з фортепіано декілька народних балад, серед яких відомі «Ой горе тій чайці», «Ой пила, пила та Лимариха», «Тихо, тихо Дунай воду несе» тощо. Не одного митця зворушила драматична історія гордої дівчини-Бондарівни, яка не скорилася самовільному паничеві, обравши смерть замість наруги. Балада «Бондарівна» стала основою балету М. Вериківського «Пан Каньовський». Драма «Украдене щастя» за народною баладою (чоловік убиває коханця своєї жінки) і твором І. Франка та народними мелодіями з Гуцульщини послужили канвою для однойменної знакової опери Ю. Мейтуса.

КОЛОМИЙКИ

Коломийки, притаманні традиційній культурі головно українців західних регіонів, — найпопулярніші народномузичні твори, які супроводжують повсякденне життя. Вони звучать з нагоди майже всіх найважливіших моментів побуту — на родинних святах, у перервах між працею, на дозвіллі. Володимир Гошовський зауважив, що коломийка, зокрема в карпатському регіоні, «проникла в усі пісенні жанри, у весільні, весняні, колискові, трудові, епічні й ліричні пісні, за винятком колядок і щедрівок»¹. Коломийки — не тільки продукт народної творчості, який сформувався в давні часи й активно функціонує дотепер, але й «сировина», що дає поштовх до новотворення і на сучасному етапі².

Історія виникнення коломийки (як у часових рамках, так і з огляду на її назву) зацікавила вчених ще понад півтора століття тому. Микола Сумцов³, Володимир Гнатюк⁴, Олександр Зачиняєв⁵, Микола Жинкин⁶ та інші дослідники

¹ *Гошовский В.* Коломыечная структура в песнях славян и соседних народов // У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. — М., 1971. — С. 151.

Жанрове розмаїття пісень коломийкових форм підтверджується народнопісенними матеріалами цього тому: билиною «Про створення світу», колисковою «Ворозочки з ожиночки» та історичною піснею «Ой (гей), крикнули козаченьки» (див. відповідні розділи) [Ред.].

² Згадки про постання новотворів на основі коломийкової форми див.: *Зачиняев А.* К вопросу о коломыйках // Известия Отделения Русского языка и словесности Академии наук. — СПб., 1907. — Т. 12. — Кн. 1. — С. 410; *Жинкин Н.* Коломийки // Червоний шлях. — Х., 1925. — № 10. — С. 205; *Колесса Ф.* Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку // *Колесса Ф.* Фольклористичні праці. — К., 1970. — С. 37–40; *Коваль В.* До питання про основні тенденції функціонування сучасної народномузичної культури (за матеріалами наспівів з околиць на північний захід від Горган) // Етномузика. — Л., 2007. — Чис. 3. Збірка статей та матеріалів на честь 60-річчя Богдана Луканюка / Упоряд. Ю. Рибак. — С. 24, 25. — (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. Миколи Лисенка. — Вип. 15).

³ *Сумцов Н.* Коломийки. — К., 1886.

⁴ *Гнатюк В.* Коломийки // Етнографічний збірник НТШ. — Л., 1905. — Т. 17. Щоправда, того самого року В. Гнатюк опублікував матеріали, які свідчать про популярність коломийок серед різних верств населення ще за часів Визвольної війни українського народу 1648–1654 років (див.: *Гнатюк В.* Старинність коломийки // Літературно-науковий вісник. — Л., 1905. — № 12. — С. 235).

⁵ *Зачиняев А.* К вопросу о коломыйках.

⁶ *Жинкин Н.* Коломийки.

вважали, що коломийка як самобутній жанр української народної творчості сформувалася наприкінці XVIII — на початку XIX ст. Однак ще Іван Франко⁷, а пізніше й Філарет Колесса⁸ на підставі вивчення віршової ритміки коломийок висловили припущення про ще глибше їхнє коріння, яке сягає принаймні доби Козаччини. Згодом Олександр Дей⁹, Микола Грінченко й Варвара Хоменко¹⁰, а також Наталія Шумада¹¹, наголошували, що початком формування жанру коломийок є період становлення української народності. Натомість В. Гошовський, загалом не заперечуючи деяких положень цих гіпотез¹², уважав, що коломийкова форма (її архетип), вірогідно, виникла ще в давніх слов'ян¹³. Окрім того, він зазначив, що карпатським коломийкам притаманна стильова монолітність з відповідними народномузичними жанрами чехів, словаків та поляків¹⁴.

І хоча час постанови коломийок учені визначали по-різному, однак у питанні походження їх від танцювальної першооснови вони проявили однаковість. Відмінність тільки в тому, що, скажімо, О. Зачиняєв і М. Жинкин уважали коломийку генетично спорідненою з козачком і краков'яком, а Ф. Колесса та М. Грінченко вмотивовано це заперечували.

На початку наукового зацікавлення коломийкою вчені зазвичай схилилися до думки, що це самостійний *жанр* української народномузичної творчості. Таких міркувань, зокрема, дотримувалися М. Сумцов, В. Гнатюк, О. Зачиняєв та М. Жинкин. Однак уже І. Франко й Ф. Колесса розглядали коломийку як специфічну музично-ритмічну форму. Таку думку поділяв і В. Гошовський¹⁵.

Науковці мали різні підходи й щодо терміна «коломийка». Окремі вчені вважали, що ця назва походить від найменування міста Коломиї Івано-Франківської області¹⁶. Такі міркування, вочевидь, ґрунтувалися насамперед на тому, що в текстах коломийок часто згадувалася назва зазначеного міста, як-от:

Коломия — не помя, Коломия — місто.

В Коломиї дівчатовька, як пшеничне тісто.

Та ще в 1840 році польський дослідник фольклору Паулі Жегота висунув припущення про загальнослов'янську генезу цього пласта народномузичної творчості¹⁷. Такої самої думки дотримувалися, зокрема, Н. Шумада¹⁸ та В. Гошовський¹⁹.

⁷ Франко І. До історії коломийкового розміру // Франко І. Вибрані статті про народну творчість. — К., 1955. — С. 99—101.

⁸ Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Колесса Ф. Музикознавчі праці. — К., 1970. — С. 146.

⁹ Дей О. Перлини карпатського краю // Коломийки. — Л., 1962.

¹⁰ Грінченко М., Хоменко В. Коломийки і частушки // Українська народна поетична творчість. — К., 1958. — Т. 1.

¹¹ Шумада Н. Пісенні мініатюри українського народу // Коломийки. — К., 1969. — С. 33. — (Українська народна творчість).

¹² Гошовський В. Коломьечная структура в песнях славян и соседних народов. — С. 140.

¹³ Там само. — С. 142.

¹⁴ Там само. — С. 178.

¹⁵ Там само. — С. 140.

¹⁶ Див., напр.: Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. — С. 145.

¹⁷ Piesni ludu ruskiego w Galicyi: W 2 t. / Zebrał Żegota Pauli. — Lwów, 1840. — Т. 2. — С. 165.

¹⁸ Шумада Н. Пісенні мініатюри українського народу. — С. 33.

¹⁹ Гошовський В. Коломьечная структура в песнях славян и соседних народов. — С. 145.

Це міркування базується передовсім на співзвучності найменувань кругового танцю в деяких слов'янських народів: у чехів — «каламайка», у болгар — «хоро», у сербів і хорватів — «коло», у словаків — «до колеса» чи «карічка» (від угор. *karika* — круг), у поляків — «до кола» або «окронгли» (круговий).

Коломийки викликали зацікавлення й у зарубіжних учених. Зокрема, Бела Барток припускав, що угорські пісні свинопасів виникли під впливом української коломийки²⁰. Проте В. Гошовський спростував цю гіпотезу, довівши, що згадані Б. Бартоком народномузичні твори і є справжніми карпатськими коломийками — музичними реліктами асимільованих в Угорщині українців чи іншого слов'янського населення²¹.

Ще один угорський учений, Золтан Кодай, заперечував позицію Б. Бартока, уважаючи пісні угорських свинопасів автохтонним явищем і припускаючи, що радше коломийки є відображенням цих наспівів²². Його міркування базувалися на тому, що він убачав генетичний зв'язок цих угорських народномузичних творів з марійськими піснями²³. Однак В. Гошовський звернув увагу на те, що аналізованим З. Кодаєм марійським (а також угорським) піснями притаманні анапестичні козачкові закінчення ♪ ♪ ♫ , а не коломийкові ♪ ♫ ♪ ♫ ♪ ♫ . Отже, позаяк форма карпатської коломийки не властива музичному мисленню угорців і марійців, то це доводить правдивість гіпотези щодо її асиміляції на теренах Угорщини разом з її носіями²⁴.

Звернув увагу на коломийки і польський дослідник Адольф Хибінський. Студіюючи народні танці Сілезії (території Центральної Європи на стику сучасних Німеччини, Польщі та Чехії), він помітив, що «коломайка», яка побутує на цих теренах, не має нічого спільного з коломийкою, адже її музично-ритмічна структура відповідає формі козачка чи польки²⁵.

Долучився до вивчення коломийки і словацький дослідник Йозеф Кресанек. Однак він помилково ототожнював її форму з козачковою, намагаючись довести спільність коломийки зі словацькими танцями «фрішка» та «одземок»²⁶.

Перші записи коломийкових строф (написи в табулатурах для лютні) відомі ще із XVI ст.²⁷ Коломийковий вірш знаходимо в пісні в одному з листів Марії-Казимири Замойської до Яна Собеського від 1659 року, повний текст якої, як зазначав Ф. Колесса, «переховався в співанику бібліотеки Чарторийських з кінця XVII в.»²⁸.

²⁰ Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. — М., 1966. — С. 27.

²¹ Гошовский В. Коломыечная структура в песнях славян и соседних народов. — С. 199, 200.

²² Кодай З. Венгерская народная музыка. — Будапешт, 1961. — С. 94, 95.

²³ Марійці — народ, споріднений з угорцями.

²⁴ Гошовский В. Коломыечная структура в песнях славян и соседних народов. — С. 201—206.

²⁵ Chibiński A. O polskich tańcach ludowych // O polskiej muzyce ludowej: Wybór prac etnograficznych. — Warszawa, 1961. — S. 223.

²⁶ Kresánek J. Slovenská ľudová pieseň so stanoviska Hudobného. — Bratislava, 1951. — S. 59—62, 228—230.

²⁷ Нудьга Г. Українські народні думи в німецьких перекладах та критиці // Радянське літературознавство. — 1964. — № 6. — С. 68.

²⁸ Колесса Ф. Українська народна пісня на переломі XVII—XVIII ст. // Колесса Ф. Фольклористичні праці. — С. 68.

Інтенсивна фіксація коломийок (як, зрештою, й інших народномузичних творів) із подальшою їх публікацією в різних виданнях розпочалася тільки з другої чверті XIX ст. Зокрема, в альманасу «Pielgrzym Lwowski» на початку 1820-х років тексти коломийок розмістили у своїх наукових розвідках Карл Гітнер²⁹ і Денис Зубрицький³⁰. У 1820–1830-х роках у Коломиї та Городенці Івано-Франківської області коломийки записував один із зачинателів фольклористики на західноукраїнських землях, сподвижник «Руської трійці» Григорій Ількевич. Однак його записи побачили світ лише на початку XXI ст. завдяки старанням Григорія Дем'яна та Романа Кирчіва³¹. У цьому виданні коломийки подано в розділі «Жартівливі пісні». Знаходимо коломийки й у збірках Юліана Климова³² та Платона Лукашевича³³.

Записували коломийки в першій половині XIX ст. й польські дослідники Вацлав Залеський (більше знаний як Вацлав з Олеська)³⁴ та Паулі Жегота³⁵. Виділивши коломийки в окрему групу народномузичних творів, вони ввели їх до сфери танцювальних пісень.

У другій половині XIX ст. до записування й публікації коломийок долучилися такі визначні постаті українського народу, як Панько Куліш³⁶, Павло Чубинський³⁷, Яків Головацький³⁸ та Михайло Драгоманов³⁹. Серед польських науковців — Антон Коціпінський⁴⁰, Оскар Кольберґ⁴¹ та ін.⁴²

Зважаючи на посильний вклад у фіксацію коломийок науковців та аматорів-фольклористів XIX ст., мусимо визнати, що найбільше творів було зібрано й опубліковано у XX ст. Варто згадати хоча б доробки таких маститих

²⁹ [Hütner K.]. *Śpiewy ludu // Pielgrzym Lwowski*. — 1822. — S. 49, 50.

³⁰ *Zubrzycki D.* *O piewach ludu pospolitego // Pielgrzym Lwowski*. — 1823. — S. 86–95.

³¹ Народні пісні в записях Григорія Ількевича / Вступна стаття Р. Ф. Кирчіва; упорядкув., прим. Г. В. Дем'яна, Р. Ф. Кирчіва. — Л., 2003.

³² Руські народні пісні для охочих молодців і красовиць / Зібрав Юліан Климов. — Л., 1830.

³³ *Лукашевич П.* *Малороссийские и червонорусские народные думы и песни*. — СПб., 1836.

³⁴ *Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego / Zebrali i wydał Waclaw z Oleska; Z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego*. — Lwów, 1833; *Muzyka do piesni polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych i wydanych przez Waclawa z Oleska / Do śpiewu i na fortepian ułożył Karol Lipiński*. — Lwów, 1833.

³⁵ *Piesni ludu ruskiego w Galicyi: W 2 t. / Zebrali Żegota Pauli*. — Lwów, 1839. — Т. 1; 1840. — Т. 2.

³⁶ *Записки о Южной Руси / Издал П. Кулиш*. — СПб., 1856. — Т. 1.

³⁷ *Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край: Материалы и исследования / Собр. П. П. Чубинским*. — СПб., 1874. — Т. 5: *Песни любовные, семейные, бытовые и шуточные / Издан под наблюдением Н. И. Костомарова*.

³⁸ *Народные песни Галицкой и Угорской Руси: В 3 ч. / Собр. Я. Ф. Головацким*. — М., 1878.

³⁹ *Нові українські пісні про громадські справи*. — Женева, 1881.

⁴⁰ *Pisni, dumki i szumki ruskoego naroda na Podoli, Ukraini i w Małorossyi / Spysani i perełożeni pid muzyku Ant. Kocipińskim*. — W Kijewi i Kamińci Pod., 1862.

⁴¹ *Kolberg O.* *Pokucie: Obraz etnograficzny*. — Kraków, 1888. — Т. 3.

⁴² Список основних видань коломийок до кінця 1960-х років див.: *Шумада Н.* *Пісенні мініатюри українського народу*. — С. 599–601.

сусідніх восьми тривалостей (першої і другої, другої і третьої чи третьої та четвертої) в одну четверту. У висліді замість диніричного ритмічного рисунка чотирискладника ♪ ♪ ♪ ♪ отримуємо дактилічну ♪ ♪ ♪ , амфібрахічну ♪ ♪ ♪ або ж анапестичну ♪ ♪ ♪ фігури трискладової силабічної групи. Почасти амфібрахічний, а головню дактилічний ритмічні рисунки трапляються зазвичай у першій і четвертій чотирискладових силабічних групах коломийкової строфи.

Зрідка в коломийках наявний *ампліфікований* (розширений) вірш. Збільшення кількості складів у рядку досягається переважно шляхом додавання до силабічних груп вставних слів «ой», «ей», «гей» тощо, які не мають смислового навантаження. Такий процес викликає дроблення (розщеплення) восьмої тривалості (як правило, другої складовоти чотирискладника) на дві шістнадцяті, унаслідок чого музично-ритмічний рисунок п'ятискладника, поданий удвічі більшими тривалостями, набирає вигляду дактиля-спондея ♪ ♪ ♪ ♪ . Для шестискладників стриктифікація/ампліфікація не властива.

Іноді кількість рядків у коломийкових строфах збільшується від двох до трьох шляхом буквального (як текстового, так і мелодичного й ритмічного) повтору другого рядка. Щоправда, початки та каданси другого й третього віршів можуть мати незначні мелодичні й ритмічні зміни. Трапляються також коломийки, у яких у другому рядку замість трьох силабічних груп наявні чотири. Такі переінакшення відбуваються внаслідок текстового повтору (іноді зі зміною меліки) останньої шестискладової музично-синтаксичної стопи:

Приклад 2

$\text{♩} = 76$

2. Та як при-йшла та й із шлю-бу на по-ро-зі ста - ла

Люб-лю сво-го ми-лень-ко-го бо-м му при-сі - га - ла

бо-м му при-сі - га - ла

Івано-Франківська обл., Богородчанський р-н, с. Старуна.
Виконавиця Андрусяк П. Й., 1925 р. н. Запис 1995 р. і транскрипція В. М. Коваля

Деталізована типова музично-ритмічна форма карпатської коломийки, як справедливо зауважив Михайло Мишанич⁴⁹, може піддаватися найрізнома-

⁴⁹ *Мишанич М.* Агогічні особливості карпатської коломийки в транскрипції // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. праць / Ред.-упоряд. Б. Луканюк. — К., 1989. — С. 45—52.

нітнішим видозмінам, що передовсім залежить від етномузичного діалекту, індивідуальної манери виконання тощо. Ритмічні «неправильності» в зіставленні з еталонною формою супроводжуються різними агогічними відхиленнями — як строгими, так і вільними.

До строгих агогічних змін, які передбачають обов'язкову компенсацію одних укорочених (чи подовжених) тривалостей пролонгацією (чи аббревіацією) інших тривалостей еталонної музично-ритмічної схеми, належить насамперед ямбізування (♩ ♪ ♪ ♩), хореїзування (♩ ♪ ♪ ♩) чи хоріямбізування (♩ ♪ ♪ ♩) чотирискладових силабічних груп. Такі вкорочення чи подовження можуть бути незначними (ледь помітними) і зазначитися в транскрипції спеціальними діакритичними позначками — мікроферматами: «◡» — аббревіація, «◡» — пролонгація. Однак у коломийках, у яких наявні строгоагогічні відхилення, часто трапляються й суттєвіші взаємозаміни тривалостей у зіставленні з їх еталонною деталізованою музично-ритмічною формою. Математично такі відхилення можна зобразити так (при ямбізуванні): співвідношення 2 : 3 — восьма тривалість і восьма з крапкою під квінтоллю (6-й такт прикладу 2); 1 : 2 — восьма й четвертна тривалості під тріоллю або без неї (♩ ♩), що може переходити в тридольність; 1 : 3 — шістнадцята тривалість і восьма з крапкою (♩ ♩). Таких самих співвідношень (відповідно — зворотних і зворотно-прямих) може набувати й хореїзування та хоріямбізування. Здебільшого такі взаємозаміни відбуваються між восьмими тривалостями попарно (1-ю та 2-ю, 3-ю та 4-ю тощо). Проте компенсація тривалостей може відбуватися й на відстані, як-от: між першою і четвертою складонотами силабічної групи (приклад 2, 1-й такт).

Вільноагогічні відхилення зазвичай передбачають подовження / вкорочення однієї силабохрони віршового коліна без належної компенсації іншої складоноти. У таких випадках здебільшого порушується правильність часокількісної сітки еталонної музично-ритмічної форми чотирискладника: ♩ ♩ ♩ ♩, ♩ ♩ ♩ ♩ (та ін.) замість ♩ ♩ ♩ ♩.

Перші чотири силабохрони шестискладників у коломийках можуть набувати таких самих музично-ритмічних видозмін, як і чотирискладові силабічні групи. Дві останні четвертні тривалості модифікуються зазвичай так: ♩ ♩ ♩ ♩, ♩ ♩ ♩ ♩ чи ♩ ♩ ♩ ♩ (звісно, з урахуванням зазначених агогічних переінакшень).

Залежно від виконання (голос, інструмент) коломийки бувають вокальні, інструментальні та вокально-інструментальні. Їх виконують як приспівки (чи награвання) і до танцю, і до слухання. Вокальним (співаним) коломийкам, окрім звичної акцентно-динамічної (танцювальної) ритміки, нерідко притаманна й співна (кантиленна), а іноді й рубатна (вільна). Інструментальні та вокально-інструментальні коломийки здебільшого відіграють функцію музичного супроводу до танцю, а отже, їм зазвичай властивий акцентно-динамічний тип ритму. Хоча зрідка (під час гри чи гри й співу до слухання) вони можуть бути й у дольному чи рубатному типах ритму.

Цікавою і різноманітною є ладоінтонаційна система коломийок. Серед них, мабуть, в однаковій пропорції побутують наспіви (чи награвання) мажорного та мінорного ладового нахилу. Нерідко звукоряду коломийок при-

таманна дорійська секста, яка часто доповнюється четвертим підвищеним щаблем (так званий гуцульський мінор)⁵⁰.

Різноманітним є також обсяг наспіву. Іноді амбітус коломийок (зазвичай до танцю) обмежується малою чи великою терцією, проте їхній звукоряд може сягати й понад октаву (частіше в співаних коломийках). У вузькоамбітусних коломийках мелодика нерідко базується на повторенні (репетиції) одного звука (у першому реченні — здебільшого третього чи четвертого щабля, який у кадансі спадає на тоніку, інколи «чіпляючи» другий щабель; у другому — тоніки з перманентним торканням терції чи кварта, а деколи й зі спаданням на субкварту). Інструментальні коломийки часто «розцвічуються» різними фігураціями та мелізмами, хоча й деякі співаки теж прикрашають виконання різними фігуртурами.

Багату палітру має мелотематична форма коломийок. Серед них — народномузичні твори і з повторною $abc+abd$ (приклад 1), і з наскрізною $abc+def(g)$ (приклад 2) будовою мелострофи (періоду). Мелічні повтори трапляються й у межах мелорядка (речення), де часто звуковисотність перших чотирьох складових третьої силабічної групи (як варіант) тотожна мелодичній лінії першої музично-синтаксичної стопи $abav+abc$ ⁵¹. Нерідко коломийкам притаманні й середрядкові секвенції (як правило, діагонічні): зазвичай це повтор на секунду вище меліки першої та четвертої силабічних груп у другій і п'ятій aa^1b+aa^1c ⁵².

Серед усього пласта традиційної музичної культури українців коломийкам належить першість у тематичному багатстві. У них звучать мотиви всіх перипетій повсякденного життя селянина-трудівника: відображено минуле й сучасне, індивідуальне і громадське, сум і радість, гумор, сатира й сарказм, будні та свята тощо. Жодна сфера людського буття не залишається поза увагою цих перлин народної творчості.

Коломийкам притаманні найрізноманітніші засоби художньої виразності: паралелізми, епітети, метафори, гіперболи, синекдохи, алегорії тощо. Не випадково коломийка припала до вподоби багатьом українським поетам і письменникам. Коломийковим віршем написано чимало творів Тараса Шевченка, Віктора Забіли, Степана Руданського, Маркіяна Шашкевича, Юрія Федьковича, Амвросія Метлинського. Як ілюстративний матеріал коломийки знаходимо і в прозовій літературі: в оповіданнях І. Франка «Вугляр», «Вівчар», «Лесяшина челядь», у повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків». Коломийковим віршем послуговуються й поети-сучасники — як аматори, так і професіонали.

Використані у творах професійної музики коломийки надають їм яскравого національного колориту. Здебільшого композиції з коломийкою в основі трапляються у фортепіанному репертуарі (наприклад, «Велика коломийка» Порфирія Бажанського, «Коломийка» для фортепіано в чотири руки Савина Абрисовського, «Три коломийки для фортепіано» Миколи Колесси, «Буковинська коломийка» Зіновія Лиська, «Вітрогони» Остапа Нижанківського,

⁵⁰ Див., напр.: Коломийки... — С. 444. — № 80.

⁵¹ Див., напр.: Там само. — С. 429. — № 7.

⁵² Див., напр.: Там само. — С. 428. — № 2.

а також твори Богдана Вахнянина, Романа Ганінчака, В. Овчаренка, І. Устияновича, Богдани Фільц, Ярослава Ярославенка та ін.), рідше — для інших інструментів та ансамблів («Для розради. Думка і коломийки» для скрипки і фортепіано Василя Безкоровайного, «Чотири коломийки» для домри / мандоліни і гітари Євгена Мілки) або оркестрів («Коломийки для оркестру народних інструментів» Валерія Польового, «Дума про Довбуша» Володимира Шумейка). Коломийки, оригінальні чи аранжовані, наявні також у вокальних (сольних і хорових) жанрах (Андрій Гнатишин, Тарас Яценко та ін.). Зважаючи на запальний характер танцювальних коломийок, українські композитори використовують їх як основу тематизму фіналів багаточастинних творів (фінал Фортепіанного тріо ля-мінор Василя Барвінського, фінал Першої скрипкової сонати Мирослава Скорика та ін.). Адаптаційна здатність коломийкової форми до жанрових і стильових трансформацій спричиняє її появу в джазовій музиці (Мирослав Скорик, Іван Стецишин та ін.).

ДУХОВНА ПІСНЯ В ЛІРНИЦЬКОМУ РЕПЕРТУАРІ

Духовна пісня — це синкретичне жанрове утворення позалітургійного призначення з ортодоксальним релігійним змістом, послідовно витриманим у душі вчення Церкви. У своєму класичному виявленні вона виникла в XVII—XVIII ст. у вигляді словесно-віршованих музичних творів зі строфічною будовою. У контексті того часу, набуваючи значення смислової домінанти писемної професійної культури, духовна барокова пісня стала аналогом «книжної пісні» — канта (тобто пісні, що міститься в збірках-кантичках). Відтоді цей жанр почав докорінно трансформуватися. З одного боку, пісні постійно переписували й тиражували в різноманітних збірках. Зазнаючи впливу професійної міської культури, вони асимілювали новітні західноєвропейські тенденції, особливості класичного музичного мислення. З другого, — пісні переходили в народне середовище, де побутували в усній традиції з відповідними видозмінами з огляду на особливості фольклорного процесу. Як частина лірницького репертуару, духовні пісні зазнали таких глибоких змін, що слід вести мову про окремий жанр *лірницької пісні — псалми*.

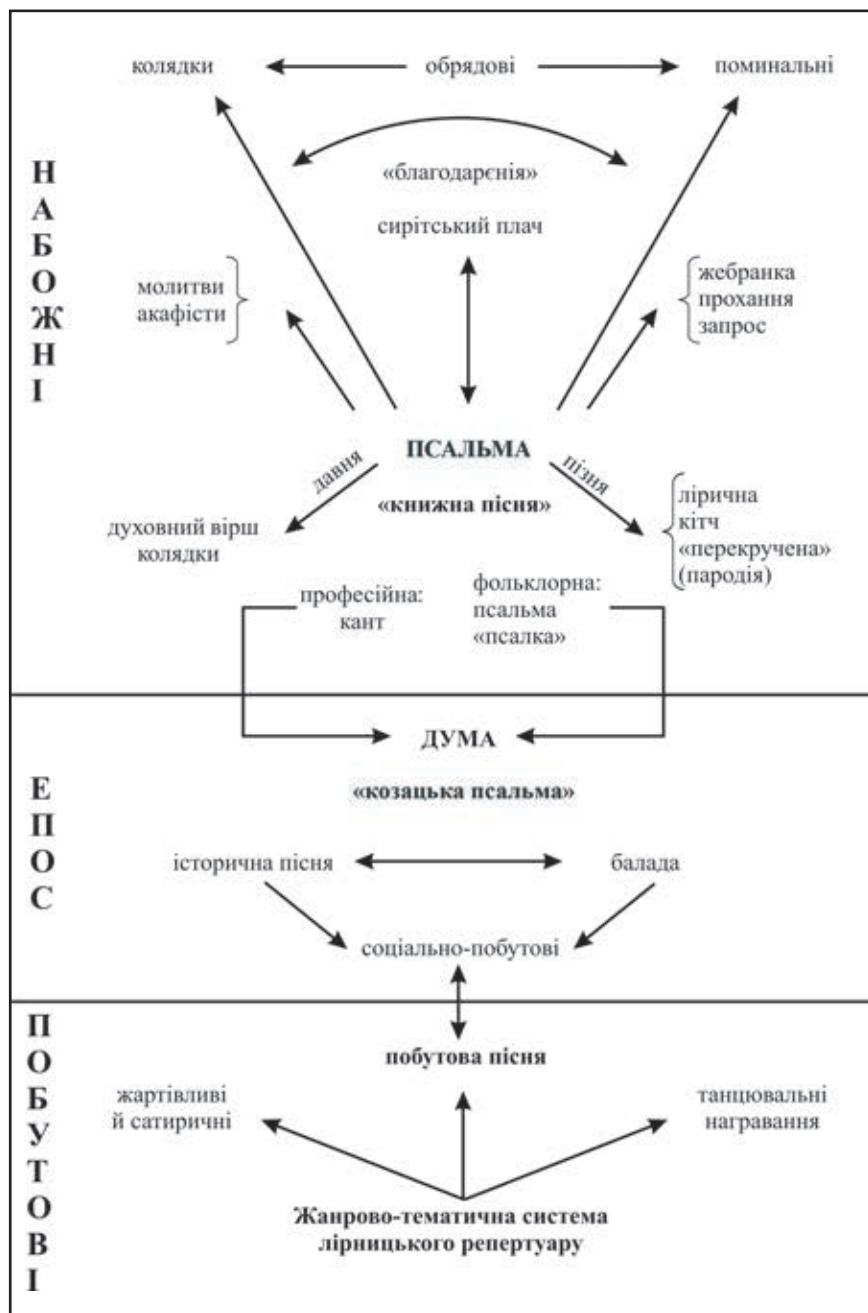
Підґрунтям лірницької практики на рубежі XIX—XX ст. був сформований, багатий і різнобарвний репертуар, що у своєму комплексі інтегрував і специфічно відтворював майже всі сфери тогочасної народної музичної та духовної культури. Така досить строката панорама виконавської діяльності мандрівних музикантів-сліпців і «божих людей» містила найрізноманітніші тематичні аспекти й жанрові утворення.

За жанрово-тематичними ознаками лірницькі наспіви можна поділити на три основні групи:

1. Набожні пісні.
2. Епіко-імпровізаційні твори.
3. Побутові жанри.

У поданій нижче схемі наводимо жанрово-тематичні зв'язки лірницького репертуару.

Лірницький репертуар містив не тільки різнобарвну палітру тем і сюжетів, що охоплювали мало не всі сторони духовного життя людини, але й вражаюче розмаїття жанрів: псалми, духовні вірші, колядки, канти, епіко-історичні пісні, думи, пісні баладного складу, лірико-побутові пісні, жартівливі пісні, танцювально-інструментальні награвання, кітчеві новотвори тощо. Об'єднані певними музично-стильовими ознаками в єдину цілісність, вони становлять жанрово-тематичну систему українського лірництва.



Суто музичні жанри в лірницькій виконавській практиці «розбавлялися» мелодизованими примовками: «запробсами» (на ногавиці, сорочку або полотно), «благодареннями», жебрацькими рецитаціями або жебранками, старечими проханнями чи любецьким лементом. Отже, в одну музично-стилістичну єдність у лірницькому репертуарі інтегрувалися такі жанрові різновиди: жебрацькі рецитації (лемент, жебранки, молитви поминальні й заздравні, лірницько-сирітські плачі) та псалми.

Із плачовими жанрами ці утворення споріднює речитативно-декламаційний тип наспіву переважно низхідного напрямку, акцентування секундових «стогнучих» інтонацій, хроматизований лад мінорного нахилу (#IV, #VI), що подекуди збігається з так званим думним, типовим для кобзарсько-лірницьких рецитацій. Подібні рецитації складаються з малоамбігусних одноопорних поспівок, що базуються на одноманітному монотонному повторі рядків з композицією типу колона та вільноваріативною й неперіодичною ритмікою. Такі стилістичні ознаки загалом характерні для лірницьких плачів і рецитацій, що посилюються характерним звучанням інструмента.

За висловленням лірника Якова Бахмата з Валок (Валки — нині райцентр Харківської обл.), ліра «дуже іде на жаліб. Так що ніяка музика так не зробить, як ліра на жаліб... Вона сама наче плаче». На «жаліб» ідуть у лірників численні псалми, притчі або «розкази» (тобто думи) й «запрос». Лірник, починаючи псалму, зазвичай програє спочатку коротеньку прелюдію, ніби вступ, «поки ліра на лад впаде». Супровід ліри відзначається багатшою мелізматикою, ніж спів, і не імітує вокальної партії. У справжнього лірника інструментальний акомпанемент має свою (досить незалежну від вокалу) мелодичну лінію.

Найяскравіше явище лірницької музичної практики експонують *псалми*, що у фольклористичних виданнях здебільшого ідентифікуються з поняттям «*набожні пісні*». Саме так називалися твори «Богогласника», більшість із яких збереглася в лірницькому репертуарі, наприклад: «Ісусе мій прелюбезний» (№ 14), «Пасли пастирі» (№ 45), «Пречистая Дева, Мати руського краю» (№ 47), «Крестним дровом розп'ятого» (№ 37), «Ой хто-хто Миколая любить» (№ 57), «Святой Антоній Преподобний» (№ 60), «Іоанну Богослову» (№ 61), «О горе мне, грешнику сушу» (№ 65), «Кажуть люде, що я умру, а я хочу жити» (№ 67), «Придет година для всіх єдина» (№ 68) та ін. (Нумерація і правопис наводяться за Холмським Богогласником 1909 р.)

«*Набожні пісні*» — найсуттєвіша й найчисленніша в лірницькому репертуарі поліжанрова верства, об'єднана спільними тематичними та виконавсько-стильовими характеристиками. Жанровою домінантою цієї групи є фольклоризований різновид духовної пісні — *псалма*, що разом з її еволюційними й напливовими трансформаціями утворює в лірницькому побутуванні особливе специфічне явище так званої *фольклорної* (лірницької) псалми.

Псалми — малодосліджений жанр у сучасному музикознавстві. Духовний вірш (в Україні — *псалма*), спрямований до моральних питань життя, майже не згадується в українських позовтневих публікаціях¹. Подібної думки до-

¹ Линева Е. Опыт записи фонографом украинских народных песен. — К., 1991. — С. 83.



Лірник Тиміш з-під Полтави
з поводирем.
Листівка початку ХХ ст.

тримується С. Грица в дослідженнях уже пострадянського часу: «В умовах тоталітарного режиму майже повністю більш як на півстоліття було відкинуто глибинний пласт духовної спадщини — духовні вірші, псалми, пісні-молитви, пов'язані з християнством»².

До цього жанру належать пісні суто релігійної тематики, здебільшого запозиченої з духовної літератури («Богогласник», Святе Письмо, Життя Святих, Молитовники тощо). Разом з текстами канонічного походження широко використовувалися сюжети з апокрифічним підтекстом. «Тут чужий книжковий елемент тримає в кайданах розум співаків, і вони, боячись поплутати малознайомі імена і факти, зберігають їх механічно,

подекуди до невпізнання в перекрученому вигляді»³. Слід зазначити, що тексти Псалтиря — канонізованої церковної книги — і лірницьких псалм майже не збігаються, «вони не мають нічого спільного з біблійним псалмом»⁴. Найімовірніше, Давидові псалми були не першоджерелом, а прообразом чи взірцем для наслідування у формуванні жанру лірико-побутової релігійної пісні. Вільна народна фантазія, схильність до невпинного варіювання та імпровізації витворили зовсім нове явище духовної позацерковної пісні, що дістала назву «псалма» й поширювалася здебільшого мандрівними співцями — кобзарями та лірниками.

Тематичну основу лірницької псалми становлять дидактично-філософські мотиви, подані у двох аспектах: 1) сюжетно-фактологічному, із широкими оповідями міфологічно-легендового типу з *апокрифічним* підкладом; 2) особистісний монолог-скарга чи переживання в аспекті *християнізованої лірики*.

За тематикою лірницькі псалми можна поділити на певні групи, а саме:

1. Апокрифічні (з міфологічно-легендарними, космогонічними, біблійними сюжетами).
2. Агіографічні (про життя й діяння святих, великомучеників, страсто-терпців, апостолів).
3. Господські (з євангельськими сюжетами, приуроченими до церковного року): а) різдвяні; б) страсні; в) хвалебні; г) гімнічні.
4. Богородичні: а) величання; б) акафісти.

² Грица С. Псалми в репертуарі кобзаря (до 95-річчя від дня народження Г. Ткаченка) // Народна творчість та етнографія. — 1993. — № 4. — С. 42.

³ Горленко В. Кобзари и лирники // Киевская старина. — 1884. — XII. — С. 654.

⁴ Корній Л. Історія української музики. — К.; Х.; Нью-Йорк, 1996. — Ч. 1. — С. 206.

5. Дидактичні (повчально-моралізуючі й філософські без певного сюжету): а) «умилительні»; б) покаянні; в) сотеріологічні; г) есхатологічні.

6. Лірико-побутові (емоційно-релігійні переживання (християнізована лірика)): ліричні монологи-скарги, прохання, побажання.

До першої групи належать псалми, що мають однакові назви з духовними віршами:

— «Цмок»; «Про Бориса і Гліба»; «Плач землі»; «Про Іосихва Прекрасного»; «Як душа з тілом розлучалася»;

— «Книга Голубина» («Глибинна»); «Про Правду й Кривду»; «Вознесіння, або Звідки пішла Милостина»; «12 п'ятниць»; «Приказання»;

— «Самаритянка» («Самарянка»); «Лазар»; «Олексій — чоловік Божий»; «Плач Адама»; «Адам і Єва»; «Потоп»; «О блудному синові».

Серед прикладів другої групи вирізняються такі типові сюжети, як «Св. Дорота»; «Єгорій Хоробрий»; «Федір Турянин»; «Про Св. Варвару»:

Cantabile

Ох і ай - пшя чо - ря по - се - ред мо - ря.

Ой не єсть то зо - ря та свя - ти Вар - ва - ра.

Псалми третьої групи («Ісусе мій прелюбезний», «Предивное торжество», «Скинія златая», «Весела світу новина», «Я умом ходила в город Віфлеєм», «Царю Христе незлобивий», «Древом хресним розп'ятого», «Христу на хресті», «Страсті Христові», «Христос Господь воскрес») та четвертої («Пречистій Діві Заступниці», «Пасли пастирі овци на горі» («Почаївська»), «Пречистая Діво, Мати руського краю») здебільшого споріднюються з «Богогласником»:

Andante sostenuto

Че - рет по - ле ши - ро - ке - с

на че-рет мо-ре спл-бу-ке-с.

Masstoso

Пре-чи-ста-я Ді-во Ми-рі-є Русь-ко-го кра-ю!

Як на не-бі, так і на зем-лі Ты ве-ди-на-єш! Ти, три-ш-ти-ку

туж-ка-ї му-ки че-рет Тво-ї аба-ле-ні-ї ру-ки та не дай про-па-єш!

П'яту, найвагомішу, групу в записах лірницького репертуару становлять *псалми покаяння й дидактичні*. У них відтворено різноманітні теми — від філософських роздумів над проблемами добра і зла в людському грішному світі («Життя моє завжди горьке», «Боже, зрі моє смирення») до есхатологічних мотивів з образами смерті, Божої кари та пекельних мук («Архистратигу Михаїлу», «Об смертному часу», «Прийде година для всіх єдина», «Кажуть люди, що я умру, а я хочу жити», «Страшний суд»).

Lamentoso

Кі-вещь ве-ку прий-де страш-ний суд на-єш-ти.

и хто до-бре ве-ш-ти, царс-тві-я до-єш-ти.

Псалми цієї групи пройняті повчально-моралізаторською ідеєю в руслі типових лірницьких дидактичних настанов із закликком до покаяння і спокутування гріхів («Восплач, душе, горько і возридай тяжко»; «Смотряй, чоловіче, а на образ святої»; «Пам'ятайте, християне»; «Встревожимся, устрашим-

ся»; «О горе мне, грешнику сушу»). Більшість із них запозичено з останнього розділу «Богогласника».

Шосту групу становлять псалмові твори на кшталт *ліричних монологів*, які виявляють новітню добу в еволюції жанру псалми, що наближається до текстово-тематичних ознак пізньої пісенної формації, і представлені додатково ще й інонаціональними піснетворами (Білорусь; Смоленщина, РФ; Північний Кавказ): «Ужаснися, человек»; «Нине, нине я печален»; «З другом я вчера сядел»; «Пробудись от сна, невесто»; «А кому я спою всю печаль свою»; «Гора Афон, гора святая»; «Из пустыни старець» тощо.

Покаянні й ліричні псалми виявилися найпопулярнішими і в репертуарі сучасних реліктів української лірницької традиції (в її пасивній або трансформованій формі), хоч і в дещо примітивізованому, наближеному до кітчевих новотворів вигляді: «Покайтеся, народи, погляньте» (з репертуару «Мойсея»), «Ох Боже, мій Боже, що робиться в світі» (з репертуару «Сліпої Насті»), «Жизнь унылая настала, нет отрады на земле» (з репертуару «Андріяна»), «Настав двадцатой век ужасной» (з репертуару «Гармоніста»)⁵; «Свет наш тихий і прекрасний» (№ 2), «Поминайте меня, браття» (№ 1), «Прощай, наша обитель святая» (№ 12), «Нине, нине я печален» (№ 17), «Бодрствуй духом, да крепится» (№ 19), «Бушует житейское море» (№ 23), «Полетіла душа да й на схід сонця» (№ 22), «Ти не пой, соловей, проти кельї моєї» (№ 26), «Не внивай, не внивай, душе моя» (№ 28)⁶.

Тематичною основою псалм, особливо українських, були зазвичай апокрифічні мотиви, фольклоризовані в народному побуті, що збігалися із сюжетами духовного вірша. У цьому можна переконатися, якщо порівняти сюжети духовних віршів у зібраннях П. Киреевського, П. Безсонова, П. Шейна, Є. Романова з лірницькими записами О. Кольберга, П. Демуцького, О. Роздольського. Як зазначав Ф. Колесса, до репертуару лірників входили майже виключно пісні релігійно-моралізаторського змісту, що мали ознаки книжного походження (есхатологічні, про святих, гімни, пісні на Страсті Христові, віршовані молитви, пісні про Правду і Кривду та ін.). «До деяких лірницьких пісень знаходимо паралелі в старовинних піснях калік-перехожих, зібраних П. Безсоновим (про св. Василя, Лазаря, Гавриїла), що мають апокрифічний характер; інші в більш або менш відмінній редакції входять до складу Почаївського «Богогласника». Отже, лірницькі пісні — це переважно книжні складання, перероблені на народний лад»⁷. До таких «книжних пісень» науковці передусім зараховували канти і псалми, що були спрямовані до сфери домашнього, тобто світського, музикування, «хоча й створювалися за духовними текстами на врятування душі»⁸. Одну з перших віднайдених збірок духовних пісень, складену дяконом Дамаскіним, датовано 80-ми роками XVII ст.

Псалмам і кантам як жанрам паралітургійним, що сформувалися на основі християнської релігійної лірики, присвячено багато вагомих досліджень. Наприкінці XX ст. ця проблематика набула ґрунтовної розробки й

⁵ Аудіозапис зберігається в особистому архіві М. Хая.

⁶ Виконавець О. І. Микитко. Аудіозапис авторки (особистий архів).

⁷ Колесса Ф. Музикознавчі праці. — К., 1970. — С. 54.

⁸ Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. — М., 1978. — С. 66.

певного узагальнення. Тема духовних пісень, зокрема кантів, висвітлена в роботах багатьох провідних науковців: Ю. Келдиша, Т. Ліванової, О. Кандинського, О. Шреер-Ткаченко, Т. Шеффер, Л. Корній, Л. Костюковець, Л. Івченко, О. Гнатюк, Ю. Медведика та ін. На думку сучасних медієвістів, старовинні духовні пісні, що значною мірою вплинули на лірницький репертуар, зокрема набожні пісні, ведуть свій початок від періоду Київської Русі й перетинаються з так званими *покаянними, умилювальними* співами (XV ст.)⁹. Окремі зразки трапляються в давніх знаменних записах, але остаточно вони формуються в XVI ст. (Т. Шеффер)¹⁰. Це була, як зауважує академік В. Перетц, «спроба створити інтимну лірику на ґрунті церковної традиції»¹¹. Їх зміст перегукується з тими псалмами про неблаганність смерті й марноту цього світу, що стали пізніше неодмінною складовою репертуару українських лірників.

Слід зазначити, що кожний з вищезначених термінів має досить чітку сферу поширення, зумовлену українськими й російськими етнічними традиціями або традиціями «спеціального» середовища в тому сенсі, який вклала в це поняття С. Грица. Так, духовний вірш поширився переважно на російських землях, де за своєю тематикою і сюжетним спрямуванням слугує еквівалентом української псалми. Цей жанр виявляє власні стильові прикмети, пов'язані з консервацією епічного начала давньоруських джерел, і здебільшого нагадує билини. Прикладом духовного вірша про «Книгу голубину» може бути варіант запису М. Римського-Корсакова, використаний композитором в опері-биліні «Садко».

Щодо канта, то його застосування більш пов'язане з ученим середовищем, долученим до книжної освіти й західних впливів. Аналогічними за стилістикою є жанри духовного канта та пізньої псалми, що збігаються в часі з формуванням кантової культури. Їх також об'єднують віршовані, з тенденцією до силабо-тоніки, тексти і спільні тематичні мотиви, які можуть мати однакову назву. Поширення псалмів і кантів у типових для того часу колах школярів, миркачів, мандрівних дяків сприяло формуванню спільних рис у виконавській манері щодо цих двох жанрів. У своїй тенденції до «обмирщення» («мировая песня» — П. Безсонов) кант, можливо, із часом повністю «підкорив» би собі псалму, якби не існуюча лірницька традиція, що стала середовищем, де відбулася «консервація» псалми в її «класичному» сенсі як духовної пісні.

Натомість псалми зберігались і поширювались у специфічному «напівсвітському» середовищі Божих старців, які продовжували традицію середньовічних мандрівних музикантів і прочан — *калік-перехожих*, відтворюючи їхній репертуар і особливості функціонування.

Отже, характеризуючи таке явище, як псалма, необхідно враховувати її багатоплановість, що передбачає відповідні аспекти дослідження, а саме:

1) розглядати псалму в широкому сенсі як аналог духовної позацерковної пісні, а у вузькому — як конкретну жанрово-стилістичну категорію;

⁹ Келдиш Ю. История русской музыки. — М., 1983. — Т. 1. — С. 152.

¹⁰ Шеффер Т. Канти и псалмы // История украинской музыки. — К., 1989. — Т. 1. — С. 217.

¹¹ Перетц В. К истории древнерусской лирики (стихи «умиленные») // Slavia. — 1932. — № 3—4. — С. 474.

2) акцентуючи її фольклорний, напівпрофесійний характер, визначати псалму як перехідний етап між книжною і традиційною культурою;

3) зважати на регіональний аспект і місцеві традиції поширення, сприйняття й атрибуції псалми;

4) усвідомлювати псалму в певному історичному контексті, що вимагає її вивчення в еволюційному процесі розвитку від давніших часів до періоду пізньої пісенної формації.

Важливою складовою псалм стали давні пласти релігійної напівпрофесійної творчості, так звані *духовні вірші*, що становлять «результат естетичного засвоєння народом ідей християнського вчення»¹². За тлумаченням в енциклопедичному словнику (видання Ф. Брокгауза й І. Ефрона), псалмами в давнину називали духовні вірші та релігійні співи.

Науковці зараховують цей жанр до давніших епічних віршів і вважають, що творцями й носіями духовних віршів у Давній Русі були *каліки-перехожі* — прочани до святих місць і монастирів. Поширення означених творів зумовило виникнення своєрідної професії та утворило певне коло виконавців — мандрівних співців із серйозним набожним репертуаром. Духовний вірш базувався на відгалуженні церковних піснеспівів у синтезі з постійним взаємовпливом різноманітних «язичницьких» пісенних жанрів. За визначенням О. Маслова, народні духовні вірші — це релігійний позацерковний жанр, що ввійшов в обіг з XII ст. і відтоді ж «потрапив під сильний вплив популярної книжної літератури»¹³.

Духовні співи того часу, що поєднуються з епохою та творчістю калік-перехожих і сполучаються з духовним віршем, можуть бути унаочнені таким зразком, як вірш «Плач Адама». Цей ліро-епічний твір, що визначається як «псалма», був відомий уже з XII ст., що засвідчують «Моління» Даниїла Заточника.

За своїм змістом духовні вірші залежать від впливу так званих відречених книг і апокрифічних оповідей, що особливо популяризувалися в XI—XV ст. Вони потрапляли на Русь шляхом усної передачі від греків, болгар і власних паломників, а також завдяки книжній літературі з апокрифічним підкладом. Їх джерелом та ідейним підґрунтям були так звані єретичні вчення: ново-маніхейські, богомільські, катарські. Як засвідчили дослідження О. Веселовського, протягом століть безліч міських і сільських мешканців перебувало під впливом богомільських проповідей¹⁴. На слов'янських землях, куди потрапляли богомільські ересі разом з релігійними поетизованими легендами, вони засвоювалися народом, схильним до фантастичного, казкового, чудесного, і потім переходили до сфери усної традиції з відповідною подальшою еволюцією. Прикладами давніших духовних віршів з апокрифічним забарвленням є такі: «Глибинна (не голубина) книга» (апокрифічний переклад «Запитань Іоанна Богослова Господу на горі Фаворській»), «Сказання про

¹² Стихи духовные / Составление, вступительная статья Ф. Селиванова. — М., 1991. — С. 4.

¹³ Маслов А. Калики переходже на Руси и их напевы // Русская музыкальная газета. — 1904.

¹⁴ Богомільство — популярний болгарський релігійний рух на чолі зі священником Ієремією, званим Богомилом.

Хресне Древо», «Сон про Правду і Кривду» та ін. Апокрифічна література виявилася ніби «узгоджувальним началом між язичництвом і новою релігією. Запозичивши сюжети з книг, вони доповнювалися язичницькими віруваннями старовини і відповідно містили в собі дуже багато суто народного»¹⁵.

В епоху раннього християнства за браком справжньої релігійної літератури (повне видання Біблії з'явилося тільки наприкінці XVI ст.) неабиякий попит мали еретичні вчення й видання, занесені на Русь разом із християнством, не канонізовані («відречені») церквою. Поетичні легенди ранньохристиянської доби створювали основу для «відречених» книг, що заміняли Святе Письмо.

Значну увагу вивченню цього питання приділив В. Гнатюк у своєму дослідженні «Угро-руські духовні вірші». Науковець подав приклади таких віршів у вигляді колядки і псалм, вибраних зі старовинних рукописних релігійних збірок. Разом із працею І. Франка «Карпатсько-руське письменство XVII—XVIII в.» низка першоджерел тільки по Угорській Русі становить 23 рукописні збірки, з яких докладно описані Мукачівський Псалтир XV ст. середньо-болгарської редакції, Збірка апокрифічних молитов, списаних народною мовою ще на початку XVIII ст. (1707), «Євангеліє учительное» XVIII ст. та ін.¹⁶ У реєстрі поданих духовних віршів трапляються назви, тотожні лірницьким піснеспівам: «О Боже мой милостивий, Спасителю справедливий» (№ 24), «Плакался Адам под раем, же вигнан бил з райських краев» (№ 44). Аналогічні видання, яких було чимало («Мінея служебная», «Триодь цветная и постная», «Акафісти», «Четы Мінеї свт. Димитрія Ростовського і митрополита Макарія», «Діяння апостолів», «Октоїх», «Мінея Загальна», подекуди Псалтир, польські релігійні пісні й апокрифічна література), стали першоджерелом для складання «Богогласника» й разом з ним безпосередньо вплинули на формування лірницького набожного репертуару.

Наступний етап в еволюції позацерковної духовної пісні, а з нею й лірницького репертуару, пов'язаний з таким жанром, як *кант*¹⁷. Позацерковна духовна пісня, як уже зазначалося, з'явилася в українському фольклорі у XII—XIV ст. Жанр канта започатковує нову епоху розвитку духовної пісні, його виникнення зумовлено зародженням професійної поезії книжною польською та українською мовами.

Кант — витвір нового етапу розвитку духовної пісні, що символізує добу бароко і сполучається з культурно-часовим простором XVII—XVIII ст. Він синтезував головні надбання того періоду, оскільки був зафіксований у писемній традиції й базувався на законах професійної «книжної» культури. Це твори авторського походження. Їх творцями й виконавцями були професійні носії — численні «пііти і спудеї», випускники різноманітних освітніх закладів, монахи-василіани, філософи, поети, музиканти. «Отже, кант виник як синтетичний бароковий жанр, у якому поєдналося книжне поетичне слово з

¹⁵ Маслов А. Лирники Орловской губернии // Этнографическое обозрение. — 1900. — № 3. — С. 11.

¹⁶ Гнатюк В. Угро-руські духовні вірші // ЗНТШ. — Л., 1902. — Т. 46. — С. 7.

¹⁷ Див. докладніший опис цього жанру в розділі «Український кант XVII—XVIII століття» в цьому томі.

музикою»¹⁸. Канти сприймалися як новітній, найпрогресивніший жанр свого часу, що виявлялося в таких новоякісних тенденціях, як *секуляризація* (насищення духовних жанрів світською тематикою та можливість появи побутових різновидів релігійних піснеспівів). Можна стверджувати, що канти уособлюють прагнення до новітніх зрушень міської професійної музичної культури з перспективою формування такого нового явища, як авторська пісня.

Псальма, навпаки, стає жанром, що тяжіє до фольклоризації та всебічного розвитку в усній традиції переважно в сільській місцевості. Поширювані народними професійними співцями-лірниками, кобзарями фольклорні псалми становили проміжну ланку між церквою та народом, духовним і мирським, були напівпрофесійним витвором, пристосованим до народного сприйняття та забарвленням народною мораллю й філософією. Ці твори перебувають у постійних варіативних перетвореннях і досить далеко відходять від писемного першоджерела. В українській традиційній культурі псальма є вжитковою домінантою релігійно-побутової лірики, таке місце в російській культурі посідає «духовний стих». Однак це не заперечує давніх жанрових сполучень псалми й духовного вірша в українській культурі.

Отже, якщо кант — це певний етап у побутуванні духовної пісні, що асоціюється з епохою бароко, то псальма — постійний процес розвитку духовної пісні від давніх часів до сьогодення. У цьому процесі асимілюються різножанрові утворення (серед них і кант), що стимулюють формування полістилістичної природи названого явища. Фольклорна псальма може бути сюжетною і безсюжетною, римованою і неримованою, рівноскладовою і нерівноскладовою, монодичною і багатоголосою.

В українській традиційній культурі духовний вірш ототожнювався з псальмою і значною мірою був ліризований. Ліризовані духовні піснеспіви в народному побуті так само називалися «псалмами». За такою назвою вони трапляються в Україні й нині, здебільшого в пасивній традиції (крім різдвяних колядок-псалм і поховальних псалм, що активно функціонують у сільській місцевості). Дуже популярними в добре законсервованому вигляді псалми залишаються в побуті окремих старообрядних груп. До псалм пізнішого часу слід зарахувати зразки духовної поезії сектантів, які будують свої твори, користуючись формами та зворотами давніх духовних віршів, а також Святого Письма. Як зазначає О. Маслов, вони «особливо полюбили риму зі штучними розмірами»¹⁹. Загальний характер цих творів — ліричний. Він віддзеркалює релігійний внутрішній світ їхніх носіїв з характерними акцентами на мотивах смерті, потойбічного буття, відречення від гріховного земного життя.

Музичний стиль ліричних набожних співів окреслює три основні сфери відповідно до описаних уже жанрових категорій. За звучанням ці релігійні наспіви «складаються то в хвалебні канти, то в задушевні псалми, то в епічні декламації...»²⁰. Найпоширенішим на окремих українських і російських територіях (наприклад, колишніх Орловської, Курської, Гомельської губерній) виокремлюється такий тип фольклорної псалми, що визначається як *лірич-*

¹⁸ Корній Л. Історія української музики. — С. 206.

¹⁹ Маслов А. Калики переходящие на Руси и их напевы.

²⁰ Демуцький П. Ліра і її мотиви. — К., 1903. — С. VI.

ний і сполучається з пізньою пісенною формацією. Ще М. Сперанський розрізняв два типи псалм: «Давніший — з пріоритетом оповідального елемента, менше тяжіє до рими, ніж ліричний пізній... У цьому останньому настрої переважає над змістом»²¹. Тому пізній тип у свідомості співця тяжіє до наспівності й пісенності: увага виконавця більше прикута до рими та форми, ніж до змісту. Такою особливістю, тобто наявністю чи відсутністю рими у фольклорних духовних творах, зумовлена специфіка побутування й «консервації» епічних творів у лірницькій традиції:

1) давні зразки (духовні вірші), як правило, мають неримовану й нерівноскладову будову вірша. У них сюжет переважає над принципами періодичності у формотворенні, тому залишається більш «чистим» і «неспотвореним»;

2) пізні псалми «книжного походження» мають здебільшого римовані тексти — рівноскладові або нерівноскладові (якщо наближаються до форми молитви). У них тексти інколи перекручуються й подекуди «пересипаються» малозрозумілими словами та висловами;

3) найбільшою складністю є запам'ятовування текстів, що поширюються тільки вербальним шляхом;

4) мелодію в цьому разі кожний співець створює самотужки: «Музику, що різноманітністю мотивів... не відрізняється, лірник підбирає сам»²².

У музичному аспекті псалми не виявляють стилістичної єдності. Їхній інтонаційний стрій становить складну амальгаму елементів духовного вірша, канта, української пісні, жебрацького «лементу», побутових жанрів, церковних розспівів та світської музики. Б. Луговський, приміром, виділяв прийнятні три види псалм із різною стилістикою: 1) такі, що походять з книг чи літургії; 2) псалми *архаїчного стилю*, споріднені з ознаками «вимерлого» стародавнього епосу «князівської доби»; 3) псалми *епічного стилю* в манері північноросійських билин. Можна виокремити ще два типи з «чистотою *сучасного народного твору*» на зразок «Сирітки», а також численні *новітні псалми*, що «засмічують дедалі більше сучасний репертуар»²³.

Означимо основні музично-інтонаційні риси такого явища, як псалма: домінуюча роль тексту і підпорядкована роль мелодії; загальний стримано-ліричний тон висловлювання; декламаційно-пісенний тип інтонування; обмежена досить вузьким вокальним діапазоном мелодика; відсутність широких ходів у наспіві в межах однієї мелодичної фрази. Ці риси характерні для лірницької псалми «Лазар» (див. далі).

Ладово-інтонаційні особливості лірницької псалми визначаються різноманітністю. Тут виявляється пріоритет неоктавних форм ладоутворення з особливим переважанням пентахордів, що засвідчує давність походження та певну автономність щодо жанрів професійно-писемної культури. У ладовій структурі набожних піснеспівів простежується тенденція до мінорного забарвлення лірницьких псалм, тоді як у «книжних» зразках, наприклад із

²¹ Сперанский М. Духовные стихи из Курской губернии // Этнографическое обозрение. — 1901. — № 3. — С. 37.

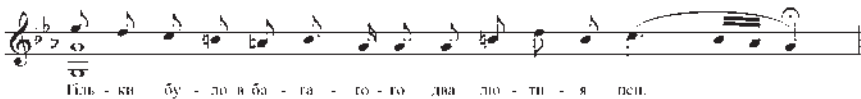
²² Сперанский М. Курский лирник Т. И. Семенов // Этнографическое обозрение. — 1906. — № 1. — С. 5.

²³ Луговський Б. Матеріали до ярмаркового репертуару та побуту старцівства в Західній Чернігівщині // Родовід. — 1993. — № 6. — С. 92.

«Богогласника», трапляються як мінорний, так і мажорний нахили (думку щодо «мажорності» духовних кантів і мінорного звучання псалм уперше висловив П. Демуцький).

Andante. Recitat.

Ой не о-дин то ба-га-тії чо-ло-вік бу-вав,
 ко-то-рні у роз-ко-ші все-ля про-жи-вав,
 У на-їд-ки, у па-пит-ки він не їв-ся,
 у ве-ли-ке-є ба-гат-ство він у-би-вав-ся,
 Він сріб-ля-та сла-ти по-до-стат-ку мав,
 А от-лі-ду-хов-ні-ї всієї двір ле-ну-вав,
 а бра-та Ла-за-ря на бра-та не мав,
 Ой не бу-ло в тим дво-рі
 жа-дно-ї ду-ши ми-ло-сти-во-я,
 щоб во-на ли-боль-но-го Ла-за-ря до-хо-де-жу-ва-ла,
 щоб во-на во-му їс-ти в-ни-ти до-по-ну-ва-ла.



Лірник. Початок ХХ ст.
Архів Інституту археології НАНУ,
фонд Ф. Вовка

Особливо слід звернути увагу на обмежене використання в лірницьких псалмах «думної хроматизації» (думний лад з #IV, #VI), притаманної «козацьким псалмам» Лівобережжя. Сукупність таких рис, як діатонічна основа, опора на неоктавні ладові форми, особливий тип монодичної природи мелосу, у сполученні з архаїчними апокрифічними текстами, що відтворюються за допомогою декламаційної рецитації, дають підстави вважати *псалму жанром, дотичним до давньоруських духовних віршів.*

Завершуючи характеристику лірницьких псалм, необхідно додати кілька зауважень щодо манери виконання фольклорної псалми. Співали псалми звичайно в один голос у супроводі ліри чи гуртом в унісон. У гурті лірників «один більш досвідчений ходить за старшого і керує спільним співом — «пунктує», як вони кажуть». Якщо псалми виконують одразу кілька лірників, то на лірі грає лише один — «під супровід двох лір не можна співати псалм,... вони густі тільки будуть»

(лірник М. Дуброва)²⁴. Утім, учити псалми спонукає лірників попит на них серед народу, який завжди відрізняє добрих співців. Інтерес до їхніх духовних пісень, як зауважив дослідник Є. Романов, не зменшується, а дедалі зростає.

У багаторівневій вербально-інтонаційній системі лірницьких рецитативно-імпровізаційних творів псалма виявляє широкий спектр типологічних зв'язків з жанрами діахронічного зрізу, де особливе місце належить думам. Відома в термінологічній атрибуції як «козацька псалма» дума наслідує її стилістику й розвиває сюжетіку. Найчастіше сюжети «класичних» дум витлумачуються в народній свідомості як своєрідне фольклорне «житіє святих», де прославляється мученицька смерть козаків-українців за рідну землю й віру християнську. У такому сенсі думу можна розглядати як явище інтеграційного характеру між епосом та набожними наспівами.

²⁴ Маслов С. Лірники Полтавской и Черниговской губернии. — Х., 1902. — С. 4.

Отже, крім поліжанрових і полістилістичних нашарувань, псалма ще трансформується в часі й існує в різних часових вимірах. В еволюції цього жанру виділяються три основні культурно-часові пласти з відповідними жанровими домінантами: давній (епоха середньовіччя), середній (бароко) та пізній (Новітня доба).

У пізній період жанр псалми нерозривно пов'язується з лірницьким і кобзарським репертуаром або із середовищем сучасних його носіїв, так званих *стихівничих*. Він узагальнює специфічні особливості жанрів попередніх формацій (духовних віршів і кантів), а також новітніх творів ліро-епічного характеру з римованими безсюжетними текстами, які подекуди наближаються до міської пісні-романсу, а в сучасному побутуванні позначаються стилістичним впливом кітчєвих новотворів. Отже, лірницька псалма — це передусім *фольклорна* псалма, що є унікальним жанрово-стилістичним узагальненням епохи епічних мандрівних співців, які в Русі-Україні надихалися ідеями духовно-християнського місіонерства й проповідництва. Як самостійний жанр народнопісенної творчості фольклорна псалма становить еволюційне явище зі своїми специфічними ознаками. Це — побутова пісня з релігійним текстом, що за сюжетною спрямованістю долучається до духовних віршів; напівміська-напівсільська, напівкнижна, напівтрадиційна, вона узагальнює риси сучасної української народної пісенності й позначена певним впливом іонаціональних фольклорних джерел. Нині псалма є гнучким синтезом різноманітних жанрових утворень XVIII—XX ст. з унікальним поєднанням протилежних несумісних стилів. Цей жанр — дуже серйозний і шанований у народі, добре збережений у його пам'яті й традиції з широкою панорамою високих духовних сюжетів.

НАРОДНЕ БАГАТОГОЛОССЯ

Гуртовий багатоголосий спів — надзвичайно поширене явище в українській народній музиці. Як культурний феномен, гуртовий спів породжений специфічними особливостями співжиття в традиційному селянському середовищі з усталеними формами ритуального спілкування, праці та дозвілля. Усі ці форми громадського життя в Україні були наповнені співом. Як естетичний об'єкт, українське багатоголосся здебільшого тяжіє до консонантної милозвучності й рівноваги між горизонтальним і вертикальним складниками фактури. Горизонталь формує мелодію, у якій розкривається експресія інтонаційної напруги, а виконавці мають змогу показати виразність свого голосу й майстерність імпровізації. Вертикаль контролює повнозвучність фактури, уособлюючи гармонію міжособистісного спілкування. Крім того, вертикаль маркує вузли напруження в кульмінаційних зонах та розрядження в кадансах.

На мапі України автентична традиція багатоголосого співу з «виводом» представлена неоднаково: його питома вага зростає в Наддніпрянщині, особливо в лівобережній частині. Далі на захід — від Східного Поділля до Карпат — традиція сільського гуртового співу поступово згасає, натомість розквітає мистецтво інструментальних капел. Відсутність природного багатоголосся в обрядових жанрах західних регіонів компенсує розвинена в пізніший період культура хорового аматорського співу, що охопила не лише міста й містечка, але подекуди й села, і в майбутньому не могла не вплинути на музику усної традиції.

Охоронцями місцевих традицій гуртового співу зазвичай бувають співочі групи з найдосвідченіших виконавців, що виділяються з-поміж ситуативних побутових гуртів досконалістю свого співу, високими виконавськими вимогами, часто — оригінальними композиційними прийомами. До такого колективу не може приєднатися будь-хто. Подібні гурти Є. Гіппіус називає «ансамблями майстрів»¹. У їхніх надрах виростає й виховується талановита молодь.

¹ Двадцять русских народных песен в ранних звукозаписях / Составление, нотация и комментарии Е. В. Гиппиуса. — М., 1980. — С. 4.

По суті, це школа народного професіоналізму, аналогічна за своїм значенням інструментальним капелам Західної України. Ми завдячуємо їм справжніми шедеврами народного багатоголосся. Зразки подібних колективів, щоправда, зовсім нечисленні, збереглися до сьогодні. Це автентичні ансамблі сіл Крячківка Пирятинського району Полтавської області, Старі Коні та Переброди Зарічненського району Рівненської області, Збраньки Овруцького району Житомирської області, Гавронщина Макарівського району Київської області (жителі останніх — переселенці з Чорнобильської зони) та ін.

Загалом фольклористи відзначають характерне для останніх ста років розширення сфери багатоголосого співу на тлі зникаючих форм індивідуального виконавства та гуртової монодії. Ще в першій третині ХХ ст. К. Квітка передбачав переможний поступ у напрямі з південного сходу на північний захід багатоголосого манери, що прийшла на зміну одноголосій традиції². Можливість долучитися до провідної мелодії підголосок або терцієву втору поступово стала еталоном естетичної вартості пісні для самих виконавців, які раніше не надавали значення гармонічній вертикалі³. У ХХ ст. смак до двоголосої фактури з «виводом» (у тому числі второю) став потужним стимулом розвитку побутового виконавства.

Вплив багатоголосся торкнувся і сфери обрядових пісень. Зразки його стадіально пізніших видів трапляються у фактурі календарно-обрядових пісень, представлених у монографіях А. Іваницького «Історична Хотинщина», О. Смоляка «Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури»⁴.

Розширення сфери багатоголосся активізувалося під впливом нових тенденцій у народному житті з другої половини ХІХ ст.: внутрішньої міграції, зокрема сезонного заробітчанства («відхідництва»). Спільна робота на чужині сформувала міжрегіональний пісенний репертуар, що легко засвоювався, як і манера співу нових пісень, з терцієвою второю та «виводом». У ХХ ст. важливу роль у поширенні еталононих зразків підголоскового стилю відіграло створення народних академічних колективів та їх активна популяризація. Отже, динаміка розповсюдження багатоголосся впродовж ХХ ст. дещо змішала картину традиційної локалізації окремих його типологічних різновидів.

Щоб реконструювати видове розмаїття українського багатоголосся і справжні кордони географічного поширення різних його типів, звернімося до найкоректніших записів давнини, послуговуючись насамперед зразками

² Квітка К. Взгляд на мой фольклористический путь // Квітка К. Избранные труды в двух томах / Составление и комментарии В. Л. Гошовского. — М., 1971. — Т. I. — С. 26.

³ Мурзина Е. Н. Многоголосие как динамическое явление народнопесенной культуры Украины // Музыка устной традиции. Памяти А. В. Рудневой. — М., 1999. — С. 23–36. — (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. — Сб. 27).

⁴ Іваницький А. Історична Хотинщина. — К., 2007. — С. 184; Смоляк О. Весняна обрядовість західного Поділля в контексті української культури: Монографія. — Тернопіль, 2001. — Частина друга (нотний додаток).

обрядового фольклору. Тільки за таких умов можна скласти уявлення про історичний розвиток явища багатоголосся.

Українська народна багатоголоса традиція, як показує аналіз гуртових обрядових наспівів, загалом пройшла стадії формування, відомі світовій практиці. Про тотожність раних форм багатоголосся в різних культурах земної кулі повідомляє дослідниця стародавньої поліфонії Ю. Євдокимова: «Дивовижно, але в багатьох ізольованих і географічно віддалених арелах виявляються спільні принципи багатоголосся. Це свідчить про те, що процес еволюції проходив за схожими етапами і, ймовірно, був зумовлений природою самої музичної матерії, акустичними та фізіологічними феноменами, спільними для всього мистецтва, що передували етнічним відмінностям»⁵. Загальними принципами архаїчного багатоголосся вважають: а) паралелізми, б) бурдонування, що супроводжує спів витриманими звуками, а також супровід на остинатних фігурах, в) гетерофонію⁶. Україна тут не є винятком, хоча пріоритети окремих видів стародавнього багатоголосся є дещо іншими. Можна (до певної міри) погодитися з твердженням, що «первісна гетерофонія в українському фольклорі не збереглася»⁷. Зафіксовані в експедиціях ХХ ст. зразки так званого архаїчного багатоголосся насправді є відголоском у сучасності давніх і невідомих нам форм. Але зважмо на те, що інтонаційна сфера обрядового фольклору більше, ніж будь-яка інша, законсервувала прадавні форми співу внаслідок традиції обмеженого втручання в обрядодії. Тому записи ХХ ст. дають певне уявлення про фактуру раннього гуртового співу.

Гетерофонія як принцип різноголосся базується на культурі «нестроного унісону», в основі якого — формульний тип мислення. Інтонаційна формула в мелодіях вузького амбітусу (до квінти включно) становить ритмічну й ладову модель, закріплену за наспівами близького функціонального призначення. Наспів може припускатися різних мелодичних варіантів спільної ладової формули. Будучи семантично тотожними, вони є взаємозамінними по суті. Коли ці мелодичні версії зводяться в одночасному співі, відбувається епізодичне розгалуження базового унісону, що й називають гетерофонією («різноголоссям»). Характерними ознаками гетерофонного співу є унісонний каданс, а невдовзі після сольного початку — довільне за часом «вторгнення» всіх інших голосів (як тільки з'ясується висотна позиція пісні).

Гетерофонія — поширене явище в обрядовому фольклорі. Але найпоширеніше гетерофонний принцип утілено в календарно-обрядових жанрах північної частини Полісся (жіночі весняно-літні пісні). У найпростішому виді *епізодичної гетерофонії* розходження голосів начебто випадкове, не закріплене композиційно, і в наступній строфі розклад голосів може змінитися або голоси можуть повернутися до унісону. У такий спосіб утворюються спорадичні консонантні, дисонантні, а інколи й кластерні співзвуччя через одночасне зіткнення двох секунд:

⁵ Євдокимова Ю. Многоголосие Средневековья. X—XIV века // История полифонии. — М., 1983. — Вып. 1. — С. 12.

⁶ Там само.

⁷ Яценко Л. Українське народне багатоголосся. — К., 1962. — С. 45.



Веснянка

Рівненська обл., Зарічненський р-н, с. Вовчиці,
запис 1984 р., нотація О. Мурзиної

Дослідники зауважують, що поліські співачки не сприймають такий дисонантний спів як надто різкий, неправильний. Для них ця інтонаційна система є цілком природною й семантично зумовленою як характерний звуковий сигнал⁸. Надходячи з півночі, дисонантні співзвуччя, найімовірніше, завершують своє географічне поширення в північній зоні України. Можливо, їх епіцентр — поза межами української етнічної території.

Значно поширенішою є гетерофонія консонантного типу: як епізодична, так і впорядкована, основу якої становлять унісонні та терцієві співзвуччя. Поступово непередбачуване, випадкове утворення співзвуччя переходить в усвідомлене та очікуване варіювання.

Гуртова монодія унісонного типу, навпаки, сформувалася на основі принципу строгого унісону. Обрядові мелодії відлиті в цілковито сталі контури, і кожна з них має єдине втілення. Л. Яценко висловився про унісонний спів як більш високий і довершений етап розвитку гетерофонії: «Можливо, що в ті часи [у дохристиянський період. — О. М.] розвиток народного хорового співу йшов від гетерофонії до більш злагодженішого унісонного співу в напрямі очищення від випадкових стихійних розходжень голосів, що були наслідком недостатньої злагодженості співаків-імпровізаторів»⁹. Можна припустити, що взірцем строгого унісону була практика церковної монодії. Отже, гуртова монодія становить протилежний розвиненому багатоголосю полюс, але однакового ступеня досконалості.

Однак слід зазначити, що навіть найбільш «витриманий» унісон у живій народній практиці не ідеальний, як це буває у співі давньої церковної монодії. Він припускається незначних відхилень, наприклад, через розщеплення передкадансового тону або через введення невеличкої орнаменталії одного з голосів, недоспівування окремими співаками якоїсь частини мелодії. У таких випадках доречно вести мову про *унісонно-гетерофонну* версію гуртової монодії (веснянка, весільна)¹⁰.

Приклад 2а



⁸ Див.: Єфремов С. Традиційне вокальне виконавство: регіональна специфіка // Студії мистецтвознавчі. — 2004. — Чис. 4 (8). — С. 52.

⁹ Яценко Л. Українське народне багатоголосся. — С. 44.

¹⁰ Пісні Східного Поділля: Традиція села Кидрасівки [компакт-диск, вступна стаття] / Укладач О. Терещенко. — Кіровоград, 2001. — № 7, 19.

ка - ли - на. 2. Там хо - ди ла ді - вчи - на.
там хо - ди - ла. де - ю по - ле - ю. ді - вчи - на.

Приклад 26

♩ = 66

І - де та О - ля на по - сад.
стрі - ча - є ї - ї Го - сподь сам.
А за той по - сад
А - бо ща - стя - чком
сам Го - сподь спл - сав. а - нге - лі зма - лю ва - ли.
ше й здо - ро - вля - чком. до - бро - ю го - ди - но - ю.
ща - стя - чком да - ру ва... [ли]
до - ле - ю ша - спл - во... [ю].

Вінницька обл., Бершадський р-н, с. Кидрасівка
Запис і нотация О. Терещенка

Різниця між епізодичною гетерофонією та унісонно-гетерофонною манерою загалом не така вже й значна, але перевага унісону у вагомих смислових фрагментах мелодії та його висока частотність свідчать про унісонні витoki фактури.

На подібний тип співу натрапляємо в давніх обрядових піснях на західних і південно-західних теренах України. Вірогідно, ця манера була колись дуже стійкою і охоплювала широке жанрове коло, але в експедиційних

записах ХХ ст. вона закріпилася переважно за тими весільними піснями Поділля, Галичини, Буковини, Закарпаття, що донедавна залишалися в активному побутовому вжитку, завдяки чому збереглися обриси давньої фактури. Так, в унісон виспівуються оздоблені мікроорнаментикою мелодії подільських весільних пісень та виразно артикульовані карпатські ладканки¹¹.

Приклад 3

Разом [Сого]

І. Ой він - чи мій, він... чи... Ой він - чи мій, він - чи, він - це - ний бар - він - чи, він - це - ний бар - він - чи.

*Весільна
Чернівецька обл., Сокирянський р-н, с. Коболчин
Запис 1986 р. і нотація А. Іваницького*

Гуртовий унісон характерний для дівочих гаївок¹², чоловічих колядок українського Заходу. У західних областях, особливо в гірській частині Карпат, менш доступний стороннім впливам, рештки гуртового унісону зберігаються в реліктових зразках пісенної лірики. Характерно, що занесені в Тячівський район Закарпатської області популярні українські пісні з «виводом» тут воліють співати в унісон.

В інших регіонах в унісон співають (скандують) дитячі щедрівки, посівалки, весняні ігрові пісні.

Серед записів з лівого берега Дніпра також можна натрапити на унісонний спів — у поодиноких випадках поміж домінуючими багатоголосими зразками обрядових пісень. Наведений нижче реліктовий запис унісонного співу під час весняного «водіння козла» було зроблено в українському селі Белгородщини (тепер — РФ) у другій половині 80-х років ХХ ст. Проте передчасно було б кваліфікувати унісонну фактуру в цьому разі як залишки давньої виконавської манери. Зведення фактури в унісон може засвідчувати втрату кореневої виконавської традиції в напівзабутих піснях¹³.

¹¹ Іваницький А. Исторична Хотинщина. — С. 184.

¹² Прикладом можуть бути гаївки Старосамбірського району Львівської області. Відомості про ці та інші дані із західних теренів України подаються за депонованою рукописною працею: Мишанич М. Музично-етнографічний архів: У 5 т. — Л., 1983—1988.

¹³ Пісні Слобідської України / Укладач Л. Новикова. — Х., 1996. — С. 61.

$\text{♩} = 184$ Одна Гурт

І. А в нас на ву - ли - ці ко - зят у ю - поч - ці.
Ой лю - лі, лю - лі ко - зят в ю - поць...

Вісільна «водіння козла»
Белгородська обл., Шабакинський р-н, с. Новоселівка
Запис 1984 р. і нотація Л. Новикової

Сьогодні унісонна фактура переважної більшості календарних пісень перетворилася на спів з терцією другою (яку можна тлумачити і як ознаку консонантної гетерофонії), що особливо прикметно для західних та південно-західних областей України. Таким чином, в еволюційному розвитку багатоголосся перемогло прагнення компенсувати гармонічними співзвуччями фактурну лінійність строгого унісону.

Еквіритмічний бурдон (бурдонна діафонія, речитативний бурдон) утворюється через репетиційний повтор у нижньому голосі головного опорного тону, який співає основна частина гурту — у ритмі, спільному для всіх голосів. Над ним вибудовується сольна мелодія неширокого амбітусу в обсязі терції — кварта. Спів завершується в унісон. Отже, у цьому типі фактури основним голосом є верхній. Подібний тип багатоголосся було зафіксовано переважно у весільних піснях і дещо менше — у календарно-обрядових на території Полісся (Київська, Чернігівська та Сумська обл.), спорадично — на півночі Правобережжя, у північних районах Житомирської та Рівненської областей.

Приклад 5

$\text{♩} = 184$



Ой чи - є ж то ка - ні - кі па - д'юм - ним ле - сам ста - я - лі.
да й ва - ди не п'ють, ка - ви - там б'ють, да - ро - жинь - ку чу [ють]. Гі!

$\text{♩} = 168$

Вісільна
Сумська обл., Середино-Будський р-н, с. Очкине,
Запис 1990-х рр. і нотація О. Гончаренко

У південному напрямку елементи бурдонування поширилися на північну частину Полтавщини (Пирятинський, Гадяцький р-ни).

Зазвичай еквіритмічний бурдон послідовно втримується не скрізь. Серед відомих нам зразків він є найстрогішим на півночі Житомирщини (Овруцький р-н), припускаючи кластерні секундові співзвуччя. Проте значно частіше

сичує мелодію філігранною мелодичною розробкою, друга мінімізує розвиток, забезпечуючи необхідну підтримку. Обидві знають, що можна очікувати від партнерки, тому невеличкі перерви в однієї зі співачок комплементарно доповнюються орнаментальною оздобою, покриваючи звуковий простір так само, як заповнює вільну площу дрібний орнамент в українському декоративному мистецтві.

Улюбленим жанром для цього виду гетерофонії є сезонно приурочені пісні та пісенна лірика. Подібний тип фактури властивий тим локальним традиціям, що мають схильність до мелодичної орнаменталізації і водночас смак до гуртового різноголосся. Така манера співу трапляється в ліричних піснях Київського Полісся і є характерною як для жіночого складу виконавців, так і для мішаного¹⁷.

Приклад 7

Музична нотація, що складається з двох систем. Кожна система має два голоси: верхній (вокальний) та нижній (інструментальний).
 Перша система: Вокальний голос починає з нотного знака (да), а інструментальний починає з ритмічного вступу. Лірика: (да) яс - на зо - ра з не з - з ба.
 Друга система: Вокальний голос починає з нотного знака да, а інструментальний продовжує мелодію. Лірика: да у - па [га] - се.
 В кінці другої системи стоїть позначка і т. д.

*Лірична
 Київська обл., Поліський р-н, с. Луб'янка
 Запис 1984 р. і нотація Є. Єфремова*

Загалом прийоми орнаментального співу найчастіше використовуються лише фрагментарно, на окремих ділянках строфи.

Поряд з тим принцип орнаментальної гетерофонії закріпився в деяких формах вокально-інструментального виконавства Карпатської зони, зокрема Гуцульщини. У наведеному нижче прикладі досить проста вокальна мелодія огортається орнаментованою мережанкою інструментального супроводу. Наведено початок співанки-хроніки «Про Довбуша», яку виконавець співає з власним супроводом на скрипці:

¹⁷ Там само.

Співанка-хроніка
Івано-Франківська обл., райцентр Верховина. Р. Кумлик
Запис 1979 р. і нотация О. Мурзиної

Упорядкована або розвинена гетерофонія — це тип фактури із закріпленим, а не випадковим розходженням голосів, розклад яких зберігається при повторі мелострофи, що і є знаком упорядкованості. В еволюційному плані цей тип гетерофонії становить вищий ступінь її розвитку. Розвинену гетерофонію характеризує досить насичена вертикаль, переважно консонантного типу, зі змінною кількістю звуків — від одного до трьох, а також наявність верхнього сольного голосу, подібного до виводу. Однак, як справедливо зауважує А. Іваницький, від справжнього підголоску він відрізняється «меншою яскравістю верхнього мелодичного горизонту»¹⁸. Але головною визначальною ознакою розвиненої гетерофонії є належність цього типу фактури до одного регістру, або ярусу, про що свідчить остаточне зведення голосів в *унісонний каданс*. Отже, епізодичні тризвуки в складі цієї фактури є, найпевніше, знаком «повщеної» горизонталі, ніж вертикальної координації голосів.

Подібний тип гетерофонії найчастіше трапляється в календарних, сезонно приурочених та весільних піснях, засвідчуючи перехід від давнього способу музичного мислення до історично новітніх форм. Інтонаційний досвід розвиненої гетерофонії підготував освоєння підголоскової (двоярусної) манери співу. Водночас широке введення до цього виду фактури зворотів із ввідним тоном (мала субсекунда), особливо на Лівобережжі, є ознакою функціонально-гармонічного мислення. У такий спосіб розвинена гетерофонія акумулювала елементи стадіально пізніших систем або ж засвідчила їх вплив.

Розвинена гетерофонія локалізована в різних місцях проживання автохтонного населення і є особливо показовою на південних кордонах Полісся, в ареалі перехідної зони¹⁹.

¹⁸ Іваницький А. Українська народна музична творчість. — К., 1990. — С. 46.

¹⁹ «Ukraine: Traditional Music» [компакт-диск] / Укладачі О. Мурзина, Т. Золозова. — Unesco Collection, 1991 (Серія «Musics & Musicians of the World»). — № 11.

Ко-са-ри ко-сять а ві-тер по-ві-ва-с
шов-ко-ва тра-ва на ко-су на-ля-га-(є)

Приурочена до літа
Чернігівська обл., смт Козелець
Запис кінця 1970-х рр. і нотація О. Мурзиної

Стрічкове багатоголосся, де постає архаїчний принцип паралельного ведення голосів, в українському народному співі реалізовано лише частково і в специфічних формах голосоведення. Можна визначити кілька окремих різновидів співу, сформованих на основі паралелізму.

Октавний паралелізм в його чистому вигляді утворюється через об'єднання в спільному гурті виконавців різного віку й статі. У ранній звичаєвій системі таке об'єднання трапляється не скрізь. В Україні загалом переважає досвід вікової та гендерної диференціації обрядового співу й обрядових гуртів. Але на правому березі Дніпра досить часто можна натрапити на так званий *октавний унісон* (октавне подвоєння мелодії), що об'єднує в ансамблевому співі старших і молодших жінок, тембри низьких голосів і одного високого — і чимдалі на захід, тим частіше. Складається враження, що через регістровий контраст виконавці західних областей України задовольняли потребу фактурної повноти звучання за умов відсутності природного багатоголосся.

Жіночий октавний унісон, що епізодично трапляється на Лівобережжі, найвірогідніше, є результатом індивідуального голосового розподілу в місцевих вокальних капелах. Останнім часом такий фактурний розклад з'являється через втрату середнього голосу в колись повноцінній фактурі з *тінчиком* (див. далі), тобто є результатом деградації фактури. У наведеному нижче прикладі весільної пісні з Роменщини бачимо характерне сполучення октавного унісону та елементів триголосної фактури з *тінчиком*²⁰.

Приклад 10

Од ба-те-нь-ка та й на о-ді-хо-ді.

²⁰ Аналогічний розклад голосів — в опублікованій весільній пісні «Ой сосонка літом і зимою зелена» з Попельнянського району Житомирської області (див.: Українське народне багатоголосся: Збірник пісень / Загальна ред. М. Гордійчука — К., 1963. — С. 23.).

од ба-тень-ка та її на о-ді-хо ді. По-са-ди-ла о-ріх на го-род...

Весільна
Сумська обл., Роменський р-н, с. Піски
Запис 1988 р. і нотація О. Гончаренко

Квінтовий паралелізм (аналогічний до прийому паралельного органума в професійній музиці європейського середньовіччя, IX–X ст.) — одночасний спів усієї пісні в чисту квінту — відомий лише з розповіді про нього свідка такого співу В. Матвієнка, який зазначив, що самі виконавці не чули свого розходження й були переконані в нерозчленованій злитості звучання (утім, виконавці так само сприймають і октавний унісон). Ця розповідь підтверджується унікальним за фактурою зразком ліричної пісні з Полтавщини «Ой кропивушка зелененькая»²¹:

Приклад 11

Протяжно - - 52

Ой кро-пив-вуш-ка зе-ле-нень-ка-я та її у-се ж по-ле
та її по-за-зе-ле-ню-ва-ла, гей, та її у-сі сте-жеч-ки й до-
ро-жеч-ки та її не-ма-с ми-ло-му про-
хо-душ-ки.

Лірична
Полтавська обл., Кобеляцький р-н, с. Василівка
Запис 1951 р. і нотація З. Василенко

Складоритмічна невпорядкованість пісні й наявність однієї лише строфи наводять на думку, що було зафіксовано фрагмент випадкової колективної знахідки. Суцільний квінтовий паралелізм став результатом позасвідомого,

²¹ Українське народне багатоголосся. — С. 142.

Хоча генетична спорідненість цього виду фактури з *октавним унісоном* очевидна (див.: приклад 10), спів із тончиком — окремий її різновид. Ураховуючи розщеплений терцієвий «низ», отримуємо в означеному типі фактури реальне триголосся. Поділ ансамблю на три функціонально різні партії підтверджується коментарями збирачів до виконання весільної пісні з тончиком на Черкащині, де зазначається, що одна співачка «голосила», а друга «виводила» (середній голос) на тлі групи «басів» (фонографічний запис 1938 року з Кам'янського р-ну)²⁴. У записах зразків живої повнокровної традиції середній голос і справді є достатньо самостійним, що відповідає його функції «виводу»²⁵. Загалом фактура належить до триголосого, але двоярусного типу багатоголосся (2+1). Паралелізм верхнього сольного голосу, будучи октавним «відлунням» нижнього, не дозволяє залучити спів з тончиком до розряду підголоскової фактури.

Слід звернути увагу на специфічний характер звучання тончика, про яке в чужому для даної манери середовищі зневажливо кажуть: «пищить». Особливий тембр верхнього голосу з опорою на головний резонатор іноді умовно називають фальцетним, хоча його звучання, на відміну від академічного фальцету, може бути гіпертрофованим і тому різкуватим.

Спів з тончиком найпоширеніший у весільних піснях, інколи він трапляється в колядках та деяких інших календарних піснях. Експедиційні матеріали останньої чверті ХХ ст. засвідчують, що зона його поширення — лісостепова (середня) смуга на обох берегах Дніпра. За нашими спостереженнями, східним кордоном побутування тончика є Фастівський район Київської області та Корсунь-Шевченківський район Черкаської області (поодинокі зразки) — у тих місцевостях, де паралельно поширеним є *октавний унісон*. У середній Наддніпрянщині така манера співу впевнено зафіксована на південному сході Київщини (Кагарлицький р-н) і в наддніпрянських районах Черкаської та Кіровоградської областей.

Зауважмо, що на правому березі Дніпра на кінець ХХ ст. залишилися малі ізольовані острівці цієї традиції. Краще зберігся спів з тончиком на Лівобережжі, переважно в західних районах Полтавщини, на берегах Сули і в межиріччі Сули та Удая (Лохвицький, Лубенський, Оржицький р-ни). Поодинокі зразки як відголосок традиції зафіксовано також у Харківській області.

Елементи *функціонально-гармонічного* мислення, як уже зазначалося, наявні в цілому ряді гетерофонних зразків: автентичні звороти з ввідним тоном (малою субсекундою) трапляються у фактурі еквіритмічного бурдону та впорядкованої гетерофонії. На відміну від гомофонно-гармонічного складу, у якому виділяється один провідний голос, а решта є супровідними, у народному багатоголоссі тривалий час зберігається паритет горизонтальних мелодичних ліній — нахил до поліфонічного складу. Це дає підстави говорити загалом про функціонально- (поки що не гомофонно-) гармонічний тип багатоголосся, яким і відкривається його перехід до пізнішого етапу.

²⁴ Весільні пісні: У 2 кн. — К., 1982. — Кн. I. — С. 828—829.

²⁵ Як приклад, можна навести № 861 у збірнику «Весільні пісні».

Наявність ввідного тону в тих формах багатоголосся, що ми зараховуємо до ранніх, можна вважати впливом пізніших течій усної культури. Це ще раз підкреслює відкритість таких чинників, як інтонаційний склад і фактура, для проникнення нових елементів. Схильність українського співу до новацій, зокрема тих, що пов'язані з виразністю «nota sensible» (увідного тону), К. Квітка пов'язував з тенденцією загальної музичної європеїзації українців²⁶, вважаючи, що хроматизм в українських мелодіях — явище достатньою мірою західного походження²⁷. Невдовзі ввідний тон, автентичні звороти з функціональним басом, відхилення з мінору в паралельний мажор у контексті традиційного фольклорного мелосу стають органічною складовою українського національного стилю.

В усному й писемному вжитку функціонально-гармонічне мислення охопило маєтки старосвітського панства, міські верстви українців, а далі — через культуру християнської традиції — закоренилося в приміських слободах і селянському середовищі, де знаходило свої джерела підтримки в практиці церковного співу. Функціонально-гармонічні основи традиційного виконавства яскраво виявили себе не тільки в західних регіонах, але і в центральних та лівобережних (наприклад, в історичній Гетьманщині). Відтак «ферментом» розвитку нового музичного стилю став соціальний чинник. Найактивніше його поширення відбувалося в ареалі дієвих культурних впливів, випромінюваних культурно-освітніми центрами. Тому, на відміну від ранніх форм багатоголосся, суто географічний фактор стилетворення, спрямований на збереження природних засад багатоголосся, тут відступає на другий план.

Викінченим зразком функціонально-гармонічного складу є триголоса фактура *канта*²⁸. Кантова манера співу більше, ніж інші, зазнала безпосереднього впливу історичної епохи. Вона сформувалася на перетині академічного й народного мистецтва барокової доби. Особливого розвитку кантова культура набула в середині XVII — XVIII ст. Будучи витвором освічених верств, кантова фактура виробила достатньо тверді правила багатоголосого розкладу: два верхні голоси ведуть провідну мелодію, переважно в терцію, нижній слугує гармонічним басом. Історична новація цього виду фактури полягала в перенесенні вгору основної мелодії, що й зумовило формування гомофонно-гармонічного складу в усній традиції. Елементи кантової фактури поширилися в побутовій культурі усного вжитку, пристосовуючись до її вимог. За нашими спостереженнями, кантової манери найбільше дотримуються добре зіспівані групи, наприклад родинні ансамблі, сільська «півча» («пєвча»), що співає при небіжчиках. Подібна манера, яка виключає голосову напругу вуличного співу, більше пасує закритим приміщенням і є уособленням своєрідного камерного відгалуження фольклорної традиції.

²⁶ *Квітка К.* К вопросу о влиянии старинной западноевропейской музыки на украинскую народную песню // *Квітка К.* Избранные труды в двух томах / Составление и комментарии В. Гошовского. — М., 1973. — Т. 2. — С. 202.

²⁷ Там само. — С. 205.

²⁸ Див. розділ «Український кант» у цьому томі.

До кантової фактури XVII–XVIII ст. з чималою вірогідністю ми можемо зарахувати зразки християнських колядок, що склалися для церковного та позацерковного вжитку під опосередкованим впливом партесного співу²⁹. Сюди належить потужний пласт народних псалм (різдвяних, похоронних та ін.), а також новий вид світської пісенної лірики, де авторська писемна поезія тісно переплелася з фольклорною традицією. Наведемо відомий з різних джерел триголосий кант на текст фольклорного походження «А у полі річка, через річку кладка». Цей приклад демонструє довершений тип кантової розкладки голосів, строгість якої пильнували нотні збірники XVIII ст.

Приклад 14

А у по - лі річ - ка, че - рез річ - ку клад - ка,
 Не по - кинь же мой мн - лен - ки не ве - ді - ла мат - ка'

Український кант XVII–XVIII ст. / Упоряд. Л. Івченко. — К., 1990. — С. 20

Зазвичай в усній традиції не було послідовного дотримання триголосі кантової фактури. Виконавці найчастіше «аранжували» її у звичний двоголосий спів із сольним початком, який включає фрагменти триголосся з виразними автентичними зворотами в басовій партії³⁰:

Приклад 15

А в по-лі, в по-лі тамилузок о - ре, а за тамилузок сам Гос-подь І - де.

²⁹ Див. розділ «Партесний концерт» у цьому томі.

³⁰ Новикова Л. І. Пісні Слобідської України: Навчальний посібник / МКТУ, ХДУМ та ін. — Х., 2006. — С. 55.

Ма-ти Ма-рі-я їс-ти но-си-ла їс-ти но-си-ла Бо-га про-си-ла.
 “У-ро-ди-Бо-же, жи-то пше-ни-ця Жи-то пше-ни-ця, вся-ка паш-ни-ця!”

Колядка
 Харківська обл., Богодухівський р-н, с. Корбині Івани
 Запис 1986 р. і нотація Л. Новикової

Основи функціонально-гармонічного багатоголосся згодом послідовно реалізувалися в співі з *терцієвою второю*, де відчувається вплив історичного попередника — кантової манери³¹.

Приклад 16

- 80

1. Па-м'я-тай-те, хри-сти-я-ни, що ся зва-ми по-тім ста-не
 2. Єс-то прав-да не-од-мін-ля а для нас всіх во-на ід-на
 на-ві-ки. Всім по смер-ти і-ти тре-ба
 на-ві-ки. Че-ка-є нас всіх до-ро-га
 чи до пек-ла чи до не-ба на-ві-ки.
 та-ка єс-то во-ля бо-га на-ві-ки.

Поховальна псалма
 Львівська обл., Буський р-н, с. Куткір

³¹ Мишанич М. Народна вокальна творчість Львівщини: У 2 ч. / Систематизація та загальна редакція Б. Луканюка. — Л., 1987. — Ч. 2: Мелодії і тексти. — Рукопис, депонований у Відділі мистецтв ЛНБ ім. В. Стефаника, од. зб. 33217 / 2м-Роздольський (Українські музично-етнографічні пам'ятки. Західний полігон), № 320, с. 60.

Отже, до кінця XVIII ст. фактура народного багатоголосся на території України постала в чималому розмаїтті форм — від архаїчної гетерофонії, збереженої на не займаних цивілізацією землях Полісся, до гомофонно-гармонічного складу під впливом осередків писемної культури. Нині важко визначити конкретний історичний момент, коли в традиції багатоголосого співу почалася взаємодія давніх і нових — органічних та напливових — елементів. Але успадкований XX століттям фольклорний матеріал засвідчує подібний симбіоз. У XIX ст. настає панування нового — підголоскового — стилю, що активно включився в процес консолідації.

Підголосковий спів — найпоширеніший у наш час різновид гуртового виконавства. Формальною ознакою підголоскового стилю є двоярусна фактура з розведенням голосів в октавні каданси, що характеризує функціональне двоголосся. Головною особливістю цього типу фактури є наявність сольного верхнього голосу — підголоска, або «виводу»³². Оптимальний склад співочого гурту — від 5–6 до 12–15 виконавців (подальше розширення гурту не є бажаним для якості звучання).

У подібній манері найчастіше співали на відкритому просторі, завдяки чому й виробилися звукові еталони гучного розлогого співу з «виводом». Такий спів можна почути й за святковим столом. У родинних співах, камерних за своєю природою, манера звуковидобування пом'якшена, а склад ансамблю обмежується двома-трьома виконавцями. У традиційному українському співі кількісно переважають жіночі гурти. Водночас підголосковий стиль не чужий і чоловічому ансамблевому виконавству в піснях історичних, козацьких, чумацьких та рекрутських³³. Наявність чоловічих голосів у мішаних ансамблях робить звучання особливо потужним.

Освоєння підголоскового складу збігається в часі з формуванням гуртової пісенної лірики. Цей тип багатоголосся властивий насамперед жанру ліричних пісень. Таку думку поділяє Л. Яценко: «Багатоголосся в українській народнопісенній творчості [автор має на увазі підголосковий спів. — О. М.] почало розвиватися приблизно з часу утворення жанру ліричної протяжної пісні, який спричинився також до розвитку нових виконавських прийомів»³⁴. Це безпосередньо пов'язано з мистецтвом розвиненої і протяглої в часі мелодії широкого амбітусу, яка набуває в жанрі ліричної пісні індивідуальної рельєфності, динаміки і стає здатною передати ціле гроно психологічних нюансів. У підголосковому співі набув розвою спектр натуральноладової діатоніки, зокрема елементи фрігійського, дорійського та міксолідійського ладів. Багатоголоса лірична пісня освоює принципи ладової змінності, де гармонічні співзвуччя підкреслюють прохідні ладові центри.

Ознаки підголоскового стилю трапляються також у зразках обрядових пісень — у весільній ліриці, купальських та петрівчаних з Лівобережжя, фактуру яких звичайно зараховують до розвиненої гетерофонії.

³² Найзагальніший термін у переважній більшості народнопісенних локальних традицій, де існує підголосковий спів.

³³ Традиція гуртового виконання цього суто чоловічого репертуару співіснувала з ранніми сольними версіями, ба навіть витіснила їх, а згодом перейшла до жіночого репертуару.

³⁴ Яценко Л. Українське народне багатоголосся. — С. 31.

Найяскравіші зразки підголоскової поліфонії характерні для протяжної манери співу, якою володіють талановиті співаки — «ансамбль майстрів». На відміну від архаїчних форм багатоголосся, підголосковий стиль підкреслює цінність індивідуальної творчої ініціативи, яка проявляється в здатності солюючого співака імпровізувати, виділятися тембрально в заспіві та виводі. Довершений підголосковий спів відкриває простір для збалансованого протистояння сольної мелодичної лінії та монолітного басу. У добре зіспіваному гурті завжди контролюється фактурне повнозвуччя. Якщо якась важлива мелодична лінія раптово перервалася під час співу, завжди знайдеться хтось із виконавців, готовий оперативним прийомом прийти на заміну.

Ось як описує специфіку протяжного співу Л. Яценко: «Принцип побудови протяжної поліфонічної пісні полягає в тому, що мелодія її розгалужується на два чи кілька більш або менш самостійних мелодичних голосів, які, вільно розходячись та сходячись, утворюють багатоголосні звукосполучення. Кожен з цих голосів зберігає виразний мелодичний рисунок — він є ніби одним з рукавів широкої багатоводної ріки, яка часом розгалужується, часом знову сходиться в один могутній потік... Один з таких голосів пісні є основним, інші — допоміжні»³⁵.

Пріоритет мелодичного начала, опрацьованість тону та його експресивна подача часто спричинюють появу своєрідних фонетичних надмірностей у протяжному співі. Це вокалізація³⁶ приголосних, а також так зване «гакання», яке виокремлює голосний звук складу через уведення однієї або декількох вставних односкладових асемантичних часток. Це начебто затьмарює словесний текст у гуртовому співі, але підносить його виняткову виразність. Від виконавців інколи можна почути характеристику протяжної манери: «важка пісня», тобто така, яка потребує повної віддачі сил та індивідуальних здібностей.

Що стосується голосів та їхніх функцій, то нижній шар фактури підтримує переважна більшість виконавців, які «басують» (автентичний термін). Бас — аж ніяк не властивість виключно чоловічого тембру. Це функціональна характеристика нижнього голосу, який можуть вести і жінки, як це буває в жіночих ансамблях, і чоловіки, і мішаний склад виконавців, тим паче, що теситура жіночих та чоловічих голосів у народному співі є порівняно зближеною: їх реєстри перебувають не в октавному співвідношенні, як в академічному хорі, а приблизно у квінтовому³⁷. Роль нижнього голосу, який веде основну мелодичну лінію, або ж середнього в триголосній фактурі, можна зіставити з функцією *cantus firmus* у європейській поліфонії.

Мелодії басу протистоять на правах контрапункту сольний верхній голос — *підголосок* («вивід»), який, по суті, є мелодичним варіантом основної теми. І хоча своєю виразністю підголосок перевершує нижній голос, функція нижнього голосу залишається провідною. Свого часу О. Правдюк слушно зауважив, що «підголосок» за своєю етимологією ідентифікується не з уявлен-

³⁵ Яценко Л. Українське народне багатоголосся. — С. 72.

³⁶ Шевчук Ол. Вокалізація (вступ до порівняльних досліджень) // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць / НМАУ; упоряд. О. Мурзина. — К., 2009. — Вип. 4. — С. 55–78.

³⁷ Українське народне багатоголосся. — С. 85.

ням про його нижню висотну позицію чи розміщенням *під* основним голосом, а з розумінням допоміжної функції підголоска, яку можна проілюструвати аналогічною формою словоутворення в словах *під*майстер, *під*пасок³⁸.

У народній термінології «підголосок» має широке коло синонімів у різних локальних традиціях, якими позначені і назва мелодичної лінії, і виконавський процес, а інколи і сам виконавець. Уже зазначалося, що в автентичній термінології першість зазвичай належить дієсловам, від яких утворено іменникові форми: «виводити», «підводити», «одводити», «тягти», «витягати», «гласити», «вершити», «вести горяка». Звідси — «вивід», «виводчиця», «тягло», «тягун». Поширені також «гора», «горак», «горяк», «глас», «гласильщик», «підголосник», «дискант», «верх»; у поодиноких випадках в значенні підголоска вживають слова «теремити», «тeрем» (Подедення на Сумщині).

Якщо нижній голос виконавці ведуть в унісон, утворюється найпростіший двоголосий склад³⁹.

Приклад 17

Повільно ♩=60

Лірична
Вінницька обл., Погребищенський р-н, с. Гупчиця
Нотація А. Гуменюка

Але часто лінія баса розгалужується за принципом гетерофонії на два, інколи на три голоси-варіанти, і фактура епізодично стає три- або й чотиригосою, далі знову повертаючись до двоголосся⁴⁰.

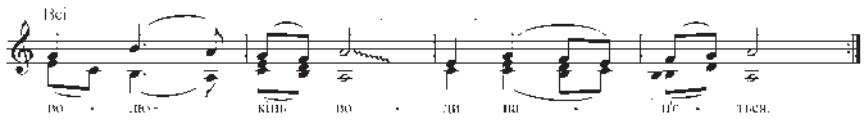
Приклад 18

Повільно ♩=50

³⁸ Правдюк О. Що ж таке підголосковий спів? // Культура і життя. — 1982. — № 15. — 11 квітня.

³⁹ Українське народне багатоголосся. — С. 97.

⁴⁰ Українське народне багатоголосся. — С. 114.



Лірична
Черкаська обл., Звенигородський р-н, с. Гусакове
Нотація Л. Яценка

Своєю появою підголосок вносить у композицію строфи динамічний контраст — тембральний, регістровий, мелодичний, а інколи й ритмічний, що стає особливо помітним на тлі ритмічної синхронності багатоголосого співу.

Звуковисотний обсяг підголоска сягає верхньої межі грудного регістру і є суто індивідуальним для окремих виконавців і колективів. Типовою є верхня межа ля — сі першої октави, рідко *ре* — *мі-бемоль* другої октави.

Важливе значення мають локально-стильові традиції підголоскового співу. Так, Київському Поліссю притаманний порівняно вузький обсяг насиченого орнаментикою підголоска, який не переступає 2-го ступеня від верхньої головної опори. У степовій частині України та на Слобожанщині підголосок має ширший обсяг і практично сходиться у своїй нижній частині з діапазоном основного голосу, а верхній горизонт може долати терцію, а то й кварту від головної опори.

Виконавські дані солістки-«виводчиці» багато в чому визначають успіх співочого колективу. Виводчицею стає співачка з міцним грудним голосом, яким вона добре володіє у верхній частині регістру — щоб не збитися ні на мікст, ні на крик. Це важливо, позаяк народний ансамбль має тенденцію поступово підвищувати стрій, тому початок і кінець пісні можуть різнитися висотно ледве не на терцію, причому ініціатива підвищення належить саме виводчиці.

Важливою для виводчиці є майстерність імпровізації, яка не тільки прикрашає й урізноманітнює спів, але й дозволяє перейти на полегшений мелодичний варіант у разі голосової втоми. Талановиті виконавці володіють мистецтвом варіантного оновлення підголоска від строфи до строфи, видозмінюючи його мелодико-ритмічну конфігурацію шляхом орнаментативної складорозспівів, використання прийомів аподжатури, ритмічного контрапункту, коли мелодія підголоска на короткий час ритмічно розходиться з основним голосом. Мелодичні варіанти виводу не бувають надто кардинальними, частіше вони проявляють себе лише в окремих інтонаційних деталях, але їх поява помітно поживляє музичний виклад.

Найдовершенішою формою українського підголоскового стилю є тришарова різнорегістрова поліфонія з двома контрастними за тембром підголосками — середнім і верхнім. Середній грудний (альтовий) підголосок, який переймає основну мелодичну лінію, за визначенням виконавців, «веде» або «бере»; верхній сопрановий — «голосить». За іншою версією, різні підголоски беруть «горлом» і «голосом». Нижній голос виконує функцію гармонічної основи. Тришарова поліфонія, будучи подібною за регістровим розкладом до триярусної фактури з тончиком, відрізняється від неї самостійністю та імпровізаційністю верхньої мелодичної лінії. На відміну від академічного голосоведення, функціональний бас у підголосковій фактурі є менш рухливим,

переважають секундні ходи, що породжує паралелізм тризвуків. Інколи басовий голос залишається на місці, утворюючи ефект «стоячого баса». Подібний тип багатоголосся особливо поширений на теренах Полтавщини⁴¹.

Приклад 19

Протяжно $\text{♩}=52$

Один Мі

Та я - ром, я - ром, ой ніс - ці - чепь - ки
ші - лям, и то - рю - ки о - вес.

Полтавська обл., Диканський р-н, с. Ковалівка
Нотація З. Василенко

Необхідною умовою повноцінного співу є звуковий баланс шарів фактури: міцний «вивід» потребує потужних басів. Тому інколи можна почути скаргу співачки: «басів мало», «без басів не витягну». Виводчиця повністю залежить від баса як ладомелодичної основи, до якого вона добудовує консонантні співзвуччя. Найчастіше «вивід» утворює з нижнім голосом терції, квінти та октави. Підголосок здебільшого повторює конфігурацію основної мелодії з варіантними відхиленнями, і тому найхарактернішим залишається рух паралельними інтервалами — переважно терціями, фрагментарно квінтами та октавами⁴².

Приклад 20

Широко $\text{♩}=52$

Один Мі

Обі у ло - ли о - ве - реч - ко, там іск - ва - ло су - де - щя - ко.
там іск - ва - ло су - де - щя - ко, про - с су - ток та ва - ло - ку

Сумська обл., м. Лебедин. Запис О. Стеблянка

⁴¹ Українське народне багатоголосся. — С. 205.

⁴² Українське народне багатоголосся. — С. 201.

буває декламаційним, ритмічно довільним (*rubato*), у той час як вступ гурту переводить спів у метрично організований, без чого була б неможливою координація співу в ансамблі. У пізніших виконавських версіях традиція декламаційного початку *rubato* поволі втрачається. Вона відсутня і в багатоголосих стилях пізнішого формування.

Щодо композиційної моделі строфи, то підголосок підключається до співу після сольного заспіву разом з гуртовим «підхватом», виокремлюючись з основної маси співаків. У деяких зразках композиція строфи вибудовується в такій послідовності: сольний заспів — дует заспівувачки з виводчицею — повний склад ансамблю (див. приклад 23).

Характерними є випадки ансамлевого *перехвату* заспіву в середині слова, як це було в зразках гетерофонії. До цього спричиняє мелодичний рельєф пісні: підголосок вступає на виразному інтонаційному ході і маркує в такий спосіб новий ладовий центр (протиставну опору), підкреслюючи його динамічно активну позицію⁴⁵:

Приклад 23

Помірно $\text{♩} = 80$

Музичний зразок, що ілюструє підголосок, що вступає в середині слова. Зображено нотний запис з ліричними підписами: Че - рез то - ру ти в бі - сок. Че - рез то - ру ва в лі - сок. Із - дав. Дів - ка. То - во - сок.

Вінницька обл., Немирівський р-н, с. Зарудинці
Нотація Л. Яценка

В інших випадках розподіл на сольну й ансамблеву частини збігається із синтаксичним поділом строфи: ансамбль вступає з другого коліна або другого рядка. Манера двічі повторювати другий, багатоголосий рядок на зразок приспіву сприймається як структурна ознака пізнього виконавського стилю.

У неповторних строфах протяжної пісні часто трапляється прийом *конкатенації*, який допомагає втримати її сюжетну цілісність. Катен (лат. — ланцюг), яким відкривається кожна наступна строфа, починаючи з другої, — це повтор слів останнього пісенного коліна попередньої строфи з іншою мелодією, який нагадує зміст щойно проспіваного. У класичних зразках протяжної лірики катен подається в манері *parlando-rubato*.

Практика підголоскового співу виробила типові мелодико-гармонічні звороти кадансового завершення строфи:

⁴⁵ Українське народне багатоголосся. — С. 121.



Звернімося до історії підголоскового співу. Уживання термінів «підголосок», «підголосковий склад» обмежується східнослов'янською науковою традицією. Подібного терміна не знає європейська етномузикологія. Свою назву, яка узагальнила розмаїття місцевих термінів, «підголосковий склад» дістав в епоху розвитку виконавського фольклоризму першого покоління (кінець XIX — початок XX ст.), коли особливу увагу приділяли національній специфіці народної виконавської манери. У сучасних дослідженнях російських фольклористів термін «підголосковий спів» дедалі частіше поступається місцем визначенню «функціональне двоголосся», уведеному Є. Гіппіусом⁴⁶. Ця назва органічніше вписується в систему європейської наукової термінології, позаяк у цьому визначенні системно-функціональна характеристика замінила собою специфічно національне забарвлення терміна. На сьогодні підголосковий спів та функціональне двоголосся практично є синонімами.

Важко достеменно визначити час появи підголоскового стилю. Українські дослідники не одностайні у своїх висновках. П. Сокальський (1888)⁴⁷, М. Грінченко (1922)⁴⁸ писали про виключно гомофонний (одноголосний) склад, покладаючись на існуючі збірки народних пісень XVIII–XIX ст., у яких двоголосі записи були, найпевніше, винятком, ніж правилом. М. Драгоманов (1900) відзначив переважно сольну традицію українського співу⁴⁹. К. Квітка, визнаючи існування багатоголосого стилю (1923), уважав його відносно пізнім явищем, яке розвинулося не раніше XIX ст.: «Можна думати, що многоголосся в українському народному співі є явище не дуже давнє, бо воно навіть не охопило ще цілої української території»⁵⁰.

На протипагу цим твердженням, в інших працях наводяться описи досить розвиненого вже наприкінці XIX ст. багатоголосся. Зразки підголо-

⁴⁶ Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. Гиппиуса. — М., 2003. — С. 18.

⁴⁷ Сокальський П. Руська народна музика. — К., 1959. — С. 197.

⁴⁸ Грінченко М. Історія української музики. — К., 1922. — С. 83.

⁴⁹ Драгоманов М. Псування українських народних пісень // Збірник філологічної секції Наукового товариства ім. Шевченка. — Л., 1900. — Т. III. — С. 199.

⁵⁰ Квітка К. М. Лисенко як збирач народних пісень. — К., 1923. — С. 5.

скової фактури наявні в слухових записах чеського славіста Л. Куби⁵¹, здійснених на теренах Лівобережної України в 1887 році. Підголоскова манера зафіксована Є. Ліньовою у фонографічному записі чумацької пісні з Полтавщини (№ 16)⁵². Нарешті, у діяльності П. Демуцького з 90-х років XIX ст. важливе місце посідає робота над багатоголосими розкладками з «виводом» на взірець тих, що він записав у Таращанському повіті на Київщині й далі опрацював для народного хору с. Охматів. Відомі окремі зразки підголоскової фактури в збірниках О. Рубця (1872)⁵³, В. Ступницького (1916, 1929)⁵⁴, у «Зразках народної поліфонії» М. Гайдая (1928, 1929). Ці розходження в поглядах свідчать про те, що процес опанування функціональним двоголоссям був від початку локальним, а не масовим. Найімовірніше, підголоскова техніка освоювалася «ансамблями майстрів», до того ж одночасно в різних місцевостях. Пізніше тип підголоскової фактури охопив широкі території України і став еталонем гуртового виконавства.

Систематичне вивчення народного багатоголосся й особливо підголоскового стилю почалося в 50-х роках XX ст., коли співробітники Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії задокументували на магнітній плівці численні зразки багатоголосого співу з Київської, Житомирської, Вінницької, Черкаської, Полтавської та західних областей України й занотували чималу їх частину. У 1963 році було видано фундаментальний збірник «Українське народне багатоголосся», роком раніше вийшла однойменна монографія Л. Яценка, яка на сьогодні залишається найґрунтовнішим дослідженням народного підголоскового співу⁵⁵. На відміну від фольклористів попередньої доби, Л. Яценко вважав пріоритетним у народному побуті XX ст. багатоголосий спів, а не сольний.

Усе це може означати, що до кінця XIX ст. в Центральній Україні остаточно затвердилася манера співати з «виводом» і що ця манера поволі входила в масовий обіг, потребуючи чимало часу для опанування нею. На думку Л. Яценка, яку він висловив у своїй монографії, період найінтенсивнішого розвитку підголоскової поліфонії припадає на останні 50–60 років, тобто, починаючи з кінця XIX — початку XX ст.

Можливо припустити, що спів з «виводом» походить безпосередньо від гетерофонії («функціонального одноголосся»), коли стабілізувалися епізодичні розходження голосів і було стійко опановано верхній мелодичний горизонт з октавним кадансом включно. На початку свого формування новий пісенний стиль з підголоском не зовсім відійшов від гетерофонії. Так, для ранніх записів підголоскової фактури характерним є зведення голосів у кадансах в унісон, а не в октаву⁵⁶.

⁵¹ Людвік Куба про Україну. (Подорожні записки вченого-фольклориста і художника) / Упоряд. М. Мольнар. — К., 1963.

⁵² Опыт записи фонографом украинских народных песен. Из музыкально-этнографической поездки в Полтавскую губ. в 1903 г. Евгении Линеовой. — М., 1905.

⁵³ Рубец А. 216 народных украинских напевов. — М., 1872.

⁵⁴ Ступницький В. Сборник народных песен великорусских и малорусских. — Волчанск, 1916; Пісні Слобідської України. — Х., 1929.

⁵⁵ Яценко Л. Українське народне багатоголосся.

⁵⁶ Рубец А. 216 народных украинских напевов. — С. 10.

Не скоро

Ді - ко - ли - ви - сь - ся,
ді - тей, не бі - ла - я - бн - ди - ти - ка -
в - ло - ді, ко - ли - да - сь - ся.

У записах ХХ ст. збереглося немало проміжних форм, які можна зарахувати як до розвиненої гетерофонії, так і до функціонального двоголосся. Існує також припущення, суто теоретичне, що підголосок походить від поступової індивідуалізації верхнього голосу в простому октавному двоголоссі («октавному унісоні») ⁵⁷.

Гетерофонія і підголосковий стиль – дві самостійні багатоголосі культури різного часу формування, які до половини ХХ ст. мали різну жанрову належність і окремі території поширення. Гетерофонія була освоєна обрядовими жанрами раннього формування, а підголосковий стиль закріпився за стадіально пізнішою лірикою. Гетерофонія здебільшого локалізувалася в північній частині України, а підголоскова фактура у своїх основах формувалася на південно-східних та центральних територіях.

Якщо ж звернутися до витоків підголоскового стилю, було б справедливо датувати його формування ХVІІІ ст. Така часова атрибуція знаходить підтвердження в особливостях розвиненого українського багатоголосся, у якому мелодична лінійність поєднується з функціонально-акордовим узгодженням вертикалі, особливо на лівому березі Дніпра. У братських і монастирських школах Лівобережжя хорова партесна культура, так само, як і мистецтво канта, була близькою до побутової традиції села. Тому можна говорити про інтеграцію функціонального двоголосся з елементами партесного й кантового співу, які, згодом, відділяє не такий великий проміжок часу. Саме в межах ХVІІІ ст. освоєння підголоскової манери на території Лівобережжя збігається в часі з досвідом функціонально-гармонічного мислення.

Наведемо приклад козацької стройової пісні, у якій кантовий гармонічний склад, прийоми стретної імітації, запроваджені в академічній хоровій музиці, поєднуються з елементами підголоскової техніки. Записана в 1950-х роках від старших чоловіків у Глобинському районі Полтавської області, вона майже без змін збереглася до кінця ХХ ст. ⁵⁸:

⁵⁷ Яценко Л. Українське народне багатоголосся. — С. 60 (з посиланням на працю О. Кастальського «Основи народного многоголосия»).

⁵⁸ Яценко Л. Українське народне багатоголосся. — С. 59. Її близький варіант із Зінківського району на Полтавщині було включено в аудіоальбом «Було так. Традиційні ліричні пісні Полтавщини» (2005), укладений і упорядкований Т. Сопілкою-Зачікевич.

Повільно $\text{♩} = 48$

Ой там ки Ду - па см
Ой там ви Ду - па см
ти ой там ви Ду - па см
мо - ло - дий ду - дя с.

Полтавська обл., Глобинський р-н, с. Кліщинці

Отже, хоча вважається, що лінійно-поліфонічна фактура стадіально передре функціонально-гармонічній, ці типологічно розведені стадії формування гуртової лірики виявляються зближеними в реаліях української усної традиції.

XX сторіччя, особливо друга його половина, видозмінило стійку в минулому просторі диспозицію видів ансамблевого співу. Протягом цього періоду простежується освоєння підголоскової фактури на тих землях, які до того часу зберігали відданість монодії, а саме: на території Правобережжя — Центрального і Південно-Західного Поділля, Полісся, частково в зоні Карпат. Відбувається зближення різновидів багатоголосої традиції. Наприклад, у зразках розвиненої гетерофонії та поліської бурдонної діафонії верхню мелодичну лінію, подібно до манери підголоскового співу, веде одна виконавиця. Такий розклад голосів може ілюструвати певну стадію еволюції гетерофонії, але й може бути наслідком впливу на гетерофонію пізнішої підголоскової манери.

Цікаво простежувати шляхи опанування технікою вивідного співу на автохтонних землях Західного Полісся. Підголосок додається до унісонної та гетерофонної основи за принципом комплементарності, періодично повертаючись до своєї вихідної фактури. У результаті сліди архаїчного багатоголосся помітно просвічують крізь новоутворену підголоскову фактуру⁵⁹. Поза сумнівом, спів з підголоском поширився на цю територію пізніше, ніж у Центральній та Лівобережній Україні.

⁵⁹ Прикладом можуть бути аудіозаписи з українського Полісся: компакт-диски «На нашій юлойдці», укладач Ю. Рибак (трек № 25); «Ой одверни, Боже, хмару», укладач І. Клименко (треки № 14, 23, 31).

Важко сказати, коли саме на Правобережній Україні почалося масове поширення двоголосої манери, і чи було воно копіюванням поширених взірців, чи феноменом самоутворення. У кожному разі зразки підголоскового співу виявилися привабливими для наслідування.

Тим цікавішими є приклади, які демонструють складності цього процесу. Не так легко пройшло освоєння підголоскового стилю в межиріччі Південного Бугу та Дністра (Поділля) — на території, чи не найбільш ізольованій від впливів автентичного багатоголосся. Звукові ілюстрації із цієї місцевості засвідчують, як непросто дається новий стиль питомим виконавцям, котрі виховалися на ґрунті споконвічної монодії⁶⁰. Тут і відсутність рівноваги тембрів, і подекуди «нечисте» інтонування⁶¹, і дотримання унісону в піснях, які зазвичай відомі як підголоскові («А всі гори зеленіють»). Усе це — показник незавершеного в історичному сенсі процесу, коли новий інтонаційний здобуток не встиг належною мірою вдосконалитися.

Характерною була поступова видозміна фактури в карпатській зоні, що поволі опановувала елементи підголоскової техніки у двоголосих ліричних піснях. У 80–90-х роках ХХ ст. зафіксовано невідомий раніше прецедент сольного заспіву (за традицією заспів був унісонним), а в поодиноких випадках — і невідому раніше манеру «відкритого» вуличного співу⁶². В останні десятиліття ХХ ст. дедалі поширенішим став «вихід» гармонічного терцієвого двоголосся (співу з терцієвою второю) на октавне завершення, як це буває в піснях з «виводом». Це свідчить про те, що фактура традиційного багатоголосся є одним з динамічних чинників усної традиції.

У ХХ ст. на території радянської України природний історичний процес освоєння гуртового підголоскового співу був підсилений державними культурницькими тенденціями. Опрацьований П. Демущим наприкінці ХІХ ст. виконавський стиль Охматівського хору в 1920-х роках було запроваджено (за участю самого Демущого) у практику окремих київських хорових колективів: професійних та самодіяльних. Але тоді він ще не набув масового поширення. У повоєнний період підголоскову манеру як виконавський еталон народнопісенного стилю почали популяризувати засобами радіо, яке широко транслювало репертуар Українського народного хору, очолюваного Г. Верьовкою (заснований 1943 р.) та інших хорових колективів. До цього додалася зустрічна низова течія: клубна робота на селі. Гуртки самодіяльності та «хори-ланки», що існували чи не в кожному колгоспі, масово освоювали популярні відтоді пісенні взірці з підголоском, поширювані завдяки олімпіадам художньої самодіяльності. У такий спосіб контрольований державою пісенний репертуар і разом з ним виконавська манера поступово уніфікувалися, і стиліова локальна розмаїтість гуртового співу була певною мірою нівельована. Натомість постала добре освоєна культура підголоскового співу.

⁶⁰ Як приклад, можна навести треки № 6, 13 з аудіоальбому «Над річкою Карайцем», укладеного Т. Грималюком.

⁶¹ «Нечисте» інтонування є не що інше, як природна нездатність вільного звуковисотного строю монодії переключитися на узгодженість гармонічних співзвуч.

⁶² Висновки зроблено на основі аналізу рукописної (депонованої) збірки М. Мишанича «Народна вокальна творчість Львівщини» (частина перша — Л., 1985; частина друга — Л., 1987) та окремих коментарів автора збірки.

НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ

З розвитком суспільства загалом, а також конкретних історичних, економічних та соціальних аспектів життя того чи іншого народу, еволюціонувало й музичне мистецтво. Кожний етнос формував власні музичні традиції та створював самобутні музичні інструменти. Деякі з них не зазнали особливих змін, інші пережили періоди занепаду, переслідування, жорстокого знищення, а окремі трансформувалися, удосконалюючись відповідно до вимог часу.

Музичні інструменти українського народу впродовж своєї багатовікової історії пройшли довгий і складний шлях розвитку, про що свідчать письмові джерела – літописи, згадки, відомості іноземних мандрівників. Значну роль у дослідженні музичних інструментів, зокрема їхньої морфології, відіграють пам'ятки матеріальної культури – історичні різновиди музичних інструментів, у багатьох випадках – окремі їхні частини, знайдені під час археологічних розкопок, а також зразки, які нині зберігаються в музеях, колекціях, музичній іконографії. Їх ретельне вивчення дає змогу скласти якомога повнішу картину побутування інструментів минулих епох, художніх та естетичних цінностей, закладених у музичному мисленні народу.

Історію виникнення й побутування інструментів різних народів і племен, які заселяли територію сучасної України, насамперед автохтонних її мешканців, протягом багатьох тисячоліть, починаючи з епохи палеоліту і до XVIII ст. включно, висвітлено в інших розділах цього тому, у яких описані музичні інструменти та інструментальна музика¹. У цьому розділі увага зосереджена на особливостях музичних інструментів з погляду типових ознак, конструктивних прикмет, способів звуковидобування.

Нааявні в Україні типи музичних інструментів можуть бути представлені за універсальною систематикою Еріха фон Горнбостеля та Курта Закса², основні критерії якої – джерело звука, спосіб звуковидобування та конструктивні особливості. Згідно з нею, інструменти кожної групи й підгрупи мають

¹ Див. такі розділи: *М. Степаненко, Б. Фільц* «Інструментальна музика»; *І. Зінків, О. Олійник, Б. Фільц* «Музичний інструментарій»; *Б. Фільц* «Музикантські цехи»; *М. Хай* «Народна інструментальна музика».

² *Hornbostel E. von, Sachs C. Systematik der Musikinstrumente // Zeitschrift für Ethnologie. XLVI. – 1914. – S. 553 / русский перевод И. Аллендера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сборник статей и материалов: В 2 ч. – М., 1987. – Ч. I. – С. 229–261.*

свою індексацію. Проте в культурах різних етносів, як і в Україні, існує багато регіональних та локальних варіантів музичних інструментів, що відрізняються за матеріалом, назвами, конструктивними прикметами, строєм, положенням при грі, виконуваними функціями тощо.

ІДЮФОНИ (Н.-S. 1) – самозвучні інструменти, джерелом звука в яких є сам інструмент або його звучна деталь. За способом звуковидобування їх поділяють на *ударні, щиткові, скребкові та фрикційні*.

Ідюфони ударні (Н.-S. 11) – *ударні, або ритмові*, інструменти, на яких відбивали ритм. Писемні пам'ятки та предмети матеріальної культури свідчать, що за часом виникнення ударні інструменти є чи не найдавнішими. Їх найпоширенішими різновидами були знаряддя, за допомогою яких наші предки координували гуртову роботу. Спочатку цього досягали за допомогою вигуків, а згодом – ударом твердого матеріалу по предметах, що звучать. Із часом вони стали обов'язковим атрибутом культових обрядів і сигнальним та зв'язковим засобом у військовому побуті.

Тарілки (Н.-S. 111.142) – відомий у багатьох народів світу інструмент, звучання якого супроводжувало військові походи, урочистості, культові дійства, танці. Тарілки сталої форми були відомі ще до XI ст. Про це свідчать фрески на вежах Софії Київської, де зображено музиканта, який грає на цьому інструменті. Від XVI ст. тарілки поступово вийшли з ужитку. Це можна пояснити кількома причинами. По-перше, переслідування церквою скоморохів, у тому числі й виконавців, які грали на тарілках, по-друге, в інструментальних ансамблях почали використовувати бубон (решітку), у прорізи обідка якого вмонтовували маленькі тарілочки, дзвіночки, брязкальця. Цей комбінований інструмент згодом і замінив тарілки.

Конструкція цього інструмента відтоді майже не змінилася. За розмірами тарілки поділяють на великі, середні та малі. Грають на них різними способами – швидким, ковзним та навкисним ударами.

Пізніше тарілки знайшли своє застосування у військових духових оркестрах полкової музики, зокрема в Запорозькій Січі, а з XVIII ст. стали обов'язковим інструментом у різноманітних за складом оркестрах та ансамблях.

Било (клепало) (Н.-S. 111.221) – частина висушеної дерев'яної дошки, по якій ударяють спеціальними дерев'яними молотками або палицями. З XI ст. великі (металеві стаціонарні) та малі (дерев'яні) била використовували в Києво-Печерській лаврі. По них били, коли необхідно було скликати братію.

У гірських регіонах у Страсний тиждень (найчастіше у Великодню п'ятницю і Великодню суботу вночі) застосовували не биття в церковні дзвони, а клепання яворової чи дубової дошки³. На Бойківщині, за описами Л. Кушлика⁴, напередодні Великодніх свят користувалися «клепачками».

У деяких регіонах било виконувало роль годинника, на якому відбивали час.

³ Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. – К., 2003. – С. 30, 32.

⁴ Кушлик Л. Новознайдені музичні інструменти на Бойківщині // Традиційна народна музична культура Бойківщини. – Дрогобич, 1996. – Вип. 2.

Дзвіночки (колокало, колокірці) (Н.-S. 111.242). Інструменти цієї групи використовували здебільшого як обереги. Різноманітні маленькі дзвіночки гуцули застосовували в церковних обрядах, зокрема під час виконання різдвяних колядок, бойки – у «Вертепі». Згадки про дзвіночки часто трапляються й у самих колядках.

На більшості території України, переважно в гірських регіонах, з давніх-давен дзвіночки чіпляли на шию коням, коровам, вівцям, козам, щоб ті не загубилися.

Дзвони (Н.-S. 111.242.122) завжди були предметом обрядів, супроводжуючи людину впродовж усього її життя. Крім релігійних ритуалів, дзвони також використовували як сигнальний інструмент.

За історичними джерелами, дзвін, який застосовують у богослужінні, винайшов італійський єпископ. Джерелом винаходу послужили сигнальні побутові дзвіночки, у яких було змінено конструкцію, розмір, тембр і силу звучання. Сигнальні дзвони виготовляли в Європі в IV–VI ст., а великі церковні, що згодом стали частиною церковної служби, – із VII ст.

Літературні джерела свідчать про побутування в Київській Русі привезених із Західної Європи дзвонів з X ст., а вперше на Русі їх почали виливати в середині XIII ст. Цікаві факти про дзвони пов'язані зі Львовом. Найдавніший львівський дзвін під назвою «Святоюрський» відомий з 1341 року, а в XV ст. з утворенням ремісничих (ливарних) цехів було відліто й найбільший дзвін для львівської ратуші.

У XVII–XVIII ст. центром ливарництва був Київ, де працювали відомі майстри І. Степачов, А. Петрович, І. Моторин. Серед десяти дзвонів, відлітих для Великої лаврської дзвіниці, звучання яких можна почути й сьогодні, – Успенський (1732) та Вознесенський (1758)⁵.

Дзвони виливали здебільшого з бронзи (за її відсутності – зі сталі або чавуну). Вони були різних розмірів, а вага могла сягати 100 тонн. Кожна деталь дзвона мала релігійне наповнення та певну символіку. У церковних дзвонах звук видобувається двома способами: розгойдуванням дзвона, краї якого вдаряються об язик, і смиканням шнура, прикріпленого до «вуха» дзвона⁶ чи до самого металевого язика, що характерно для православного церковного богослужіння.

Звуки дзвона неможливо заглушити, тому дзвонарі, знаючи про вплив частоти ударів на різноманітні за розміром та висотою звучання дзвони, могли змінювати силу удару, надаючи звучанню різних відтінків.

Калатало (Н.-S. 111.11), за Г. Хоткевичем, – це «дерев'яний дзвінок, який чіпляють на шию скотині»⁷. З появою металу калатала почали виготовляти з бляхи.

Брязкальця (Н.-S. 112.111) – давнє звукове знаряддя з оброблених кісток, металевих пластин (мідних, латунних, сталевих, навіть срібних), навішаних на м'який дріт, шнур чи жильну струну. При струшуванні цих предметів виникав специфічний звук. Яскравим прикладом брязкалець, що були поши-

⁵ Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. – С. 34.

⁶ Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – К.; Дрогобич, 2007. – С. 90.

⁷ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Х., 2002. – С. 273.

рені в первісному суспільстві та супроводжували танці, є «шумовий браслет», знайдений археологами на Чернігівщині.

Нині побутові брязкальця вийшли з ужитку і лише зрідка трапляються серед дитячих іграшок (мають пізнавальну функцію).

Шкребокві ідіофони (Н.-S. 112. 2). Найархаїчніше звукове знаряддя – це щелепа тварини (Н.-S. - 112. 211), що в давнину при використанні мала назву «шкребло». Звук видобувався шляхом шкрябання по зубах іншим предметом. (Не слід плутати з фрикційними інструментами).

Деркач (Н.-S. 112.24) – шумовий інструмент; звук видобувають обертанням. Відомий ще з біблійних часів, передається з покоління в покоління. У середньовіччі цей інструмент використовували сторожі. Згодом деркач виконував сигнальну й розважальну функцію. Такий інструмент потрапив і в Україну, де його застосовували під час полювань, у календарній обрядовості (зокрема, на Волині)⁸.

Деркач має таку будову: верхня частина рукоятки (може бути одна третина або половина рукоятки) нагадує зубчате колесо, а поверх цього колеса до рукоятки прикріплюється дерев'яна рамка з язичком (колесо і язичок обов'язково з твердої породи дерева). При обертанні рукоятки разом з рамкою навколо основної осі язичок торкається виступів зубчатих колес і, перескакуючи з одного зубчика на інший у швидкому темпі, створює тріскучий звук.

Щипкові ідіофони (Н.-S. 12).

Варган (Н.-S. 121.221) належить до групи щипкових ідіофонів і є одним з найдавніших музичних інструментів, поширених у багатьох народів світу. Побутовув у культурах слов'янських, тюркських, фінських та монгольських племен, змінюючи свою форму і назву (понад 40 різновидів). Найвідоміші різновиди варгана за формою – рамні (пластинкові) й дугоподібні. До винайдення металу варгани робили з кістки або дерева.

Прабатьківщиною варгана, зробленого з бамбукового або пальмового дерева, була Індія⁹. Пластинкові варгани були поширені й досі побутують у Сибіру та на Далекому Сході¹⁰. Так, у народів Сходу назва деяких інструментів перекладається як «комар», «джміль», «жук», «хрущ», що засвідчує певні особливості звукоутворення. Окремі назви вказують на старовинні обряди, інші – на зв'язок із шаманством, а різновиди варгана тюркського походження: комуз, кобуз, кобиз, комис, хомис – узагалі означають струнні інструменти¹¹.

Дугоподібний варган є пізнішим і розвиненішим зразком інструмента; цілком імовірно, що він був пов'язаний з рамним варганом та, можливо, походив від нього.

Такі відмінності інструмента, як конструкція, форма і стрій, формувалися поступово.

⁸ Хай М. Традиційний музичний інструментарій Полісся // Родовід. – 1997. – № 16. – С. 105.

⁹ Тодоров М. Български народни музикални инструменти. – София, 1973. – С. 31.

¹⁰ Эмсгаймер Э. Варганы в Сибири и Средней Азии // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. – Ленинград, 1986. – С. 80–109.

¹¹ Галайская Р. Варган у народов Советского Союза // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М., 1973. – С. 332.



Одноязичкова дримба



Металева основа дримби у формі підкови

У сучасному виконавстві інструмент має загальну назву «дримба». Дримбу, що була поширена в Карпатському регіоні, у давнину прикрашали орнаментом або металевою інкрустацією. Її викували з мідного, сталеного, бронзового чи алюмінієвого дроту у формі підкови, що в народі називається «черена», або «кросенце», кінці якої паралельно видовжені. У центрі підковки в поздовжньому напрямі приковували тоненький сталевий язичок – «міндик» («миндик»), який звужувався між паралельними кінцями і згинався майже на 90° у місці їх закінчення.

У давнину дримба вважалася сольним інструментом, на якому грали здебільшого жінки. Репертуар для дримби становили мандрівницькі, чабанські награвання, мелодії «для себе», пізніше – танцювальні та співанки. Твори на дримбі виконували переважно в мажорних тональностях. Основним художньо-виражальним прийомом, що збагачував тембр і колорит звучання інструмента, була вібрація¹² (часта зміна об'єму ротової порожнини на одній висоті й коливання серединною язика).

До **фрикційних ідіофонів (Н.-S. 13)**, що мають глибоке коріння, належать різновиди пластин, посудин. Звуки на таких інструментах (*пилка* (Н.-S. 132.1), *коса* (Н.-S. 132.1)) видобувають переважно за допомогою тертя по рівній поверхні.

МЕМБРАНОФОНИ (Н.-S. 2), як і ідіофони, за способом звуковидобування поділяються на *ударні*, *щипкові* та *фрикційні*.

До **ударних мембранофонів** з визначеною висотою належать: дуже давній музичний інструмент *литаври (Н.-S. 211.11-921)* та його різновид *тулумбас*, а також інструменти, що не мають визначеної висоти – різні види барабанів (Н.-S. 211. 212. 1) та *бубни без брязкалець* (Н.-S. 211.311) і з *брязкальцями* (Н.-S. 211.311 + 112.111(112)).

Згідно з літературними джерелами, литаври часто застосовували у військовому побуті, у ході дозвілля козаків, також по них били на сполох під час ворожих нападів. Найбільші литаври – *набати*, у які могли бити одночасно вісім осіб, – зазвичай перевозили на возі. У народній практиці цей інструмент не набув поширення. Побутували й *парні литаври*, що їх чіпляли з обох боків коня і використовували здебільшого під час руху. Маленькі литаври мали назву «тулумбаси».

¹² Гусак Р. Варган в Україні // Актуальні проблеми теорії музики та музичного виховання: Зб. наук. праць / КНУКіМ. – К., 2000. – С. 49.

Тулумбаси були невід'ємною частиною військового побуту козаків Запорозької Січі. Ними послуговувалися для скликання козацької ради, повідомлення про ворожу загрозу, передачі наказів. За формою ці інструменти нагадували мідні котли різних розмірів (малі, середні, великі), на які натягували вичинену телячу шкіру. Грали на них обмотаною повстю колотушкою, чергуючи поодинокі сильні удари, ритмічні групування звуків, а також тремоло.

У другій половині XVI ст. як один з різновидів мембранних інструментів з'явився *барабан*. Спочатку він у Війську Запорозькому виконував роль суто військового інструмента під час виконання окремих бойових завдань. Лише після XVIII ст. барабан увійшов до народного музичного побуту як супровід танців і зрідка застосовувався в походах.

Бубон як ритмічно-ударний інструмент у народній практиці використовували значно частіше. Цей інструмент мав таку конструкцію: у дерев'яному обручі вирізали отвори, куди вставляли маленькі металеві тарілочки (*коліщатка*), що дзвеніли при струшуванні бубна або ударах рукою по шкірі. Били в бубон долонею, кулаком, дріботіли пальцями або проводили по краю шкіряної обтяжки.

Різновидом бубна є *решітко* (у ньому шкіра натягнена лише з одного боку). Для кращого тримання бубна лівою чи правою рукою в обідку вирізають отвір для великого пальця. З метою урізноманітнення тембрального забарвлення при грі почали вживати невелику «колотушку» з дерева, а також поєднувати гру пальцями та «колотушкою». Інструмент слугує переважно для підтримання ритму в танцях під час різноманітних народних свят.

ХОРДОФОНИ (Н.-S. 3).

Цимбали (Н.-S. 314.122-4) – стародавній струнний музичний інструмент, відомий багатьом народам світу. За систематикою Еріха фон Горнбостеля, це простий ударний хордофон, де джерелом звука є вібруюча струна, по якій ударяють паличками.

У різних наукових джерелах є згадки про побутування цимбалів на території Європи ще до нашої ери та про їх широке застосування на Близькому Сході. У багатьох народів різновиди цимбалів мали локальні назви – іранський *сантур*, вірменський *сантир*, турецький *канун* тощо. Їх поширення в Азії та Індокитаї було пов'язане зі «спілкуванням» через торговельний Шовковий шлях¹³. В історичних джерелах часто згадується інструмент під назвою «*канун*» – пласка дерев'яна скриня трапецієподібної форми завдовжки 1 м і завширшки 40 см, над верхньою декою якої натягнуто 24–25 струн (по три струни в бунті). Саме такий інструмент був дуже поширений у Єгипті, де його називали «*сантир*» або «*писантир*» (мав і трикутну форму). Його зображення було знайдено на асирійському барельєфі в Куюнджику¹⁴ (3,5 тис. р. до н. е.), графічне свідчення чого – наскельні зображення інструмента.

Сучасні дослідники схиляються до думки, що саме асирійський *сантир* потрапив до західноєвропейських народів, з якими Київська Русь підтримувала культурні зв'язки.

¹³ Баран Т. Світ цимбалів. – Л., 1999. – С. 16.

¹⁴ Див.: Фамицын А. Гусли – русский народный музыкальный инструмент. – СПб., 1890. – С. 85.

У багатьох країнах продовжували побутовувати схожі музичні інструменти з різними назвами, і лише *псалтеріум* – «чотирикутний ящик з великою кількістю струн»¹⁵, що здавна був відомий народам Європи, – змінив назву на *цимбалум*. Грали на ньому паличками, на кінцях яких були прикріплені каблучки зі слонової кістки чи твердого матеріалу (невідомо, відколи музиканти, граючи на гуцульських цимбалах, зокрема на весіллях та інших масових святах, для більшої гучності на кінцівки паличок почали набивати металеві пластинки). Поступово інструмент *псалтеріум* удосконалили, збільшивши розміри корпусу, кількість струн у бунті (від трьох до п'яти) тощо.

У Європі перша згадка про цимбали датується IX ст., а починаючи з XI ст., цей музичний інструмент згадується в літературі дуже часто. Г. Хоткевич також зазначає, що ще в IX ст. були відомі цимбали з чотирма-п'ятьма струнами. Слов'янські племена з інструментом, подібним до цимбалів, що мав назву «гусла-псалтир», ознайомилися за часів Київської Русі.

Під час Хрестових походів, шлях яких пролягав через Румунію, Угорщину, Болгарію та колишню Югославію, інструмент міг потрапити до України. Хрестові походи, хоча й мали на меті колонізувати території, відкривали ринки, сприяли торгівлі й ознайомленню з культурними цінностями східних народів. Про поширення в Європі інструмента, подібного до цимбалів, писав Г. Хоткевич: «Чехи знали в XVII ст., у Польщі інструмент побутовував у часи Сигізмунда III, були цимбали в угорців, італійців, німців, навіть при дворі московських царів»¹⁶.

Автори висувають й інші погляди щодо часу появи цимбалів в Україні. «Не виключено, – писав А. Гуменюк, – що в XII–XIII ст. німецькі співаки й танцюристи під час загарбання німецькими феодалами прибалтійських країн могли завести арабський *саитир* до Білорусі»¹⁷, звідки він потрапив до України. У перших історичних джерелах з історії Близького Сходу також згадуються цимбали в Україні в XVII ст. Г.-Л. де Боплан, описуючи українське весілля, відзначив музик-виконавців на скрипці, дуді, цимбалах (XVII ст.).

Цимбали, поширені повсюдно в Україні, побутовували здебільшого у Карпатах, на Волині, Поділлі (крім Заліщицького р-ну) та Наддніпрянщині¹⁸.

Можливо, на ранніх етапах розвитку цимбального виконавства цей інструмент виконував суто акомпануючу роль. Згодом виокремилися регіони з відповідними особливостями строю, функцій, прийомів виконавства. На сучасному етапі вчені пов'язують найархаїчнішу традицію квінтового-бурдонного типу з лемківсько-бойківськими цимбалами, а для пізніших – гуцульських, подільських та наддніпрянських цимбалів – характерний мелодико-аккомпануючий тип з різновидами строю, що, імовірно, походить від бурдонного типу¹⁹.

Цимбали – трапецієподібний резонансний корпус, над плоскою декою якого рядками натягнені струни. Боковини виготовлені з твердих порід дерева. На верхній деці є два отвори – голосники. Поперек деки встановлено дві «кобилки» з прорізами. Струни поверх лівої «кобилки» проходять через

¹⁵ *Незовибатько О.* Українські цимбали. – К., 1976. – С. 4.

¹⁶ *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу. – С. 159.

¹⁷ *Гуменюк А.* Українські народні музичні інструменти. – К., 1967. – С. 107.

¹⁸ *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу. – С. 159.

¹⁹ *Хай М.* Музично-інструментальна культура українців. – С. 182.

вирізи правої та навпаки. Переділені «кобилками» струни розміщені в різних площинах, і на кожній струні можна видобути два звуки квінтового інтервалу. Спочатку на цимбалах, як зазначає Г. Хоткевич, для відтворення одного звуку натягували одну струну, тепер натягують бунтами по кілька струн в унісон. З одного боку вони кріпляться до залізних штифтів (*штеники, чопіки*), з другого – накручуються на залізні кілочки (*закрутки*), що їх можна підкручувати (для настроювання). Приблизно в XVI–XVIII ст. відбувався процес розвитку і вдосконалення народних цимбалів, як зазначає О. Незовибатько, від вузькооб'ємного інструмента з 10–12 бунтами струн до 40 бунтів²⁰.

У народних ансамблях часто використовують малі цимбали (гуцульські, українські) – невеликі за розміром і легкі. Виконавець зазвичай грає йдучи або стоячи (цимбали кріпляться з обох боків широким ременем (поясом), що його навішують на шию), хоча може грати й сидячи (поклавши інструмент на коліна або підставку). Грають на цимбалах маленькими дерев'яними необмотаними паличками (*пальцятками*), вирізаними з клена чи берези. Струни, зроблені з тонкого мідяного дроту, «глушилися» пальцями, оскільки демпферів у давнину не було.

Діапазон інструмента – 2,5 октави, стрій здебільшого діатонічний. Однак розмаїтість конструктивних особливостей завжди залежала від майстрів. Лише на початку XVIII ст. у цимбалах було поліпшено стрій і збільшено розмір.

Технічні й художньо-виражальні можливості цимбалів дуже широкі. Основний спосіб звуковидобування – удар паличками по струні, а також гра щипком. Сильне звучання та яскраві технічні можливості дали змогу залучати інструмент до ансамблевого виконавства. Про застосування цимбалів у весільному обряді та музичному побуті часто згадується в народних піснях:

Ой заграємо на скрипочки, / Та й на цимбалочки!..
Ой чия ж то родина / Кругом діжі ходила,
З скрипками, з цимбалами, / З молодими боярами²¹.

Репертуар цимбалістів складався переважно з танцювальних награвань та мелодій «до співу». Саме гуцульські цимбали своїм побутуванням і репертуаром свідчать про глибоку традицію інструментальної культури гірського краю.

Гуслі (Н.-S. 314.122-5), за систематикою Еріха фон Горнбостеля, – це простий щипковий хордофон. Цей давній інструмент слов'янські племена використовували ще до виникнення Київської Русі. Гуслі часто пов'язують з іменем співця билинного епосу Бояна, пізніше – з придворним, шляхетським побутом.

У IV ст. в Західній Європі гуслі називали «*псалтеріоном*» чи «*псалтеріумом*». Первісний інструмент мав трикутну форму, пізніший – чотирикутну. Інструменти, що їх тримали вертикально, як зазначає Г. Хоткевич, трансформувалися в *арфу*. Інші, зображені в мініатюрах XIV ст., тримали на колінах, граючи на них пальцями. Старовинні словники подають багато суперечливих понять щодо етимології слова: за різноманітними назвами інструментів (*скрипциця, арфа, лютня, гуслі, цитра*, інструменти взагалі²²), а також за способом звуковидобування (густи, грати пальцями чи смичком).

²⁰ Незовибатько О. Українські цимбали. – С. 21.

²¹ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – С. 160.

²² Там само. – С. 51.

З XI–XII ст. в літературних джерелах згадується побутування гуслів з різними інструментами: «*тимпани і гуслі*», «*свирили и гусли*», «*в набати бити, і в сурни грати... і в гусли играти*», «*Возьмете сопели и бубны и гусли и ударяйте!*». Пізніше зазначалося, що це інструмент струнний (має 7–8 струн), і на ньому грають пальцями²³.

Із XVI–XVII ст. такі інструменти набули значного поширення в Україні й Росії, де серед придворних гусярів XVII ст. було багато українців.

За конструкцією гуслі мають форму дощатої цитри трапецієподібної форми. Кількість струн варіюється від п'яти до восьми. За строем, способом гри і тримання інструмент найближчий до хордофонів лютнеподібного типу. Існували такі різновиди інструментів: *крилоподібні* (пов'язані з билинним епосом, фольклорно-епічною традицією), *шоломоподібні* (або *гусли-псалтир*) і *столоподібні*. В Україні використовували лише крилоподібні гуслі, що збереглися до сьогодні на північнослов'янських землях, утративши етноорганологічні риси.

Кобза (Н.-S. 321.32-5(6)), за універсальною систематикою інструментів, – це складений щипковий хордофон. Стародавній інструмент кобза з групи лютнеподібних відіграв надзвичайну роль у традиційній музичній культурі України. Він має давнє історичне минуле як у Східній, так і в Західній Україні (Галичина, Прикарпаття). Так, у цих регіонах знайдено зображення виконавців на кобзі, датовані XVI–XVII ст.

Назва «кобза» трапляється в багатьох народів, переважно Сходу, проте не всі інструменти належать до щипкової групи типу лютні. Щодо походження кобзи є чимало суперечливих позицій дослідників: запозичення її у східних народів (О. Фамінцин, М. Лисенко, Ф. Колесса), зокрема тюркських (М. Прокопенко), зародження інструмента незалежно від контактів з іноземцями (Г. Хоткевич, А. Гуменюк)²⁴. Свого часу Г. Хоткевич згадував і про наявність ладків на грифі²⁵. Багато плутанини було й навколо самого терміна «кобза», що позначав різновиди інструментів за джерелом звука та способом звукоутворення. Г. Хоткевич також зазначав, що ідентичні інструменти були в єгиптян, асирійців, греків, азійських народів, проте назва «кобза» існувала дуже давно у слов'янських народів. Кобза була популярним інструментом у багатьох країнах. Як свідчать польські джерела, у XVI ст. це був найулюбленіший народний інструмент поляків, хоча в XV–XVI ст. кобзу вважали суто українським інструментом.

Вважають, що первісна кобза складалася з невеликого подовженого корпусу, вузького довгого грифа і кількох струн (початково – трьох-чотирьох). Поступово корпус почали заокруглювати, кількість струн – збільшувати (саме на корпусі з'являються приструнки), а гриф – робити ширшим і коротшим.

Виконавець на кобзі грав сидячи, трохи нахиливши інструмент, як на лютнеподібних інструментах. Кобза не потребувала збільшення кількості приструнків – стрій інструмента завжди відповідав способу гри. В. Кушпет зазначає, що навряд чи приструнки на кобзі можна вважати її вдосконален-

²³ Там само. – С. 56–57.

²⁴ *Черкаський Л.* Українські народні музичні інструменти. – К., 2003. – С. 102–103.

²⁵ *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу. – С. 78.

ням, – це радше спрощення способу гри²⁶. У кількох тональностях: соль-, до-, ре-мажор і мінор – можна було грати й без приструнків.

При гри танцювальних мелодій кобзар тримав кобзу вертикально, аби йому зручно було пританцювувати.

Під час гри на вказівний палець одягали кільце зі вставленою дерев'яною пластинкою для добування сильнішого звука в мелодії. Супровід до мелодії кобзар виконував здебільшого на довгих струнах. У супроводі співу дум і псальмів кобзарі також використовували тремоло. Інструментальні хроматизовані перегри супроводу дум були одноголосими, що сприяло імпровізаційній манері гри на приструнках і відповідало ладовому мисленню – більш давньому в історії музики, а не гомофонно-гармонічному²⁷. Інструментальний супровід не дублював вокальну партію, а орнаментально її «розквітчував», тримаючи кварто-квінтову педаль. Це вважалось дуже істотною особливістю, що відповідало загальному імпровізаційному стилю дум.

Репертуар кобзарів, репрезентуючи героїчний епос, складався з історичних і духовних пісень, дум, релігійних піснеспівів, хоча на кобзі виконували й танцювальну музику. Цей лютнеподібний інструмент був поширений в Україні аж до початку XIX ст.

Старосвітська бандура (Н.-S. 321.321-5) – це старовинний український струнно-щипковий інструмент лютнеподібної (чи крилоподібної) форми з ручкою для басів.

Бандура з'явилася значно пізніше, ніж кобза. Конструкція, стрій і спосіб гри відповідають певному етапу в історії розвитку музичної культури.

Г. Хоткевич піддав нищівній критиці дослідження О. Фамінцина про походження українського інструмента від англійської *бандори*, зазначивши, що подібні інструменти побутували в Італії, Іспанії, Польщі, Німеччині, Франції ще задовго до появи такого інструмента в Англії. Г. Ріман писав, що бандура з'явилася в XV–XVI ст., витіснивши кобзу. У XVII–XVIII ст. вона була дуже популярною серед козаків, навіть при дворах вельмож. Проте дивно, чому для опису бандури Г. Ріман обрав характеристику кобзи Вересая²⁸. Найбільшого поширення бандура набула за доби козаччини, ставши виразником жалів і радощів різних верств суспільства, на що вказують історичні й етнографічні матеріали, пісенний фольклор.

Кожна бандура мала власний діатонічний стрій, що залежав від кількості басів і приструнків. Таким інструментам властива певна система строїв: басові струни відповідають I, IV, V щаблям умовного мажору чи мінору²⁹, а кількість приструнків лише збільшувала (чи зменшувала) діапазон.

Бандури різних майстрів відрізнялися конструкцією. Найдавнішим типом традиційної української бандури вважається бандура Недбайла, що мала 6 басів та 15 приструнків³⁰.

²⁶ *Кунет В.* Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). – К., 2007. – С. 41, 61.

²⁷ Там само. – С. 65.

²⁸ Там само. – С. 32.

²⁹ Там само. – С. 59.

³⁰ Ця бандура зберігається в Санкт-Петербурзі, у музеї театрального та музичного мистецтв.

За описом Г. Хоткевича, давня бандура мала ручку (*гриф*), спідню деку (*спідняк*), верхню деку (*верхняк*, або *дейка*) з отвором-голосником, 12 струн (хоча могло бути й більше), які перекидаються від приструнника через кобилку. Шість великих струн називаються «*бунти*», з них перші три – *баси* (кишкові), четверта – *мідна*, п'ята – *прийма*, шоста – *терція*. Шість коротких струн (кишкові або мідні) називають *приструнками*³¹. Ручка закінчується головкою з кілочками. Край бандури, де прикріплені кілочки на приструнках, – *обичайка*.

Традиційна українська бандура, за Г. Ткаченком, має 4–5 струн на грифі та 14–16 приструнків. Вважали, що саме стільки приструнків необхідно для виконання мелодії та супроводу.

Г. Хоткевич, можливо, помилково визначив три традиційні способи гри на бандурі (хоча цей поділ умовний): чернігівський – тримання бандури вертикально (за Хоткевичем, найдавніший спосіб, що не дає можливостей для повнозвучного акорду); полтавський – такий самий спосіб, проте пальці лівої руки торкаються не лише бунтів, а й приструнків; харківський спосіб – коли при вертикальному положенні інструмента, що його виконавець тримає паралельно до свого корпусу, ліва рука може грати як на басах, так і на приструнках. Це дає змогу виконувати твір з багатьма штрихами і прийомами. Основний спосіб гри на бандурі – щипок пальцями правої та лівої рук, за допомогою якого виконували інтервали й акорди. Дуже легко виконувати пасажі – як угору, так і вниз. Широко використовується гліссандо – і хроматичне, і діатонічне. Динамічна шкала звучання бандури досить широка.

Репертуар бандуристів становили думи та історичні пісні.

Підсумовуючи інформацію про походження бандури, необхідно зазначити, що сучасні дослідники обстоюють два протилежні погляди. Так, М. Хай вважає, що бандура – це трансформовані цитроподібні давньоукраїнські гуслі, яким надали лютнеподібної форми³². Натомість В. Кушпет дотримується припущення, що бандура еволюціонувала від кобзи шляхом збільшення кількості приструнків.

Гудок (Н.-S. 321.32-71) і скрипка (Н.-S. 321.322-71). За твердженням Г. Хоткевича, первісним струнним інструментом в Україні був давньоукраїнський гудок, що мав три-чотири струни (прототип сучасної народної скрипки). Найперші відомості про гудок, спосіб його тримання та стрій належать ще до XI ст. Гудок був зразком грубої роботи, часто видовбаний із суцільного дерев'яного бруска (клен, явір), мав примітивну форму й конструкцію. Для смика використовували гілки вишні, черешні, груші, для смичка – волос хвоста молодого коня.

У багатьох історико-літературних джерелах гудок (гудак) ототожнюється з музикою. Музикант – це гудець, гудак. А термін «густи» позначав музику взагалі, тому його можна було вживати до будь-якого інструмента: цитри, лютні, інколи до духових – труби або дуди. Давньоукраїнські назви струнного інструмента: «гудок», «гуслі», «скрипця».

³¹ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – С. 129.

³² Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – С. 103.

Гудок – найголовніший інструмент сольного й гуртового музикування в традиційній музично-інструментальній культурі. Від академічної скрипки відрізняється конструкцією, строем, репертуаром, прийомами гри та манерою виконання (точнішої інформації, на жаль, не збереглося).

Найпоширенішим інструментом у музичному побуті є *скрипка*. Форма, конструкція та стрій скрипок різнилися, оскільки їх виготовляли майстри-умільці. Високий рівень техніки музикантів, виконання кантилени ставлять скрипку в один ряд із центральними інструментами української традиції. Якщо українські щипкові інструменти більше використовувалися «до співу», то смичкові могли супроводжувати як пісню, так і танець.

Здавна в Україні скрипка побутувала як сольний інструмент, проте згодом її включили до складу інструментального ансамблю із сопілкою, цимбалами, басом та бубном.

Народні скрипалі грали в основному «для себе» та «для слухання», створюючи індивідуальний стиль виконавства із частим використанням відкритих струн, народних прийомів гри та характерною імпровізаційністю.

Басоля (бас, або підбасок) (**Н.-С. 321.322-71**) – струнно-смичковий інструмент на зразок віолончелі з трьома-чотирма струнами. Саморобна басоля (часто грубої роботи) більша, ніж віолончель, але менша за контрабас. Саморобними були й смички. Архаїчний вид народного баса, де переважає звучання лише відкритих струн у кварто-квінтового співвідношенні, зберігся на Бойківщині, Закарпатті (Воловеччина).

У давній традиції басист часто приспівував і пританцювував, що вказує на архаїчність його функціонування поряд з бурдоном³³.

Ліра (**Н.-С. 321.322-72**) – найпоширеніший струнний музичний інструмент у музичному житті багатьох народів. Існувало кілька типів таких інструментів, різних за структурою, способами звуковидобування, тембром тощо. Є чотири найвідоміші типи ліри. Найдавнішою вважається *старогрецька ліра* – струнний щипковий інструмент, який за зовнішнім виглядом нагадував кіфару. Цей тип був поширений на Близькому Сході, у Давній Греції та Давньому Римі. Зображення такої ліри стало загальною емблемою музики. Другий і третій типи ліри (однострунний і багатострунний) – європейські струнно-смичкові інструменти, а четвертий тип – це *колісна ліра*.

Перші згадки про ліру датуються VII ст.; її називали *organistrum* або *symphonia*. Це був придворний інструмент панських палаців, що супроводжував танці, зрідка спів. У Західній Європі інструмент набув поширення з IX ст., звідки й потрапив до України. З літературних джерел відома й інша назва – *реля*. Інструмент з такою назвою активно побутував на Дону, у нас вона згадується не так часто. У літературі, натомість, є згадки про «кудонки»³⁴ (у лірницькій мові «кудон» означає «дзвін») – інструмент, що за конструкцією трохи відрізняється від звичайних лір. На Слобожанщині ліру ще називали «грачкою», «гулкою», «гункою».

³³ Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – С. 109.

³⁴ Кушнет В. Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). – С. 93.

У Х–ХІІ ст. ліра відігравала значну роль у музичній культурі європейських народів, проте її форма, структура, способи звукоутворення та принципи гри були такими самими, як і в Україні. Можливо, як зазначив В. Кушпет³⁵, ліра за конструкцією є зразком давнього типу інструмента, який зберігся в Україні. Хоча відомості про появу ліри в Україні дуже суперечливі.

За формою розрізняли два види інструмента: один нагадував гітару, другий – скрипку. Ліри виготовляли за європейською технологією, склеюючи корпус з кількох частин, використовуючи при цьому спеціальну «колодку». *Верхню дека* робили із сосни чи ялини, спідню – з дуба, берези, береста, верби, *боковини* – з клена або верби, *клавіші та нити* – з клена, *колесо* – з яблуні, груші, клена, з якого виготовляли багато деталей.

Ліра складалася з резонаторної коробки, фрикційного колеса-смика, що завершувався ручкою-корбою, струн і клавіш (кнопок). Традиційно ліра мала три струни (зрідка – чотири, дві з яких були мелодійними)³⁶. З одного боку струни закріплювали наглухо, а з другого – вони трималися на кілках – для настроювання. Струни спочатку робили з висушених кишок, пізніше – з дроту. Мелодію виконували в основному на середній мелодійній струні – «*співаниці*», на якій змінювали звуковисотність за допомогою натиснення клавіш, її настроювали октавою вище до однієї з крайніх струн. Звукоряд мелодичної струни можна підстроїти на мажор («на весело») або мінор («на жалоб»).

Крайні струни називалися «тенор» і «байорек», на них постійно звучав квінтовий бурдон. Усі струни кріпили до рухомих кобилок, розташованих паралельно, а бурдонні – ще й в одній площині.

Смичок-колесо постійно крутили корбою, завдяки чому видобували безперервний звук. Щоб струна не терлася об смичок-колесо, на струну намотували вовну, таким чином на тлі квінтового органного пункту звучала мелодія.

Стрій ліри часто відповідав діапазону голосу співака. Вищий стрій мав голосніше звучання, такі мелодії зазвичай супроводжували танці. Дві бокові струни настроєні в квінту ре-ля, *співаниця* – на октаву вище від тенора – ля. Так розглядали стрій ліри М. Лисенко, С. Маслов і Г. Хоткевич. Сучасний дослідник В. Кушпет підкреслює, що саме такий стрій є виразником стародавньої музично-виконавської естетики у світовій культурі й притаманний іншим музичним культурам та інструментам.

Діапазон ліри – одна-півтори октави. Основний спосіб виконання, визначений Ф. Колесою, – спів в унісон із грою мелодії на тлі постійного квінтового бурдона. Між вокальними епізодами були імпровізаційні інструментальні перегри – «мережанки», – близькі до мелодії, прикрашені орнаментикою.

На лірі грали сидячи і стоячи, підтримуючи інструмент ремінцем, закріпленим на одному плечі. Кожна рука виконувала свою функцію. Правою крутили корбу, у результаті чого видобували звук, уповільнювали або прискорювали мелодію за рахунок швидкості руху, відтворювали динамічні відтінки. Пальцями лівої руки працювали на клавіатурі, від чого залежала техніка гри.

³⁵ Там само. – С. 97.

³⁶ Зразок такого інструмента з Волині зберігається в секторі інструментознавства Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Виконавець застосовував різні способи супроводу й різні манери гри: лише бурдонну квінту, без співаниці (це примітивні зразки), або акомпанемент із мелодійною струною.

Ліра – інструмент билинно-думної традиції, тому на ній виконували переважно церковно-моралізаторський репертуар: духовні пісні (псалми, канти), на Лівобережжі (у правобережних лірників думи не були поширені) лірники перейняли від кобзарів думи («Про самарських братів», «Про Олексія Поповича», «Про втечу трьох братів з Азова», «Про Кішку Самійїла», «Про вдову»), історичні пісні, балади. Виконували також жартівливі, сатиричні й танцювальні пісні; хоча в обов'язковий репертуар вони не входили. Пізніше за допомогою ліри часто супроводжували псалми й канти. Перейнявши деякі елементи кобзарської традиції, ліра стала «носієм однієї з найхарактерніших й найоригінальніших співацько-духовних традицій світу...»³⁷.

АЕРОФОНИ (Н.-S. 4). Інструменти групи аерофонів поділяються на чотири групи: *вільні, флейти* (лабіальні), *шалмеї* (глоттофони) та *труби* (мундштукові).

До **вільних аерофонів (Н.-S. 41)** можна зарахувати витвори природи – стебло трави, листок дерева чи куща (груша, бузок), напіввідкриту пустотілу шкаралупу лісового горіха, – а також звичайну тоненьку плівку, за допомогою яких імітують голоси птахів.

Поздовжні флейти. Духові інструменти такого типу належать до найдавніших, першими з яких були роги й пустотілі кістки тварин, мушлі молосків, трубки з очерету тощо. Спершу духові інструменти мали прикладне значення – їх використовували як засіб передачі різноманітних сигналів у мисливців, чабанів, у військовому побуті. Примітивні виробы поступово вдосконалювалися.

Поздовжні флейти об'єднують у такі підгрупи: свисткові одноцівкові й подвійні, відкриті та багатоцівкові.

Відкриті флейти. Телинка (тилінка) (Н.-S. 421.111.11) – найпримітивніший вид одноствольної відкритої флейти без грифних отворів. Телинку виготовляли з ліщини, бузини, верби (зазвичай навесні). Довжина інструмента становила 40–80 см. В основі звукоряду – гуцульський лад.

Висота телинки залежала від довжини та діаметру цівки, під час гри регулювалася прикриттям і відкриттям вказівним пальцем нижнього отвору цівки.

На телинці грали малі хлопці, які самі й робили цей інструмент. Часто на пасовиську³⁸ на телинці грали також дівчата. Репертуар складався з календарно-обрядових (весняних) награвань і мелодій чабанського побуту.

Флояра (флоера, флоера дідова, велика флоера, довга фрела, дідівська або полонинська фрела³⁹) (Н.-S. 421.111.12) – поширена в Карпатах довга відкрита флейта з ліщини (80–100 см) із шістьма грифними отворами. Часто під час гри на флюярі виконавець долучав до мелодії горловий бурдон (по-народному – «гук»). Діапазон інструмента – септима, при передуванні – 2,5–3 октави. Звукоряд – діатонічний. Тембр – насичений обертонами.

³⁷ Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – С. 111.

³⁸ Яремко Б. Етноінструментознавство: Навч. посіб. – Рівне, 2003. – С. 21.

³⁹ Там само. – С. 22.



Давній
багатоцівковий
інструмент

Це інструмент чабанського побуту, який також використовувався в родинній (поховання) і календарній обрядовості (під час розпису писанок перед Великоднем) та до співання.

Куваци, або **свиріль** (Н.-S. 421.112.11), – багатоцівковий музичний інструмент, відомий з давніх часів у багатьох народів світу. За конструкцією і принципами гри це той самий інструмент, названий греками на честь бога Пана *флейтою Пана* або *сірінксом*. В Україні інструмент відомий із часів Київської Русі. Пізніше був поширений на Гуцульщині, Буковині, Чернігівщині. Свиріль виготовляли з очерету, бамбука, бузини, деревини.

Ребро (Н.-S. 421.112.2) – багатоцівковий свистковий інструмент, що складається із цівок (найчастіше – 15) різної довжини. Діапазон залежить від кількості цівок. Інструмент побутував на Гуцульщині, до сьогодні не зберігся, тому відомий лише за історичними джерелами.

Поздовжня свисткова флейта (Н.-S. 421.221.12) – найдавніший духовий музичний інструмент, поширений у багатьох народів світу, що різнився за розміром, конструкцією, строем та оздобленням.

У різних регіонах України одноцівкова свисткова флейта має конструктивні відмінності та різноманітні назви: сопілка, гуцульська денцівка (дерев'яна чи металева з різною кількістю грифних отворів – 5 або 6); бойківська пищавка (гайда, гайдиця); колянка (виробляли переважно з бузини в будь-яку пору року); волинська й західно-поліська свистілка із самобутньою і рідкісною технологією розколювання стовбура; поліські (центрально-західне та волинське Полісся) дудка-колянка і дудка-викрутка (трапляються рідко, виготовляються лише навесні оригінальним способом викручування кори). Волинська свистілка відрізняється від колянки матеріалом та меншим розміром⁴⁰.

Сопілка – дерев'яна трубочка (з видовбаною серединою) з бузини, верби, липи, ліщини, клена, берези, калини завдовжки 30–40 см. У вхідний отвір вставляють свистковий пристрій (денце, чопик, пищик), під яким у трубочці утворюється голосникова щілина. Поперечний бік, зрізаний під кутом, зветься «*зубом*». З протилежного боку «*зуба*» всередині трубки вирізано поглиблення глибиною 0,5 мм. У самій цівці



Бойківська пищавка

⁴⁰ Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – С. 40.

є чотирикутний отвір – голосник. На цівці випалюють або просвердлюють 5–6 грифних отворів – «воронок» (раніше так називали ігрові, пальцьові, аплікатурні отвори). Діатонічний звукоряд і стрій залежать від майстрів, які виготовляють інструмент. Діапазон давніх сопілок становив одну октаву. Згодом, коли конструкція інструмента уможливила виконавський прийом передудання, діапазон розширився до двох октав. Можна видобувати й мікроальтерацийні звуки, затуляючи пальцем неповний отвір або використовуючи комбіновану аплікатуру. М. Грінченко вказував на такі різновиди строю: а) з півторатоновим інтервалом між 1 і 2 звуками; б) положення тону пересувне – між 3 і 4 або між 4 і 5 звуками. Найуживаніші строї – іонійський від *сі* першої октави й від *ре* другої.

Пізніше (точно не відомо, з якого часу) в сопілці робили вже сім отворів, останній з яких – із тильного боку.

Сопілку використовували в чабанському побуті, танцювальній музиці, на ній грали інструментальні версії пісенних мелодій, орнаментально прикрашали. Це дуже рухливий і зручний інструмент, зокрема для віртуозної гри імпровізацій, варіацій. У нижньому регістрі звучання м'яке, з передуданням звук стає різкішим. Сопілка може бути як сольним, так і ансамблевим інструментом. Її шанув народ, часто згадуючи у своїх піснях:

Ой не ходи, парубочку, / В четвер по вечері,
Та не носи сопівочку / У праві кишені.
Ой бо твоя сопівочка / Жалібненько грає...
Моє серце біснувате / За тобов вліває⁴¹.

Подвійні свисткові флейти (парні, або спарені) (**Н.-S. 421.222.11 + 421.222.12(13)**) генетично виникли як об'єднання двох свисткових цівок і були відомі ще за часів античного світу. За даними окремих дослідників, на теренах України подвійні флейти були відомі ще за часів Київської Русі. Проте достеменно відомо, що такий інструмент побутував в Україні у XVIII ст. Давні традиційні назви подвійних флейт: *дводенцівка*, *близнівка*, *дубельтівка*, *двоаянка* тощо. Г. Хоткевич, Б. Яремко інструмент зі спареними трубками, поширений на Гуцульщині, називають «*монтелев*»⁴² (хоча дехто з традиційних виконавців і дослідників (Д. Левицький, М. Тимофіїв) так називають довгу цівку на зразок флюари).

Часто дводенцівки робили з одного шматка деревини завдовжки 3,5–5 см, поздовж якого просвердлювали два паралельні отвори. У вхідний отвір вставляли два денця (свисткові пристрої), куди виконавець одночасно вдював повітря. На одній цівці могло бути п'ять-шість отворів, на другій цівці їх не було зовсім. При однаковій довжині цівок на другій цівці звучить унісонний до основного звука бурдон.

Дводенцівка могла мати дві цівки однакової довжини, з'єднані під кутом. Такий інструмент називався *жоломігою* (*джоломігою*). На одній цівці висвердлювали три отвори, на другій – три-чотири (пізніше на одній – чотири,

⁴¹ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – С. 204.

⁴² Там само. – С. 187; Яремко Б. Народні музичні інструменти // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987. – С. 351.

а на другій – шість). Діапазон правої цівки сягав октави, лівої – квінти. Оскільки друга цівка була майже наполовину коротша за основну, то на ній міг звучати квінтовий бурдон. Стрій ігрової цівки міг варіюватися, залежно від конструкції, уподобань майстра й виконавця. Діапазон – одна октава (без передування). У нижньому регістрі подвійних флейт звучання ніжне, у верхньому – різке. Інструмент зберігся в чабанському побуті Гуцульщини й Закарпаття.



Подвійні свисткові флейти

Свистунці (Н.-S. 421.221.42). Витвори малої глиняної пластики відомі ще з епохи палеоліту (40–14 тис. до н. е.). Їх знали в буго-дністровській культурі, з трипільської до пізнього етапу бронзової доби, у скіфсько-сарматській культурі Північного Причорномор'я. Літературні джерела й літописи свідчать, що з XII ст. почали функціонувати перші цехи й майстерні з виготовлення кераміки, які активно розвивалися впродовж наступних віків.

Свистунці поширені по всій Україні насамперед як дитячі іграшки; як звукове знаряддя вони згадуються значно пізніше. Л. Сабан зазначала, що «функціонально переосмислені колишні культові атрибути, перетворившись на предмет дитячої гри, зберегли свої типові образи і музичні особливості». Дослідниця також звернула увагу на звукову іграшку, наголосивши на ролі, яку іграшка відігравала як «феномен мистецької (ужитково-прикладної та музичної) обдарованості народу у сфері як матеріальної та духовної культури (традиційно-побутової і, в недалекому минулому, – обрядової), так і сімейної народно-педагогічної практики»⁴³.

Виготовляли свистунці з глини, рідше – з дерева, у вигляді пташок, півників, баранчиків (часто їх називали за зовнішнім виглядом). Свистунці мали отвір для вдунання повітря, а також грифні (бічні) отвори (від 1 до 6) для зміни звуковисотності. Дерев'яні свистунці поширені здебільшого у волинсько-поліській зоні⁴⁴.

Свистунець без отворів – ярмаркова дитяча забавка, на якій можна видобути лише один звук, – вважається найархаїчнішим звуковим знаряддям⁴⁵. На свистунці з двома отворами можна видобувати три звуки і більше, якщо частково їх затуляти, з трьома отворами – чотири й більше тощо. Діапазон свистунців, залежно від кількості отворів, варіюється від малої терції до сексти.

Першим на свистунці тисячолітньої давнини звернув увагу український етноорганолог Г. Хоткевич.

⁴³ Сабан Л. Традиційна звукова іграшка // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні». – К., 1995. – С. 70.

⁴⁴ Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – С. 123.

⁴⁵ Гусак Р. Керамічний свистунець в Україні // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць. – К., 1998. – Вип. 1. – С. 187.

Шалмеї (Н.-S. 422) – духові інструменти з вібруючим язичком: манок, ріжок, гуцульський дідик, дуда.

Найархаїчнішим вважається манок, чабанський рiг «абiк»⁴⁶ – тип волинсько-полiської чабанської труби з одинарним пищиком.

Сурма (сурна) (Н.-S. 422.112) – давній козацький духовий дерев'яний інструмент, подібний до гобою, з подвійним язичком. Вийшов з ужитку із занепадом козацького побуту. Часто у фольклорних джерелах знаходимо інформацію про те, що на сурмах грали паралельно з трубами: «В труби затрубили, в сурми засурмили»⁴⁷. Перші відомості про сурму як військовий сигнальний інструмент належать до XIII ст. Сурма поширена в народів Кавказу та Середньої Азії. Г. Хоткевич зазначав про побутування її в Росії. Коли за царя Олексія Михайловича почалися утиски музики, воєводам було розiсла-но наказ, щоб «скоморохи сь бубни и сь сурнами не ходили бь», а їх інструменти – «бубны и домры, и сурны, и гудки – ломать без останку»⁴⁸. Попри те що інструмент було заборонено царським указом від 1649 року, він продовжував побутувати на Лівобережній та Правобережній Україні.

Сурми різнилися за розмірами, корпус мав конічну форм, а робили їх із твердих порід дерева – карагача, липи, вiльхи. З одного боку інструмента – розтруб (часто металевий), з другого – одинарна тростина. Інструмент мав 5, 7, 8 або 9 грифних отворів. Стрій інструмента залежав від майстра. Звукоряд перших сурм був діатонічним, згодом при комбінованій аплікатурі можна було видобувати і хроматичні звуки. Діапазон сурми при строї С: до першої октави – соль третьої. Сурма вважалася рухливим інструментом із доволі широким діапазоном, з різким тембром, хоча вправні виконавці виконували на ній і жалібні мелодії.

Волинка (Н.-S. 422.22-62) (українська назва – «дуда») – старовинний багатоголосний інструмент, відомий багатьом народам майже з однаковим типом конструкції, хоча має різну величину й назви. Вважають, що інструмент занесли в Європу зі Сходу. Волинку знали давні греки, римляни, перси, німці, італійці, англійці, шотландці, ірландці, мусульманські народи та ін. Особливого поширення інструмент набув у середньовіччі. Значну роль відігравала дуда в музичному житті при різних традиційно-побутових та обрядових нагодах та в цілому історико-культурному комплексі пастушої традиції. До XVII ст. була поширена переважно в чабанському побуті. Пізніше цим інструментом зацікавились у Франції, де його вдосконалили шляхом розширення діапазону до трьох октав. Повітря спершу нагнітали спеціальним рурним міхом.

Згідно з літературними джерелами, в Україні дуда з'явилася в XVI ст. і входила разом з гудками й сопелями до інструментальних ансамблів⁴⁹. Проте сучасні дослідники цього інструмента знайшли більш ранні дати його побутування.

В Україні дуда була відома ще як мандрівний інструмент (на Подiллі, Лiво-бережжі), траплялася у військовому побуті запорожців. В Україні інструмент

⁴⁶ Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – С. 127.

⁴⁷ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – С. 243.

⁴⁸ Там само. – С. 243.

⁴⁹ Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К., 1967. – С. 43.

мав кілька локальних назв: «козиця», «коза», «баран», «міх», «дуда», «дудка», «бордюг». У селах було по кілька дударів, інколи цілі родини. Грали чабани, селяни, навіть дівчата. Передача традицій відбувалася в усній формі. До сьогодні дуда збережена лише на верховинській Гуцульщині; подільська дуда вийшла з ужитку у XVIII ст.

Виготовлення дуди – справжнє мистецтво. У певну пору року готували дерево (ліщину, сосну, бук), яке сушили не менше двох років, щоб воно не давало тріщин. До цього дерева прикріплювали міх, що виконував роль резервуара для повітря. Міх (або міхур) відповідно обчищали, обтягували вишиваним шовком (Шотландія, Польща). Робили міхур з невичиненої шкури козла, барана, де всі отвори щільно зав'язували, крім місць, де містилися передні ноги і шия, куди встромляли так само туго перев'язані «головички». Цівки з одинарними тростинами, які раніше прикрашали слоновою кісткою, дорожочинним камінням, золотом: 1) «сисак» – головна цівка (в отворі ший), через яку вдувають повітря; 2) *бас-зук* – деталь, що складалася з двох цівок і чолика, яким затуляли гук. Довша цівка з пищиком – бас, коротка звучить квінтою вище; 3) третя трубка – ігрова; для неї з твердого дерева робили дві дудки – карабки з пищиками. На одній цівці було кілька отворів, кінець другої цівки, в яку вставляли звичайний роговий розтруб, мав лише один отвір, і на ній видобували звук терцією (квартою) – нижчий від мелодійної.

Пищики починали готувати після перших заморозків з нижніх колін тростини, які не мокли у воді, що їх висушували в темному холодному місці. Інколи «хлипавки» пищиків робили з металу – так їх легше було настроювати. Перед грою пищики і сам міх необхідно було змочити водою⁵⁰.

Значну роль відігравали розміри грифних отворів: малі отвори не давали відповідної забарвленості, а більші – потрібного тембру, і звук був схожий на «горлання». Виконавець через «сисак» надував повітря в міхур, потім натискав ліктем на нього і таким чином спрямовував повітря в ігрові трубки, чим сприяв коливанню язичків у трубках. Утворювався верескливий звук.

В Україні була й простіша конструкція інструмента, який мав лише одну ігрову трубку з п'ятьма отворами та одну-дві бурдонні трубки (коротша – квартою, а довша – октавою нижче від ігрової). Постійної тональності дуди не мали, здебільшого звучали в мажорі. Діапазон – секста; власне передумання було неможливим. Стрій регулювали різними за висотою пищиками, змінюючи положення накручених ниток на язичку.

Дуда вважалася пастушим інструментом, а тих, хто грав на ньому, називали «дударями», «дудниками», «дугчиками», «дудкарями». Репертуар складали танцювальні мелодії, але не весільні, а лише музика до танцю. «Умерлої» грали чабанам, знахарям, рідко музикантам, які досягли високого професіоналізму.

Репертуар дуди й характер звучання часто згадували в народних піснях, прислів'ях.

Ріжок (Н.-S. 422.211.2) – давній язичковий духовий музичний інструмент групи шалмеїв. Відомий ще із часів Київської Русі. Писемні джерела

⁵⁰ *Сабан Л.* Дудки на Гуцульщині // Наукові повідомлення VI конференції дослідників народної музики Червононоруських (Галицько-Володимирських) земель. – Л., 1995. – С. 43–53.

вказують на його побутування в Україні в XVI ст. Найпростіші сигнальні ріжки виготовляли навесні: з верби зрізали смужку кори, закручували її у вигляді розтруба та вузькою частиною обмотували основну цівку з пищиком (тростиною). На таких інструментах грали лише навесні⁵¹. Пізніше ріжок робили з дерев'яної цівки, що мала одинарну тростину з очеретини або гусячого пера. В інший кінець вставляли розтруб з коров'ячого рогу. На цівці вирізали два-шість грифних отворів. Звукоряд діатонічний. Звук ріжка нагадував звук російської жалійки. Діапазон залежав від конструкції інструмента. За регіонами побутування розрізняли такі різновиди ріжків: полтавський, чернігівський, сумський; траплялися й на Поділлі⁵².

Цікаві відомості знайдені про поштовий ріжок XVII ст.⁵³ Із часів заснування першого регулярного поштового зв'язку з іноземними державами ріжок став обов'язковим атрибутом поштарів (майже не відрізнявся від мисливських зразків), які використовували його для нічного «трублення», повідомлення про своє місцезнаходження та у випадках несподіваної нічної зміни маршруту.

Виготовляли цей інструмент з рогів тварин, здебільшого з бичачих. Перший мідний ріжок строю *B* з'явився в Європі в кінці XVI ст. і мав кільцеподібну форму завдовжки 7 см. Лише із середини XVIII ст. почали використовувати ріжки вітчизняного виробництва. На жаль, про побутування поштового ріжка в Україні інформації немає.

Козацька труба – різновид сурми з мундштуком, дуже подібна до російських володимирських ріжків.

ТРУБИ (мундштукові, амбушурні) (**Н.-S. 423.121.12**) також відомі в багатьох країнах світу ще з античних часів. Вони здебільшого виконували роль сигнальних, військових інструментів, були призначені для різних урочистостей, ритуалів, а також для мисливської справи («трублення на лисицю й на вовка»⁵⁴).

У давніх літературних джерелах, зокрема в літописах X–XI ст., є згадки про побутування труб на території сучасної України. Наприклад, чисельність війська князя Юрія Долгорукого (наприкінці XI ст.) визначалася кількістю знамен та відповідною кількістю труб і бубнів (а в період військових походів труби прирівнювалися до зброї)⁵⁵. Цей музичний інструмент згадано й у тексті «Слова о полку Ігоревім». Урочисто, з трубами, зустрічали княже військо з походу: «...труби трубять в Новгород, стоять стязи в Путивль»⁵⁶.

Від XII ст. труби почали активно використовувати у війську. Разом з іншими духовими й ударними інструментами труби входили до полкової сигнальної музики, де кожний сигнал мав відповідне призначення: для ши-

⁵¹ *Черкаський Л.* Українські народні музичні інструменти. – С. 223–224.

⁵² *Іванов П.* Оркестр українських народних інструментів. – К., 1981.

⁵³ *Мальков С. Н., Іванов Л. Ф.* Музика поштових сигналів / Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2000. – № 4. – С. 61–67.

⁵⁴ Там само. – С. 251.

⁵⁵ *Черных А.* Советское духовое инструментальное искусство: Справочник. – М., 1989. – С. 16.

⁵⁶ *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу. – С. 248.

кування війська, сідлання коня, до походу, під час урочистостей, зустрічі гостей тощо. Приблизно тоді почали розділяти труби й роги.

Перші військові труби, які мали конусоподібну форму з розширенням, робили з дерева. За повір'ям, щоб труба могла задовольняти потреби людей, вибране для неї дерево рубали в неділю з першим ударом церковного дзвона⁵⁷.

Дерев'яні труби були особливо поширені на Поліссі. Вони мали локальну специфіку, що виявлялася у фактурі інструмента, у способах побутового функціонування. На Поліссі здавна були відомі бляшані труби. Пізніше для їх виготовлення використовували метал, срібло, бронзу, а також ріг тура.

Труба повсякчас згадується в гуцульських весільних піснях та в колядах.

Ріг (Н.-С. 423.121.11(12) – без мундштука та з мундштуком) – найдавніший сигнальний мундштуковий інструмент, відомий ще із часів Київської Русі. Два інструменти з рогів тура, знайдені біля Чернігова, археологи зараховують саме до того періоду. Г. Хоткевич зазначав, що ріг – інструмент виключно чабанського побуту⁵⁸, проте в літературних джерелах згадується про організуючу й сигнальну функцію рогів епохи Київської Русі, які були засобом зв'язку у військовому й мисливському побуті.

Найархаїчнішими, мабуть, були безмундштукові роги. В Європі існували три типи рогів – малий, середній та повний⁵⁹. Крім рогів тура, використовували роги буйвола, у які вставляли дерев'яні або металеві мундштуки. За їх допомогою можна було видобути лише один звук. Від XIV ст. прямих рогів почали вигинати. Так було створено різновиди рогів: кільцеподібні мисливські або лісові, а наприкінці XV – на початку XVI ст. – сигнальні (поштові).

Поліські, гуцульські чабанські роги робили з рогів вола, корови, дерев'яні – з кори дерев, сигнальні лігави – з бляхи⁶⁰. На окремих рогах можна видобути лише один звук.

Хоча А. Гуменюк зазначав, що ріг в Україні наприкінці XX ст. траплявся рідко⁶¹, варто засвідчити побутування рогів у календарній обрядовості Гуцульщини разом із трембітами – на початку коляди, при вході колядників у двір, при виході з двору тощо.



Воловий ріг.
с. Верхній Ясенів Верховинський р-н
Івано-Франківська обл.

⁵⁷ Див.: *Ошуркевич О.* Затрубили труби. З історії народних музичних інструментів // Бібліотека народознавця. Полісько-Волинський народознавчий центр Інституту народознавства НАН України. – Луцьк, 1993. – С. 3.

⁵⁸ Там само. – С. 242.

⁵⁹ *Черных А.* Советское духовое инструментальное искусство. – С. 16.

⁶⁰ *Хай М.* Музично-інструментальна культура українців. – С. 132.

⁶¹ *Гуменюк А.* Українські народні музичні інструменти. – С. 27.

Трембіта (Н.-S. 423.121.12) (гуцульський інструмент; бойківський – трумбета, трубета, трембіта; лемківський – трумпета) – різновид дерев'яної труби без грифних отворів. Подібні інструменти з різними назвами і розмірами трапляються в Словаччині, Польщі, Молдові, у деяких гірських районах Румунії, в Україні, зокрема на Гуцульщині, Бойківщині, Закарпатті.

Трембіта належить до групи аерофонів, підгрупи мундштукових. Це поздовжня пряма труба завдовжки 3–4 м. У вузьку частину, діаметром 25–40 мм, вставляють дерев'яний (з дерева твердої породи) або металевий мундштук, у народі – «*пипка*», «*пищик*», «*сисак*». З відстані 50–70 см до вихідного отвору починається конічний розтруб – голосниця, що розширюється в діаметрі до 6,5–7 см.

Є два різновиди трембіт за конструкцією і технологією та характером звучання:

а) довгі дерев'яні гуцульські трембіти зі звуженим розтрубом, обвиті берестом (березовою корою). Їхнє звучання різке й гучне, вони мають ширший діапазон, ніж бойківські трембіти, проте менші технічні можливості. Діапазон гуцульських трембіт – 2–2,5 октави. Побутують і бляшані трембіти, які звучать ще дзвінкіше, ніж дерев'яні;

б) коротші, бойківські та лемківські трембіти з розширеним розтрубом, скріплені дерев'яними чи дротяними кільцями. Їхнє звучання з басовим відтінком чути більше як на 10 км.

Трембіти виготовляють зі смереки. У народі кажуть, що найкращі трембіти з «громовиці» – дерева, у яке влучила блискавка. Прямий стовбур потрібної довжини розпилюють поздовж на дві половини, щоб вилучити серцевину, після чого їх з'єднують, щільно обмотуючи витками березової кори.

Трембіту зазвичай використовують: а) у чабанському побуті – полонинська хода, різноманітні сигнали на полонинах – на початок днини, полудневе доїння, до ночі, деякі сигнали сповіщають про небезпеку⁶²; б) у календарній обрядовості – при наближенні до хати колядників, початок коляди біля хати, її завершення; в) у родинній обрядовості – у поховальному обряді. При похованні музиканта, зокрема трембітара, з усіх гірських регіонів часто збираються трембітари зі своїми інструментами, щоб звуками трембіт супроводити померлого до могили.

Грають на трембіті лише від Димитрія до Юрія (8 листопада – 6 травня), в інший час – «хіба мерцеві»⁶³. Виконавця на трембіті називають «трембітачем», «потрембітачем» або «трембітанником».

Мелодії трембіти (обертони) краще звучать у верхньому регістрі. Звук трембіти густий, надзвичайно сильний. Зміни висоти звуків досягають відповідним амбушуром та силою повітря, яке вдувається. Основний тон натурального звукоряду залежить від розміру інструмента. Спосіб гри полягає в коливанні повітря, яке вдувають у мундштук, створює основний обертон, який змінюється напруженням губ. Основний обертон залежить від довжи-

⁶² *Мацієвський І.* Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики. – Л., 2000. – С. 7–14; *Мацієвський І.* Музичний фольклор // *Арсенич П. І., Базак М. І., Болтарович З. Є.* Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987. – С. 343–346.

⁶³ *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу. – С. 238.

ни й діаметру трембіти. Завдяки довжині трембіти й вузькій мензурі, на ній (трембіті) можна видобувати звуки від другого до дванадцятого обертогу.

Різновид трембіти, що відома на Волинському Поліссі, називається *пастушою трубою* або *лігавою* (*лігавкою*). Пастуша труба значно коротша за звичайну трембіту (її довжина всього 1–1,5 м), проте ширша, зокрема у верхній частині, і має дерев'яний мундштук. Виготовляють лігави із сосни, клена, берези, ялини. Діаметр у різних кінцях лігави становить 3 і 13 см.

Пастушу трубу використовують здебільшого для передачі чабанських сигналів. Виконавство на цьому інструменті тривалий час зберігалось, зокрема, у звичаї супроводжувати сівбу озимих, «щоб жито крутилося в трубу». На Берестейщині (тепер Білорусь), аби сповістити про початок осені, писав білоруський етнограф Ф. Климчук, починали трубити в день Святого Іллі, влаштовуючи своєрідні змагання в умінні грати на трубі між виконавцями сусідніх сіл. Розважальний характер змагань поєднувався з ритуальним навантаженням. Там також виявлено рідкісний обряд «закликання весни», у якому відповідні весняні дівочі пісні супроводжувалися грою на берестяних пастуших трубах⁶⁴.

Існує чимало різновидів музичних інструментів, поширених на території України з прадавніх часів до XVIII ст. Їх розгляд з позицій типологічного осмислення, а також подання характеристики в межах конкретних рубрик обраної класифікації, обумовленої особливостями звуковидобування, структури та специфіки звучання, дають підстави дійти висновку про величезне багатство, розмаїття й оригінальність народного інструментального мистецтва. Тому не дивно, що воно стало міцним підґрунтям, на якому активно розвивалася традиційна музична інструментальна культура – яскрава пам'ятка етнічних і субетнічних фольклорних традицій в Україні.

⁶⁴ Ошуркевич О. Затрубили труби... – С. 8.

НАРОДНА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА

Українська народна інструментальна музика хоча кількісно й поступаєть-ся вокальній, є органічною і яскравою складовою як українського, так і світо-вого фольклору. У питанні її генези та еволюції сучасна наука схиляється до думки про ймовірне походження незалежно від співу¹. З'являються записи звучання різних явищ природи («фізична музика») і живого світу («біоло-гічна музика»)². Згідно з даними археології, найперші вияви мистецтва на-лежать до епохи верхнього палеоліту (40 000–8 000 років тому), що за часом збігається з оріньяцькою та мадленською археологічними культурами³.

Залишки первісного синкретизму в традиції українців простежуються у всіх її родових формах: *ратний* – у прикладному застосуванні музичного інструментарію безпосередньо в бою і для подання сигналів у князівських дружинах, серед запорозьких козаків, січових стрільців, бійців УПА та ін.; *епічний* – у поєднанні зі співом як елементи народної драми, мімансу та хорео-графії; *пастівницький* – у єдності інструментальних і співочих засад; *обрядо-вий* – у синкретичному використанні в календарно- та обрядово-ритуальному фольклорі; *«хатний»* («для себе», «для слухання», «до співу»), що включає всі відомі жанри й різновиди пісенно-інструментально-танцювального музи-чення; *танцювальний* – у співдії з інструментальним, приспівковим та мізан-сценічним початками.

У первісних формах організації громадянських суспільств народна інстру-ментальна музика виконувала *магічну, символічну та прикладно-утилітарну* (весільну, поминальну, розважальну) *функції* в ритуалах і обрядах, а також *сигнальні й виробничо-трудоі* – у побутових та господарських стосунках.

У пізніші часи її функція щоразу виразніше зумовлювалася соціальними, культурними, релігійними та духовно-естетичними потребами. Це виразно ілюструє використання барабанів у традиції шаманів, волхвів та ворожбитів; інструментів-вабців у мисливстві й пастівництві; дрімби й флюяри в моль-фарстві, трембіти та інших духових у пастушому й календарно-обрядовому побуті. Водночас більшість народних інструментів має чітке призначення. Так, гуслі – інструмент епічної традиції; тулумбаси – символ козацької влади;

¹ *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры: Дис. ... д-ра искусств. – Ленинград, 1990. – С. 122.

² Там само. – С. 123.

³ *Пастернак Я.* Археологічні дослідження на Україні // Енциклопедія українознавства. – Т. 1. – К., 1993. – С. 65, табл. «Археологія України», п. 2.

бандура і кобза – атрибути козацького й кобзарського побуту; ліра – інструмент паралітургійного співу; скрипка – ритуально-обрядового, «хатнього» та розважально-рекреативного музичення.

Інструментальна традиція, як і інші типи традиційної духовної культури прадавніх українців-русичів, існувала задовго до відомостей про них, зафіксованих головню в часи Київської Русі. На ранніх стадіях суспільної організації людей музика була лише засобом ритмізації та емоційного захоочення рухів, здійснюваних при колективній роботі, а пізніше – й у примітивних формах художнього дозвілля (хороводи, балаганні, купальські й інші розважальні та обрядово-ритуальні дійства чи ігрища). Роль мелодії тут другорядна й підпорядкована ритмові. Цьому сприяло переважаання в примітивних музичних культурах первісних народів «ударного інструменталізму»⁴, на відміну від порівняно мелодично розвинутіших вокальних та пізніших інструментальних музичних практик.

З удосконаленням форм праці та дозвілля ускладнювалися й виконавські форми та способи художнього осмислення музичних образів. Паралельно відбувався процес «олюднення інструменталізму» (Б. Асаф'єв)⁵. Мелодія стає рівноправною (а згодом і провідною) щодо ритму. Вона дедалі виразніше домінує над «м'язовою», сигнальною функцією ритму⁶. Подальші етапи еволюції музичного виконавства і гри на народних музичних інструментах пов'язані з більшою індивідуалізацією психологічного й художнього змісту виконавського дійства: музика стає самостійним видом мистецтва. Пізніші еволюційні тенденції пов'язані з іще більшим «загостренням» ритмічної, мелодичної, темпово-агогічної структури.

Із запровадженням християнства на Русі різноманітна інструментальна музика «розцінюється як пережиток язичництва, який ніби оголошується поза законом на противагу хоровому мистецтву, що займало основне місце в східнохристиянському обряді»⁷. З цієї та багатьох інших причин маємо тільки приблизне уявлення про давньоруське й скороморше музичення.

Окремі відомості про автохтонну інструментальну культуру давніх українців трапляються в працях арабських істориків, мандрівників-чужинців (Ібн-Гордаде, Ібн-Даст, Аль-Бекрі, Ібн-Фодлан), давньоруських літописач XI–XII ст.) піснях і билинах («старинах») та «поміж рядками» писань великодержавницького змісту⁸. Так, наприклад, описи атрибутів і явищ музичного побуту часів київського князя Святослава Ярославовича, зафіксовано в одній із найдавніших пам'яток нашої писемності («Житіє Феодосія Печерського»), що стосуються Київської Русі; значно пізніше були «адміністративно» і не

⁴ Див.: Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. – Ленинград, 1971. – С. 220.

⁵ Там само. – С. 185; Див.: Хай М. Українська інструментальна культура українців. – К. – Дрогобич, 2011. – С. 9–11.

⁶ Див.: Белявский Л. Инструментальная музыка – трансформация человеческих движений // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М., 1987. – Ч. 1. – С. 106–115.

⁷ Грица С. Вступ // Украинские народные наигрыши / Сост. В. Гуцал. – М., 1986. – С. 5.

⁸ Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. – М., 1997. – С. 4–8.

завжди природно екстрапольовані на побут Русі Володимирської та ще пізніше – Московської⁹.

Неупереджений аналіз доступних джерел відтворює об'єктивну картину давньоукраїнської традиційної культури, утверджує у свідомості сучасників справжність і автохтонність її елементів на всіх подальших етапах еволюції¹⁰.

Децицію інформації із царини інструментальної музики праукраїнських теренів, що дійшла до нас із глибини століть, містять фольклорні джерела. Це – київсько-броварський міф про золоту очеретину¹¹, биліни / старини про богатирів Микулу Селяниновича, Святогора й Вольгу Всеславича, Ставра Годиновича, Солов'я Будимировича; биліни київсько-чернігівського кола про Володимира Великого й Володимира Мономаха, Іллю Муромця, Добриньку Микитовича, Олексія Поповича, про загибель богатирів, також волинсько-галицькі биліни про князя Романа, Дюка Степановича, Чурила Пленковича, Михайла Козарина; літописи про «віщого київського судія» Бояна, «словутного співця» Митусу, повчання Нестора-літописця (XI ст.), Кирила Туровського (XII ст.), Григорія Чорноризця (XIII ст.), співця «Слова про Ігорів похід»¹², у Лаврентіївському літописі XIV ст. та в Радзивілівському XV ст. Тільки після цього можливе об'єктивне прочитання малюнків фрески «Скоморохи» Софіївського собору в Києві¹³; ілюстрації з букваря Каріона Істоміна 1691 р. «Гра на скрипці, гусях, дутім інструменті й бандурі»¹⁴ та ін.

Причетний до двірцево-князівського й простолюдинського побуту музичний інструментарій та виконувана на ньому музика зазнавали вагомих змін і трансформацій. Зберігаючи за собою консервативнішу назву, на новому місці предмети та явища традиційної народної інструментальної культури нерідко так суттєво змінювали своєю питомою сутність і навіть прикладну функцію, що порівняно зі своїми давньоруськими (київськими) прототипами виявляли відмінні або й просто протилежні за суттю і стилем ознаки. Так, образ «скомороха», який у Русі-Україні первісно означав просто «музику, який грає до танцю» (у Білорусі й дотепер народного музиканта називають «скоморохою»)¹⁵, на Півночі перетворився на придворного блазня / потішника. А билинно-гусельна традиція Київської Русі, при спробах асиміляції її

⁹ Див.: *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. – Ленинград, 1975. – С. 243; *Мацневский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры: Дис. ... д-ра искусств. – Ленинград, 1990. – С. 12–31; *Хомкевич Г.* Музичні інструменти українського народу. – 2-га ред. – Харків, 2012; *Хай М.* Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – К. – Дрогобич, 2011. – С. 33–45.

¹⁰ Див.: *Толстой Н. И.* О лингвистическом изучении Полесья // *Полесье* (лингвистика, археология, фольклористика). – М., 1973. – Вып. 8. – С. 67–78; *Гусев В.* Проблемы фольклора в истории эстетики. – Ленинград, 1963. – С. 126.

¹¹ *Гузій В.* Золота очеретина. – Бровари, 1997. – С. 19–24.

¹² *Фаминцын А. С.* Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. – СПб., 1891. – С. 3–32.

¹³ *Тоцька І.* Музики на малюваннях Софії Київської // *Пам'ятки України.* – 1995. – № 1. – С. 45–53.

¹⁴ *Барвінський В.* Огляд історії української музики // *Історія української культури.* – Л.: Вид-во І. Тиктора, 1937. – Грудень. – Зшиток XV. – С. 67–69.

¹⁵ *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. – СПб., 1889. – 134. – С. 19.

в новгородській традиції, трансформувалась у «казительську»/«бахарську», тобто в усно-оповідну чи співацьку (без супроводу будь-яких інструментів).

Із відмиранням багатьох виробничо-трудових, родинно-побутових, календарно-обрядових, військових, співацько-моралізаторських та інших специфічних жанрів народно-інструментальної музики, поступово відмирили й адекватні її функції. Занепали цілі пласти інструментальної культури – виробничі, пастуші¹⁶, лісорубські та календарно-обрядові сигнальні награвання¹⁷; військові сигнали й марші¹⁸, медитативні «ігри» мольфарів і ворожбитів-чарівників на дриббі, тилинці¹⁹, флюярі²⁰, гайді²¹, дуді²², скрипці, бубні²³; семантично усвідомлені інструментальні «діалоги» (наприклад, на двох дриббах, трембітах, скрипках); розгорнуті епічні полотна-думи й цілі інструментальні «поєми», виконувані «для себе» і «для слухання»; широкомасштабні синтетичні вокально-інструментально-танцювальні композиції тощо.

Групування жанрів народної інструментальної музики з акцентом на архаїчності відбувається за аналогією з пісненими, умовно-«астрофічними»: *сигнальні пастуші награвання на трубах, трембітах і рогах; імпровізації на відкритих і закритих флейтах, дриббах; інструментальні пре- і постлюдії та перегри/«мерезжанки» дум; пастуші обрядово-ритуальні награвання на сопілках і скрипці*. М. Грінченко групує музику традиційних українських танців як-от: а) найдавніші: войовничі, мисливські, весняні ігри-хороводи, хоч у давнину вони, вочевидь, виконувалися здебільшого без інструментального супроводу; б) танці пізніші, які дослідник відносить до коломийково-козачкової (численніша) і гопаково-козачкової (кількісно менша) груп. Вони різняться одна від одної метроритмом та інтонацією.

Еволюція форм і жанрів народної інструментальної музики та її структури здійснювалася шляхом усамостійнення інструментального начала від синкретичного дійства. Більшість жанрів і форм інструментальної практики в багатьох регіональних традиціях України та інших країн світу залишилися функційно прив'язана до певних конкретних сфер свого побутування, унаслідок чого їм і вдалося зберегтися донині: у пастушому, лісорубському, військовому, «хатньому» побуті, у святах і обрядах тощо. Жанрова система традиційної інструментальної музики (включно з її вокально-інструментальними версіями) диференціюється за структурою (астрофічна і строфічна) та за функціями й типами (сигнальна, військова, мисливська, пастуша, епічна, пісенна, танцювальна, танцювально-приспівкова тощо).

Жанрові угруповання музики, пов'язаної, на думку І. Мацієвського, зі «звукоутворенням при спілкуванні людини з природою», й «музичної кому-

¹⁶ Музичні приклади див.: *Хай М.* Українська інструментальна музика усної традиції. – К. – Дрогобич, 2011. – С. 48–94.

¹⁷ Там само. – С. 116–128.

¹⁸ Там само. – С. 143.

¹⁹ Там само. – С. 126, 129.

²⁰ Там само. – С. 80–85.

²¹ Там само. – С. 56–65.

²² Там само. – С. 163–164.

²³ Там само. – С. 181–190.

нікації між людьми у процесі праці й обряду»²⁴ та іншими сферами її функціонування, що утворилися в Українсько-Карпатському регіоні, можна стисло обмежити такими найбільш узагальненими жанрово-стильовими комплексами:

– *сигнальні награвання* на трембітах (Карпати), пастуших трубах та рогах (Гуцульщина й лісова частина Волині та Полісся), на мисливських інструментах-вабцях (лісові масиви та смуга лісостепу);

– *пастушій награвання* на відкритих (Гуцульщина) і закритих сопілках різних видів (Карпати, включно з бойківською та, імовірно, лемківською, діаспорними традиціями Півдня України);

– *вабцеві звукові комплекси мисливців і пастухів* на спеціальних інструментах-вабцях і підвісних дзвонах у худоби (Карпати та їх передгір'я);

– *комунікативні «діалоги»* на трембітах і дрибках (Бойківщина, Лемківщина, Гуцульщина та Мараморощина) і, імовірно, на пастуших трубах (Волинь і Полісся);

– *«хатні» награвання «для себе» і «для слухання»* на дрибках, сопілках (високогірні Карпати) та скрипках (уся територія України);

– *передвеликодні kleпання* на билах (Покуття), калаталах та деркачах (Бойківське Підгір'я) у Страсний четвер і п'ятницю та Великодні дзвоніння в маленькі дзвіночки й великі церковні дзвони;

– *весільні, похоронні, колядницькі та інші ритуально-обрядові награвання* на скрипці, флярі, дудках, рогах, трембіті або й цілим ансамблем (за винятком поховального обряду) в гуцулів, а також на скрипці чи цілою капелою – у всіх регіонах української етнічної території;

– *думи* в супроводі народної бандури, кобзи та ліри (Лівобережжя);

– *музичні ілюстрації до оповідей у вигляді награвань з елементами «програмотності», звукообразжальності та спеціальних сонористичних ефектів* (переважно за участю скрипки – уся територія України).

Ця інтонаційна верства, в основному астрофічної побудови, доповнюється численнішою, хоч і стилістично дещо спрощенішою та пізнішою групою награвань строфічної (передусім коломийкової та коломийково-козачкової) структури.

Характеристичність типологічно споріднених зразків сигнальної та сопілкової музики *пастушої* традиції найрельєфніше простежується в зонах Карпат, Волині та Полісся. Диференціація стилю тут відбувається на рівнях малих пастівницьких сигнально-комунікативних (прикл. № 1, 2) і ансамблевих форм та великих розгорнутих, головню сопілкових композицій.

Приклад № 1 «На здібанє з дівчинов»

Трембітне награвання

Трембіта 1

Трембіта 2

²⁴ *Мацієвський І.* Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики. – Л., 2000. – С. 7; *Мацієвський І.* Музичні інструменти гуцулів. – Вінниця, 2012. – С. 24–28; 33–50; 75–119; 120–297.

с. Тарнавка (Бойківщина)

Супровідна інструментальна музика до календарних (головно колядницьких, меланкових та ін.) обрядів і свят найкраще збереглась у найархаїчніших синкретичних формах і жанрах колядницьких танців бойків і гуцулів; різдвяних сигналів і «плесів» – в традиції гуцулів²⁵. В інших стильових зонах цей пласт інструментальної культури або цілком відсутній, або ж перебуває в стадії пасивного функціонування.

Приклад № 2 «Прихід коледників»

²⁵ Хай М. Українська інструментальна музика... – С. 116–119.

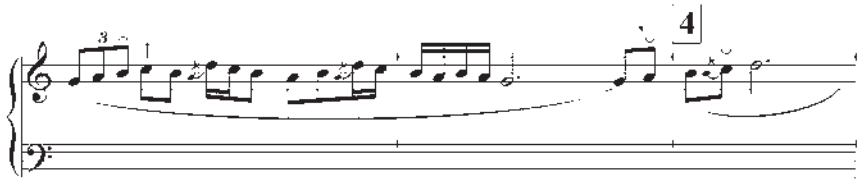
с. Верхній Буковець (Гуцульщина)

Побутова інструментальна музика з елементами програмності функціонує у весільних музик, при зборі грибів²⁶, по смерті односельчанина (прикл. № 3), у пастушому, опришківському, військовому побуті тощо.

Приклад № 3 «Умерска»

Похоронне награвання

²⁶ Там само. – С. 130–131.



с. Верхній Буковець (Гуцульщина)

Обрядово-ритуальну інструментальну музику представлено весільними обрядовими награваннями на скрипці²⁷ й цілим складом весільних музик²⁸ (уся територія України), сопілкових інструментах (Карпати, Волинь та Полісся) тощо. Це приурочені до певних моментів перебігу обрядового дійства «єгри» (прикл. № 4) комунікативного²⁹, ладканкового³⁰ та супроводжувально-настрогового характеру³¹.

²⁷ Там само. – С. 141, 146–147, 191.

²⁸ Там само. – С. 135–140, 143–145, 148–162, 166–177, 178–190, 192–205.

²⁹ Там само. – С. 156–158.

³⁰ Там само. – С. 141.

³¹ Там само. – С. 165.

Приклад № 4 «До зачинання весілля»

Єгра

Музична партитура для ансамблю «Єгра» (Егра) на три сторінки. Партитура складається з чотирьох голосів: «Метрелем», Скрипка, Цимбали та Бубон с гарьлкою. Музика виконана в 4/4 ритмі з ключем F# (два бемоля). На першій сторінці вказано номер 67 та номер партитури 1. Динамічні позначення включають *mf* та *mp*. Партитура містить нотні записи з ритмічними рисками, акордами та інструкціями щодо виконання.

с. Верхній Буковець (Пуцльщина)

Окремим шаром весільної музики цієї верстви є інструментальні награвання «для себе» й «для слухання», що виконуються поза обрядом, але їх інтонаційним матеріалом є весільна, колядницька та інша ритуально-обрядова музика³².

³² Там само. – С. 114–115, 129, 132–134, 142, 147, 172–173, 199–200.

Структура *танцювально-приспівкової музики* має умовно строфічний характер з різним ступенем відхилень від строгої квадратності строфіки в бік імпровізаційного стилю виконання основних танцювальних жанрів³³. До них належать: а) коломийки, гуцулки, неколомийкові танці козацької, полькової та міжжанрово трансформованої структур, напливові польково-фокстротні танці (Карпати); б) козацькові й сюжетні танки (Західне Поділля); в) гопаково-козацькові, полькові та міжжанрові козацьково-польково-фокстротні танці (Волинь, Полісся, Східне Поділля, Наддніпрянщина та Полтавщина). Специфіка жанрової структури всіх названих тут шарів традиційної музики українців переконливо свідчить як про загальнонаціональну, регіональну, субрегіональну та індивідуально-виконавську своєрідність цієї музики, так і про надзвичайну її мобільність і спроможність до міжетнічних, міжрегіональних та міжжанрових трансформацій.

Значна консервативність народної танцювальної музики пояснюється географічним закріпленням певних жанрів: *коломийка* і *гуцулка* (українські Карпати й пограничні з ними підгірські території); *гопак* і *козачок* (уся територія, заселена етнічними українцями та пограничні міжетнічні зони, як-от: українсько-польські, українсько-білоруські, українсько-російські, українсько-румунські версії польки, властиві для території майже всієї Європи.

Найголовніші та найархаїчніші з них:

Гопак (інші назви – *тропак*, *козак*, *гоцак*); від укр. – «гопати», «гопкати», «тропотати», «гопати» – «скакати», «плигати») – український традиційний танець в розмірі $\frac{2}{4}$. У давнину, коли прерогативою виконання гопака було винятково традиційне сільське середовище, він був чоловічим (як «Аркан», «Каперуш», «Швень», «Косар», «Ковальський»). Про це свідчить передусім характер мелосу й виконання, а особливо притаманні чоловічій вдачі основні танцювальні рухи: «присядки», широкі стрибки та кружляння тощо.

Гопак – танець мінливого характеру як щодо ладово-інтонаційного (мажоро-мінор), так і щодо ритмічного, темпово-агогічного та власне виконавсько-танцювального складу. Найближча до гопака за структурою та стилем виконання верства дводольних танців гопаково-козацької групи: «Тропак», «Метелиця», «Гречаники», «Козак», «Горлиця» та ін., у котрих «плясовий» або власне гопаковий характер домінує над «дрібушково»-козацьковим. Структурно-інтонаційна стилістика гопака має стабільні основні типологічні параметри на всьому обширі української етнічної території. Гопаковий мелос, на відміну від козацького, коломийкового та навіть полькового, не зазнає жодних мелоритмоморфувальних трансформацій унаслідок інтенсивного свого побутування майже у всіх без винятку регіональних традиціях України.

Зіставлення формотворчих схем *гопака* й *козачка* показує, що гопак здебільшого обмежується одним-двома періодами (рідше – двома-трьома³⁴); гопаки на чотири-п'ять періодів / колін становлять велику рідкість). Натомість козачок більш схильний до імпровізаційності, варіаційності та композиційної розгалуженості.

³³ Записи автентичного виконання різних жанрів народної інструментальної музики див.: Хай М. Українська інструментальна музика... – С. 206–333; Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів... – С. 298–332.

³⁴ Хай М. Українська інструментальна музика... – С. 320–321, прикл. № 5.

Приклад № 5 «Триколітний гопак»

A

Скрипка
Скрипка-
"гітара"

♩ = 140

simile

Б

В

с. Заворскло, традиція с. Васи́лівка (Полтавщина)

Настійливе культивування виdobутої з арсеналу балетно-оперної сценічної естетики, пов'язаної головню з балетмейстерсько-постановочним мисленням її прихильників В. Авраменка, В. Верховинця, П. Вірського та його інтерпретуваннях в роботах А. Гуменюка та багатьох інших, а також повна відсутність історичних, науково-хореологічних досліджень автентичних народно-виконавських закономірностей і прийомів функціонування гопакатанцю в достеменно традиційному середовищі, призвело до повного зникнення його з народного побуту й до розквіту і утвердження лише виключно сценічно-постановочного його варіанта.

Козачок (козак) – традиційний український дводольний танець із приспівками жвавого, веселого імпровізаційного характеру. На відміну від метроритмічно й інтонаційно спорідненого з ним сольного *гопака*, виконується парами. Танці козачкової групи становлять в українській інструментально-танцювальній традиції жанрово найбільшу її частку, а на переважній частині української етнічної території (у всіх етнографічних зонах, окрім Карпат і прилеглих до них традиційно «коломиївкових» регіонів Покуття, Бойківського Підгір'я та Східної Галичини) відіграють також і функцію танцю-приспівки, поділяючи її з мелодичними типами *польки*. Незважаючи на велику «співність», мелодика козачка має передовсім танцювально-інструментальну природу³⁵.

Приклад № 6 «Козачок»

The musical score is presented in three systems. The first system includes three staves: Strymba (top), Strymba-Tyhora (middle), and Tympano (bottom). The Strymba part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Strymba-Tyhora part is in treble clef with a key signature of one sharp. The Tympano part is in bass clef with a key signature of one sharp. A first ending bracket labeled '1' spans the first two measures of the Strymba part. The second system continues the Strymba and Strymba-Tyhora parts. The third system continues the Tympano part.

³⁵ Там само. – С. 322–325.

III



с. Зятківці (Східне Поділля)

Р. Гарасимчук систематизував усі (разом з козачковими) лемківські, бойківські та гуцульські танці за їх метроритмічними формулами, тобто: трохея й амфібрахія щодо *коломийки*, трохея й анапеста щодо *козачка*, анапеста щодо *маршу*, анапеста і спондея щодо *аркана* і т. ін. Однак для визначення типологічних характеристик танцювальних жанрів нерідко значно більше значення

має не так метрична (складочислова) схема структури пісенного вірша, як сама ритмоструктура власне музично-танцювального періоду, що здебільшого не збігається з метрикою вірша. Основу метроритмічної схеми козачка становлять трохеїчно-анапестичні структури з особливим вирізненням характерної козачкової ритмофігури з двох вісімок і чвертки у прикінцевих (та рідше в серединних) кадансах, а мелодична його будова, на відміну від ще більш уніфікованої і «спрощеної» гопакової, значно диференційованіша.

Відрізняючи структуру вірша козачка від найбільш популярного в Україні коломийкового, В. Гнатюк писав: «Козачок різниться тим від коломийки, що його чотиристиховий куплет відповідає двостиховому коломийковому. Кожний стих козачка має вісім складів, наслідком того цілий куплет має 32 склади, а коломийковий лише 28»³⁶. Однак саме завдяки мелодикоінтонаційним (а не метроритмічним) відмінам, можна «на слух» розрізнити, oprіч найкраще зафіксованих та досліджених гуцульського й бойківського, ще й полтавський, наддніпрянський, подільський, волинський, поліський та, можливо, інші етнографічні типи українського козачка.

Окрім власне танцювальної функції, козачки в неколомийкових зонах Поділля, Полісся, Центральної та Східної України відіграють також ритуально-пригравкову функцію у весільному обряді й танцювально-приспівкову в масових забавах та великих музично-танцювальних дійствах.

Серед виокремлених тут двох підгруп давні козачкові типи танцювально-приспівкового та сюжетно-ілюстративного характеру тяжіють до монотематичного викладу, «помірно» ускладненої ритміки, мелодики, гармонії, а також діатоніки, тоді як танці коломийково-козачкового типу мають здебільшого імпровізаційно розвинутішу композицію, порівняно загостреніший темпоритм та альтерованішу мелодіку. Стилістика козачків першої підгрупи тісніше пов'язана з давніми пісненими та інструментально-танцювальними шарами північно-центральноукраїнського фольклору, а другої – зі стилістично пізнішим західноукраїнським і напливовим мелосом. Зафіксовано також козачкові ритуальні награвання, природа яких, на відміну від танцювально-приспівкових, значно вільніша як щодо структури, так і щодо імпровізаційності виконання. Серед найхарактерніших типологічних рис мелодики танців гопаково-козачкового типу вирізняються:

– співвідношення домінуючих у порівняно давніших зразках гармонічних фігурацій з мелодичними зворотами, що належать до пізніших верств музичного мислення;

– субквартові стрибки до тоніки на початку мелодичних зворотів зачинкового характеру;

– схильність до широкоамбітусної мелодики;

– висхідні гамоподібні ходи від субквarti до тоніки;

– виразна діатонічність у зразках центральноукраїнського походження; хроматизація (підвищення IV щабля) в західноукраїнських зразках із запозиченою міжжанровою «проміжною» мелоритмостилістикою;

– наявність епізодичного двоголосся.

³⁶ Гнатюк В. Передне слово до збірника «Коломийки» // Вибрані статті про народну творчість. – К., 1966. – С. 166.

Коломийка – традиційний український дводольний танець із приспівками, поширений переважно в зоні Галичини, зокрема українських Карпат і прилеглих до них під- і закарпатських регіонів: на лемківському й бойківському Підгір'ї, Покутті, Буковині, гірських і долинних теренах Закарпаття, а також на Надсянні, Холмщині й Підляшші, Волині, Західному Поділлі та Західному Поліссі. Позаукраїнські обшири коломийки сягають Словаччини, південних районів Польщі та Угорщини.

На архаїчну природу коломийки вказують яскраво виражені ознаки первісного синкретизму, виявлені в поєднанні співочого, інструментального й танцювального начал. Мовно-стилістична лексика, художньо-образна система та структура мелодики коломийки сягають епохи Київської Русі. Проте визначення коломийки як жанру різні дослідники датують XVI–XVII ст. – часом найперших фіксацій пісень коломийкової структури.

У структурі сучасного коломийкового мелосу трапляються як архаїчні елементи, що зберігають давні ознаки стилю (вузкий обсяг і речитативність мелодики, ритмоструктура скоромовки, імпровізаційність і розвинутість форми і т. ін.), так і новіші та пізніші наверствування, позначені розширеним амбітусом, мелодизацією інтонаційного контуру, спрощеною метроритмікою, уніфікованістю і «квадратністю» форми тощо.

Коломийка була і є одним із найхарактерніших жанрів пісенно-інструментально-танцювальної традиції в Карпатському регіоні. Необхідно розрізнити поняття коломийки як жанру та коломийкової форми вірша (8+6)₂, ареал поширення якої В. Гошовському вдалося простежити від Карпат чи не до Чукотки³⁷. Натомість ареал розповсюдження коломийки-жанру значно вужчий. Гуцульська й частково лемківсько-закарпатська та бойківська коломийки найвиразніше зберегли інтонаційну спорідненість із загальноукраїнським мелосом, що, очевидно, є ознакою їх більшої самотності, автохтонності та чистоти стилю.

Структура вокальних версій коломийки найвиразніше вкладається у складочислову формулу 14-складового коломийкового вірша (4+4+6). Вокально-інструментальні версії і коломийки «до співання» (включно із суто інструментальними їх варіантами) мають більш вільну природу, але все ще досить прив'язану до співаного кістяка. Інструментальним, особливо вокально-танцювально-інструментальним версіям коломийки «до танцю», притаманний значний ступінь імпровізаційної, темпово-агогічної, ритмо- й інтонаційної довільності аж до цілковитого руйнування строфічної структури й заміни її астрорічними побудовами, іншостильовими метроритмічними, мікромелізматичними та мікроальтераційними вкрапленнями тощо.

Існує дещо спрощений погляд на коломийку як на коротку монострофічну пісеньку-куплет переважно веселого й жартівливого змісту. Проте насправді композиційні, семантико-змістові та художньо-виконавські потенції коломийкового мелосу значно потужніші. Структура й форма коломийкової імпровізації спроможна співдіяти з іншими жанрами: ладканкою, маршем, козачком, утворюючи при тому складні міжжанрові побудови. Подібна здат-

³⁷ Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. – М., 1971.

ність коломийки до ампліфікації форми й стилю, адаптації до сучасних інтонаційних його нашарувань і стильових трансформацій забезпечують їй виразну перспективу в майбутньому та дивовижну спроможність зберігати при тому власну стильову ідентичність і оригінальність.

Гуцулка – один із численних версій гуцульських дводольних танців (гуцулка «до данцу») коломийково-козачкової групи, що зазвичай виконується майже вдвічі швидше порівняно з іншими давнішими гуцульськими коломийками («До співання», «Коло», «Рівна», «Низкий данец», «Високий данец», «Трисунка», «Півторак» та ін.). Здебільшого це – окрема танцювальна композиція, що характеризується співвідношенням архаїчного коломийкового мелосу з порівняно новітнішими темпоритмічними, агогічними та виконавсько-стильовими рисами (наприклад, майже цілковитою відсутністю загалом характерних для *коломийки* приспівок).

У новіших коломийково-козачкових композиціях *гуцулці* інколи належить функція фінальної частини танцю, яку вона нерідко поділяє з *козачком*. Коли темпова напруга власне коломийкової частини досягла апогею і всі варіаційні й техніко-виконавські її можливості використано, а характер виконання вимагає подальшого нагнітання темпоритму, тоді зазвичай наступає черга «Козака» (в бойків і гуцулів) або ж – «Гуцулки» і «Козака» (у гуцулів). Мелодія простими вісімками дає можливість подальшої ескалації темпоритму, утворюючи при тому начебто віртуальний ефект – відчуття своєрідного *quasi alla breve*. З виконавського боку різниця між коломийкою і гуцулкою полягає в засадничому оперті першої винятково на давнішу коломийкову інтонаційну й танцювальну лексику, а другої – на порівняно пізнішу (приблизно XVI ст.) змішану, коломийково-козачкову.

Шумка – це коротка (на одну-дві строфи) українська народна пісня-танець (на $\frac{2}{4}$), близька до коломийки. Складочислова ритмоформула $(4+4)+(4+4)_2$, проста лаконічна мелодика та імпровізаційний характер тексту ставлять цю пісню-танець в один ряд з іншими популярними й приспівковими жанрами українців: коломийкою, козачком, метелицею, арканом, російською частушкою та «сербянкою» тощо. Генеза шумки криється в обрядовій ліриці, зокрема у веснянкових танках (тобто хороводах), пов'язаних з обрядом «закликання шуму», звуконаслідуванням обряду закликання жуків тощо. Танцюють шумку в супроводі пісні, хоч спеціальна хореографічна основа шумки-танцю не сформувалась. Значно більше відомі інструментальні версії шумок та композиторські твори з такою самою назвою. Збереглася шумкова семантика й у деяких сучасних сатиричних піснях. Зокрема збірки інструментальних шумок видали М. Завадський та А. Коціпінський. У Західній Канаді, де живуть вихідці з Карпатського й Прикарпатського регіонів України, термін «шумка» вживається в назвах танцювальних колективів, ресторанів, рекреативно-відпочинкових осередків тощо.

Метелиця – дводольний танець козачкової групи, найімовірніше, хородового походження, музична й хореографічна лексика якого відтворює «заметіль», «завірюху», «хурделицю». На належність метелиці до танців козачково-гопаково-тропакової групи вказує не лише наближеність її музично-хореографічної лексики до козачково-шумкової (з ритмоформулою 8+8), а і її спорідненість із гопаково-тропаковою танцювальною (з ритмоформулою

6+6). Подібна недиференційованість стилєвих ознак близьких за структурною і стилєвою природою музично-танцювальних жанрів приводить до їх чіткого поділу на більші групи (козачкова, коломийкова, полькова, маршова).

Проста в амбітусі квінти одноголоса мелодика у співвідношенні з максимально спрощеним вісімковим ритмом і композиційною структурою (8+8)₂ вказують на архаїчність походження й водночас на консерватизм інтонаційно-ритмічної основи метелиці. Метелиця має синтетичну – інструментально-танцювально-приспівкову природу, зокрема, у межах танцювальної та кобзарсько-лірницької традиції.

Народна полька (від *чеськ.* – «pulka» – «півкроку»; згідно з іншою версією назва поширилася внаслідок зростого інтересу до Польщі під час Польського повстання 1830 року) – широко розповсюджений спочатку в Чехії, а згодом і у всій Європі дводольний парний танець. Жвава і проста музична структура і запальний характер сприяли блискучому поширенню польки, насамперед як надзвичайно популярного бального танцю, а відтак завдяки інтенсивному її вростанню в народне середовище багатьох європейських етносів – як *польки народної*.

Численні її зразки демонструють здатність до жанрової й часово-територіальної трансформації. Найяскравішим з-поміж них є, зокрема, відомий кіч львівського передмістя епохи Фредра – полька «Рах-цях-цях», що дійшла до наших днів.

На відміну від авторських, народні версії польки позначені більшою простотою й оригінальністю мелодики. Про жанрову, географічну і навіть соціально-обрядову означеність української польки засвідчують як окремі назви, так і мелодика, що диференціюється на загальнонаціональному, регіональному, субрегіональному і навіть локальному та індивідуальному рівнях.

Особливо поширеним виконавським різновидом є «щипані» польки (порівн. з *польс.* – «polki pszytkane»), де смичкове *arco* майстерно, а деколи й віртуозно співвідноситься з *pizzicato* лівої руки переважно по крайніх відкритих струнах. Використовується цей прийом також у «щипаних» *коломийках* і *козачках*.

Якщо в Карпатах у танцювально-інструментальному побуті превалюють коломийкові й коломийково-козачкові структури, то на решті українських теренів – саме польці-танцю та рідше – польці-приспівці належить функція основної домінант в усіх пісенно-інструментально-танцювальних дійствах.

Це дає підстави стверджувати, що напливова за походженням полька на українській етнічній території перетворилася на цілком окремішній автохтонний жанр традиційної інструментальної культури, що співдіє як з іншими суміжними жанрами місцевої традиції, так і з відповідними інструментальними напливовими.

На теренах північно-центрально-східної частини України існує також велика група танців козачково-гопакової та міжжанрово трансформованої структури («Гречаники», «Яків»/«Чумак», «Орлиця», «Зачепиха», «Джигун» та ін.). Вони характеризуються розгорнутістю композиції, імпровізаційністю мелодики й виконавської манери та особливою темпово-агогічною пульсацією. Що швидший темп, то «стиснутішою» в часі, але водночас і розгорнутішою у віртуальному відчутті просторовості й імпровізаційності ви-

глядає композиція. Амплітуда темпових характеристик коливається від $\text{♩} = 44$ у найповільніших танцях до $\text{♩} = 152$, $\text{♩} = 160$ та $\text{♩} = 180$ – у найшвидших.

Цей шар іншоетнічної інструментальної культури, як уже зазначалося, мало піддається стильовим трансплантаціям, і в процесі інтенсивного жанрово-стильового вродання в іншоетнічне чи іншосоціальне середовище «поводить себе» доволі «агресивно» щодо автохтонного мелосу: «завойовує» значні територіальні й соціальні масиви, майже не змінюючи своєї питомої інтонаційно-стильової основи.

Специфіка жанрової структури всіх зазначених шарів української музики переконливо підтверджує як *загальнонаціональну, регіональну, субрегіональну та індивідуально-виконавську її своєрідність*, так і надзвичайну мобільність і спроможність до *міжетнічних, міжрегіональних та міжжанрових трансформаций*. Парадигматика варіантів, розмаїття закономірностей формо- і стилетворення їх дуже широка, витончена та потужна; засвідчує природну фольклорну свіжість, своєрідність та водночас високу стильову визначеність цієї музики як одного з найуніверсальніших і найвартісніших художніх виявів духовної традиційної культури українського етносу.

Найпершою спробою гармонічно прикрасити архаїчні вузькообсягві мелодії були остинатні й неорганізовані за висотністю й ритмом звуки голосу або додаткових інструментальних засобів виконавця, що спонтанно й цілком невимушено виникали водночас із головною мелодичною партією. Найтиповіші приклади «буртоподібного бурдонування» (локальне «бурт» – гра «на бурт», «на хрипа»): сопілка, рідше – скрипаль, характерно проспівував голосні з піднесенням спинки язика до м'якого піднебіння, що супроводжувалося пониженням і без того досить прибілено інтонованої основної мелодії.

Природно пов'язана з естетикою традиційного інструменталізму форма народного бурдонування – *гра на «бурт»* – більш притаманна сольним традиціям гри на народних флейтах, що ґрунтується на одночасному поєднанні інструментального (сопілка) та вокального (голос виконавця) начал, унаслідок чого утворюється ілюзія октавного (рідше – унісонного) «двоголосого» надзвичайно оригінального змішаного й ансамблевого за тембром інструментального звучання. Вокальний елемент цього синтетичного звучання справляє враження цілком інструментальне, нерідко сприймається як своєрідний «близнівково»-подібний ефект.

«Бурт» найчастіше має бурдонний із хисткою фіксацією ладотональних устоїв характер, рідше – це спрощений варіант акомпануючих басово-підголоскових утворень. Ще рідше квазімелодична лінія «бурта» має вигляд «блукуючої» втори, що ніби силкується паралельно дублювати варіативно значно складнішу й довершенішу мелодію сопілкового інструмента.

Найхарактернішими носіями традиції гри «на бурт» в Україні є виконавці на сопілкових інструментах збільшених розмірів: гуцульській флоері, бойківській «гайді» (великій і середній «пищавці»), карпатських закритих і відкритих «теленках», а також на менших їх різновидах – гуцульських «фрілках», «денцівках», дво- і півтораденцівках-«близнівках», бойківських «пищавках», «тилінках», «весняних скосівках», «свирівках», волинських «свистілках», поліських дудках-«колянках» і дудках-«викрутках» тощо.

Наближеним до звучання прийому «гри на бурт» є «фрулато» – термін і спосіб гри, характерний для повздовжніх народних флейт зі свистковим пристроєм (сопілок-«денцівок», пищавок, гайд, свистілок, дудок-колянок, дудок-викруток) та без нього («фрілок»/«фуярок» і «флоєр»).

Серед поширених в інструментальній традиції українців типів акомпануючої фактури поряд з іншими її різновидами (бурдонового, інтервально-гармонічного та дублювання мелодії) *бурдон* як вид традиційного супроводу донині зберігся у вигляді архаїчних форм використання бурдонового баса й бурдонових цимбал (Бойківщина, Закарпаття та, імовірно, Лемківщина), у конструктивних особливостях волинки, «джоломиги», «близнівки», дво- та півтораденцівки (Гуцульщина), дрімби (уся зона Українських Карпат), народної скрипки й ліри (ціла українська етнічна територія). Спорадично цей прийом застосовується у змішаних типах акомпануючої фактури переважної більшості регіональних ансамблево-інструментальних традицій України і навіть зафіксованого І. Мацієвським і Л. Кушликом на Гуцульщині рідкісного факту фіксації одноголосого бурдона, виконуваного на другому, супровідному щодо солюючого «дідику».

Наступними після примітивних сигнально-комунікативного й бурдонового типів формування ансамблево-поліфонічних форм у народній інструментальній музиці українців є форми *стихийного наєрствування антифонно-контрапунктичних звучань*, що виникають у процесі природно-ритуального, імпровізаційного чи просто невимушеного «хатнього» музичення. Осередком, де й сьогодні ще можна спостерігати реліктові випадки спонтанного антифонно-поліфонічного мислення, може слугувати музична традиційна культура Бойківщини, Гуцульщини, до певної міри Покуття, Волині та Полісся, а спорадично і фрагментарно й інших регіональних традицій України. Наприклад, в умовах сучасного бойківського села, де розглядуване явище законсервувалося майже в первозданній недоторканності й красі, також, як і в усіх згаданих регіонах, відбувається інтенсивний процес поступового витіснення традиційних обрядових жанрів та імпровізаційних вокально-інструментальних форм історично пізнішими й стилістично спрощеними інтонаціями пісенного ліричного складу. Водночас розширюються жанрові функції пізніших пісенно-танцювальних жанрів: крім звичних колись необрядових функцій (розважальних, пізнавальних, емоційно-настрійових, наративно-оповідних), вони дедалі частіше набувають ще й рис, цілком собі невластивих – трудових, сигнально-інформативних, ритуально-обрядових.

Обрядові й календарні мелодії в сучасних умовах частіше виконуються поза обрядом, а позаобрядові, навпаки, – в обряді. Мелодико-інтонаційний зміст інструментальних версій бойківських ритуально-ситуативних співладканок (окрім конкретних весільно-обрядових, а також «ладканок до страв»: «до короваю», «капусти», «каші з молоком», «меду», «петрушки», «перцю», «картоплі», «мачанки», «курки», «юшки», «книшів», «розсолу», «борщу», «горівки», пастуших, «на Андрія» та інших ритуальних та побутових, напр., «до чищення капусти», «до грибів», «до ягід» тощо, зафіксованих автором у співпраці з турківським фольклористом П. Зборовським, а також одноголосих дохристиянських *колядок* і *щедрівок* визначається здебільшого

їх обрядово-виконавською функцією та особливостями життєвого їх призначення при виконанні поза обрядом.

Структура звукоідеалу конкретного етнофонічного дійства нерідко залежить не так від структури мелосу та способів його відтворення тим чи іншим складом конкретних виконавців, як від чинників суто спорадичних, єдиною закономірністю виникнення й функціонування котрих є сам процес творення.

Функції інструментальних версій обрядово-ритуальних награвань та акомпанементів ритуально-обрядовим співам ширші: зберігаючи типологічну подібність із вокальними й вокально-інструментальними варіантами, ці награвання менше, ніж пісенні, залежать від обряду й нерідко можуть виконуватись у найвіддаленіших сферах фольклорного музичення («хатні», «для себе», «для слухання», пастуші награвання та ін.). Їх мелодико-сміслова основа залежить головно від інтонаційного сольного-імпровізаційного «багажу» виконавців на скрипці, сопілці, дрімбі та ін.

Серед характерних реліктових принципів співання традиційних бойківських жанрів ще дотепер досить широко розповсюджені типи *діалогічного* та *багатоголосого* (з елементами поліфонічності) виконання архаїчних обрядових співів. Характерним прикладом першого типу може слугувати один із найяскравіших способів ритуальної антифонної колядницької співогри бойків – «сьпів з відбираннем» (інша назва – «спів з перебором») – спосіб стихійного «переймання»-«перебирання» однією діалогічною групою від другої, що має свою типологічно-генетичну основу в інших сигнально-«перегукувальних» жанрах фольклору, зокрема у формах карпатського комунікативного співу: «гойканнях» / «гойканнях», «вівканнях», що виконують функцію передачі звукової інформації на великій відстані між двома суб'єктами, що позбавлені можливості безпосереднього спілкування. Натомість бойківський «сьпів з відбираннем» це – не чистий від початку й до кінця строфи чітко витриманий антифон, а спонтанне короткочасне нашарування початкового відрізка мелодії-зачину кожного з наступних куплетів колядки на закінчення попереднього.

Зберігаючи за собою характерний для церковного культового співу поділ на дві групи, які почергово співають зачин колядки (рідше в комбінації: соліст «береза» і група / «фавка» колядників), бойківський «сьпів з відбираннем» у чомусь перегукується з «перебором» (центр.-укр. – «*перехват*») мелодії на стику куплетів, найбільш властивим полтавській і слобідській традиціям. Однак за бойківсько-волосянським «відбираннем» неодмінно слідує монолітний співацький унісон, додатково підсилений і темброво збагачений октавним подвоєнням супроводжуючої скрипки й безперервного бурдонного баса, а східноукраїнський «перехват» становить первісні форми поліфонічно-підголоскової фактури.

До подібного діалогічного типу належить і «жекання» в колядуванні гуцулів, де соліст-«береза» й чоловічий колядницький гурт та скрипка «соло» фактурно майже аналогічно дублює унісоновий чоловічий спів. Відмінність полягає лише в тому, що функцію переривання цілісного звучання гурта тут виконує не «відбиранне» чи «перехват» зачину мелодії, а монолітно виконуваний усією групою колядників відірваний від першого другий склад («...же») у слові «Бо...же». Власне, момент ефекту «поліфонічності» в гуцуль-

ському варіанті майже цілком відсутній, якщо не зважати на короткочасне зміщення постіктової третьої долі такту, що підпадає саме під характерний склад «...же», – на іктову першу.

Аналіз фактури прадавніх бойківських одноголосих колядок з їх виразною тенденцією до поліфонічного зіткнення під час зміни-«переймання» строф, а також відомі приклади застосування принципу антифону в церковно-ритуальних співах, при виконанні весільних та інших обрядових ладкань, сигнально-комунікативних «вівкань», «гойекань», «подай голос», окремі випадки антифонно-контрапунктичних утворень в імпровізаційних пастуших награваннях на кількох трембітах чи рогах, спонтанних похоронних «йойканнях»-«заводах», індивідуально-комунікативних «діалогах» на двох дрибах, скрипках чи пищавках тощо свідчать про наявність у давній виконавсько-ритуальній традиції бойків і гуцулів ознак *епізодичного ембріонального поліфонічного мислення*, яке не переросло в розгорнуті поліфонічні форми. Тип цієї поліфонії принципово відмінний від центральноукраїнської підголоскової. Природа її не пісенна горизонтально-лінійна, а радше інструментальна, вертикально-гармонічна.

Сольний і гуртово-колективний типи виконавства на традиційних народних музичних інструментах українців мають напрочуд розмаїті регіонально-територіальні, жанрово-стильові та найбільше індивідуально-виконавські (варіативно-імпровізаційні) особливості. Водночас певні, насамперед малоформатні сигнальні та деякі оригінальні великі композиції розгорнуто-імпровізаційних форм, структура яких виходить за рамки побудов сюїтно-в'язанкового типу, зазевде складають декілька одиниць. Питання розгортності макроформних композиційних утворень і пов'язаної з ним проблеми імпровізаційності та варіативності української традиційної інструментальної музики – одне з найважливіших і найменш досліджених у сучасній етноорганіфонічній практиці.

Найрозвинутіші й найтриваліші за драматургією сюжету й форми композиції («коледа» й сопілкові композиції бойків і гуцулів, сопілкові й маршово-похідні – на Волині і Поліссі, козачково-приспівкові – на Поділлі, Наддніпрянщині та Полтавщині) свідчать про первісно-синкретичну природу давніх астрофічних виконавських форм порівняно з давніми сигнальними й пізнішими строфічними: полькою, народним вальсом, фокстротом тощо.

Синхронні збіги й різноманітність засобів співацької та інструментальної виразності й беззастанна монотонність звучання бойківських сопілкових макроформатних приспівково-танцювальних імпровізацій, характерні й для традицій неслов'янських сусідів (румунів і угорців); контрастне протиставлення повільної і швидкої частин у двочастинних гуцульських композиціях, удвічі уповільнений характер виконання «співаних» інтонаційних типів коломийки в «одночастинних» структурах із поступовим нагнітанням темпу в бойківських великих приспівково-танцювальних коломийкових творах – найсуттєвіші риси виконавського інструментального стилю на Балканах і в Карпатах. Макроформатні композиції центрально- і східноукраїнських інструментальних традицій тяжіють не так до протиставлення різнохарактерних інтонацій, як до наскрізного розвитку швидких однохарактерних (переважно козачкових).

Загалом, семантико-функційна й художня стилістика основного масиву традиційної інструментальної музики українців містить у собі великий потенціал архаїчних елементів, що дозволили на аналітичному та науково-реконструктивному рівні окреслити основні ритмо-ладово-інтонаційні й виконавсько-стильові особливості кожного жанрово-стильового угруповання та їх застосування в певних ритуально-обрядових та побутово-ситуативних умовах.

Нерідко аналітичний вислід виявляється досить конкретизованим як щодо жанрово-стильової, побутово-обрядової структури, так і регіонально-стильової визначеності. Ті жанрово-стильові й регіональні утворення народної інструментальної музики, що зазнали активної еволюції, вимагають ретельної науково-аналітичної реконструкції на основі спорадично збережених структурно-типологічних даних (у пам'яті старожилів, літературно-етнографічних описах, елементах мелоритмостилістики суміжних структурно-типологічних жанрів тощо). Такий методологічний підхід є єдиним шляхом відтворення основних характеристик питомого етнічного звукоідеалу, властивого кожному жанровому утворенню народної інструментальної музики в даному середовищі і важливою передумовою осмислення й переосмислення фундаментальних засад традиційного інструменталізму в складних умовах взаємопроникнення сучасних напливових і кічевих форм побутового інструментального музикування.

РЕЗЮМЕ

Першу книгу I тому «Історії української музики» присвячено розглядові української народної музичної творчості усного побутування. Широка панорама жанрів відображає шлях вітчизняного фольклору від найдавніших часів до кінця XVIII ст. Особливостями фольклорної традиції є її зародження в первісному середовищі, відображення міфологічної свідомості, упевненість у дієвій магійній силі ритуального музикування в розв'язанні духовно-життєвих потреб родового суспільства, чітке оформлення жанрової системи в ритуальній культурі аграріїв (вірогідно, в епоху неоліту), засвоєння цінностей християнського світобачення. У XVII–XVIII ст. в цілому сформувався жанрово-стильовий обрис народної музики як код української ментальності, постали її самобутні регіональні форми.

На всіх етапах розвитку фольклору відбувалася консервація репертуару, який виникав на різних історичних стадіях (ритуальні – епічні – ліро-епічні – ліричні та побутові твори). Результатом стала така особлива якість народної музики, як полістадіальність, що дає можливість дослідникам одночасно фіксувати й вивчати артефакти усної музичної культури, належні до різних історичних верств народного репертуару.

Характеристика жанрових груп українського фольклору та музичні нотації, представлені авторами, свідчать про інтенсивний розвиток вітчизняної етномузикології, починаючи з 1990-х років (доба державної незалежності України). Нова методологія й методика досліджень розробляються й проходять апробацію на матеріалах пісень календарного приурочення. Вивчення географії поширення архаїчних пісень, а також музичних параметрів пісенних типів складає предмет мелоареалогії та візуалізується в картографуванні, результати якого непрямо відображають процеси етнічної історії на українських землях. Формуються фонди даних мелоареалогії, що уможливить здійснення порівняльних міждисциплінарних і мелогенетичних досліджень.

РЕЗЮМЕ

Первая книга I тома «Истории украинской музыки» посвящена рассмотрению украинского народного музыкального творчества устного бытова-

ния. Широкая панорама жанров раскрывает исторический путь отечественного фольклора от древнейших времен до конца XVIII века. Особенности фольклорной традиции есть ее зарождение в первобытной среде, отражение мифологического сознания, уверенность в действенной магической силе ритуального музицирования в разрешении духовно-жизненных потребностей родового общества, четкое оформление жанровой системы в ритуальной культуре аграриев (предположительно в эпоху неолита), усвоение ценностей христианского мировоззрения. В XVII–XVIII в. в основном сформировался жанрово-стилевой облик народной музыки как код украинской ментальности, определились ее самобытные региональные формы.

На всех этапах развития фольклора происходила консервация репертуара, возникавшего на различных исторических стадиях (ритуальные – эпические – лиро-эпические и бытовые произведения). Результатом стало такое особое качество народной музыки, как полистадиальность, дающее возможность исследователям одновременно фиксировать и изучать артефакты устной музыкальной культуры, принадлежащие различным историческим слоям народного репертуара.

Характеристика жанровых групп украинского фольклора и музыкальные нотации, представленные авторами, говорят об интенсивном развитии отечественной этномузыкологии, начиная с 1990-х годов (эпоха государственной независимости Украины). Новая методология и методика исследований разрабатываются и постепенно апробируются на материалах песен календарной приуроченности. Изучение географии распространения жанров архаичных песен, а также музыкальных параметров песенных типов составляет предмет мелоареологии и визуализируется в картографировании, результаты которого косвенно отражают процессы этнической истории на украинских землях. Формируется фонд данных мелоареологии, который позволит осуществить сравнительные междисциплинарные и мелогенетические исследования.

SUMMARY

The first book of the initial volume *The History of Ukrainian Music* deals with examining the Ukrainian folk musical activities being verbally prevalent. A wide range of genres represents the historical way since time immemorial till the late XVIIIth century. The peculiarities of folk tradition – its onset in primeval milieu, reflection of mythological consciousness, confidence in effectual magical powers of ritual music-playing in the course of solving spiritual needs and necessities of life of tribal society, definite maturation of genre system within agrarian ritual culture likely, in the Neolithic epoch), adoption of the system of values of Christian worldview. Over the XVIIth–XVIIIth centuries, on the whole, developed the genre-stylistic contour of folk music being represented as a code of Ukrainian mental setup, as well as ensued its original regional forms.

All each stage of folkloric development took place the repertoire conservation, which came into existence in various historical phases (ritual – epic – lyrical epic – lyric, and genre art works). This has resulted into such a singularity of folk music as poly-phased development enabling researchers to simultaneously record

and analyse the artefacts of oral folk culture appertaining to different historical layers of folk repertoire.

The description of genre groups of Ukrainian folklore, as well as the musical notes submitted by the authors, does affirm the intensive progress of domestic ethnomusicology, to begin with the 1990s (an epoch of Ukrainian independent statehood). A modern and methodology and research techniques are being nowadays elaborated while undergoing approval on the materials of calendar-appropriated songs. The examination of a range of archaic songs' spreading, as well as musical parameters of song types, is itself a subject of melo-areology and is visualized into mapping, whose upshots indirectly represent the processes of ethnic history on Ukrainian lands. Today the funds of melo-areology data are being formed that will make it possible to accomplish comparative interdisciplinary and melo-genetic investigations.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Абазин Андрій (? – 1703) – 238
Авдієвський Анатолій Тимофійович (1933 – 2016) – 145
Авраменко Василь Кирилович (1895 – 1981) – 24, 403
Агапкіна Тетяна Олексіївна (нар. 1958) – 56
Агрєнев-Славянський (Слов'янський) Дмитро Олександрович (1834–1908) – 25
Азарова Антоніна Іванівна (нар. 1963) – 16
Алексійчук Ірина Борисівна (нар. 1967) – 30
Алжнєв Юрій Борисович (нар. 1949) – 30
Алоїз Владислав Францевич (Музикант) (1860 – 1918) – 25
Алмаші Золтан Гаврилович (нар. 1975) – 30
Аль-Бекрі (Аль-Бакрі) (1014–1094) – 393
Альбрехт Людвіг Карлович (1844–1898) – 25
Альгані Іполит Карлович (1846–1919) – 26
Альшванг Арнольд Олександрович (1898 – 1960) – 25, 28
Андибер Фесько Ганджа – 195
Андреадіс Галина–Алісія (1928–2002) – 25
Андрєєва Олена Федорівна (1914–2007) – 12
Андрєєв Микола Петрович (1892–1942) – 296
Андросова (Маркова) Дарія Володимирівна (нар. 1980) – 20
Антонович Володимир Боніфатійович (1830 або 1834 – 1908) – 24, 194, 230, 253
Антонович Дмитро Володимирович (1877–1945) – 5
Антонович Мирослав Іванович (1917–2006) – 21, 23
Антонович Руслана (нар. 1938) – 24
Аркас Микола Миколайович (1853–1909) – 11, 288
Арнаутов Олексій Васильович (1907 – 1937) – 26
Арсенич Петро Іванович (нар. 1934) – 390
Артоболовська Ганна Данилівна (1905–1988) – 24
Артюх Лідія Федорівна (нар. 1941) – 162
Архівович (Архимович) Лідія Борисівна (1916 – 1990) – 8, 11, 12, 13
Асакі Георг (1788–1869) – 196, 197
Асаф'єв Борис Володимирович (1884–1949) – 393
Ассєєв Ігор Михайлович (1921–1996) – 29
Астахова Анна Михайлівна (1886–1971) – 188, 189
Ахшарумов Дмитро Володимирович (1864–1938) – 12
Бабуняк Ярослав Іларіонович (1924–2012) – 23
Бажанський Порфирій Іванович (1836–1920) – 20
Базак Марта Іванівна (нар. 1953) – 390
Бакалейников Микола Романович (1881–1957) – 25
Балей Вірко (Вірослав Петрович) (нар. 1938) – 24
Балтарович Володимир (Стон-Балтарович) (1904–1968) – 23, 28
Бангиш-Каменський Дмитро Миколайович (1788 – 1850) – 230
Бао хуа Чен (нар. 1937) – 26
Барабаш Іван (? – 1648) – 193, 201, 211
Баран Тарас Михайлович (нар. 1959) – 20, 374
Барановський Полікарп Павлович (1897–1963) – 202
Барвінський Василь Олександрович (1888–1963) – 12, 18, 20, 21, 26, 28, 144, 145, 324, 394
Барєр Симон (1896–1951) – 25

- Барток Бела Віктор Янош (1881–1945) – 287, 318
- Бартош Францішек (2-га пол. XIX – початок XX ст.) – 226
- Барцицький (Барсицький) Адам (?-?) – 25
- Басса Пилип (1889 - 1961) – 23
- Бачинський Маркіян (нар. 1928) – 24
- Бах Йоганн Себастьян (1685–1750) – 168, 288
- Бахмат Яків (?-?) – 327
- Башмет Юрій Абрамович (нар. 1953) – 18, 24
- Башний Йозеф (друга пол. 18 ст. – 1844) – 25
- Бедусенко Сергій Валентинович (нар. 1952) – 30
- Безкорований Василь Васильович (1880–1966) – 21, 24, 28, 324
- Безручко Іван Григорович (нар. 1922) – 128
- Безсонов Петро Олексійович (1828–1898) – 185, 331, 332
- Беклемішев Григорій Миколайович (1881–1935) – 25
- Белза Ігор Федорович (Белза-Дорошук) (1904–1994) – 12, 18, 24, 26, 28
- Беліна-Скупевський Стефан Броніславович (1885–1962) – 25
- Бемко Григорій (1916 – ?) – 24
- Берденников Михайло Андрійович (1919–1990) – 25
- Бердиев Микола Володимирович (1922–1989) – 26
- Бердяев Валеріан Валеріанович (1885–1956) – 25
- Берегова Олена Миколаївна (нар. 1971) – 20
- Березовський Іван Павлович (1923–1991) – 229
- Березовський Максим Созонтович (1745–1777) – 11, 12, 16, 18, 24, 28
- Беринда Памво (50-70-ті рр. XVI ст. – 1632) – 199
- Белявський Людвік (нар. 1929) – 393
- Бібік Валентин Савич (1940–2003) – 24, 29
- Білаш Люба (Любов Марія) (нар. 1956) – 23
- Білаш Олександр Іванович (1931–2003) – 29
- Білковський Іван Семенович (Симеонович) (1846–1922) – 28
- Білінська Марія Леонтіївна (1912–1996) – 11
- Білоградська Єлизавета Тимофіївна (1739 – після 1766) – 24
- Білоградський Тимофій (1710 – 1782) – 23
- Білогруд Ігор Михайлович (нар. 1916) – 24, 144
- Білозерський Микола Михайлович (1833–1896) – 200
- Білокопитов Олександр Олександрович (1906–1937) – 12, 26
- Білосветова Ірина Сергіївна (нар. 1957) – 106
- Бйоркволл Юн-Руар (нар. 1943) – 129
- Бліндер Наум Самойлович (1889–1965) – 25
- Блюменфельд (Блуменфельд) Сигизмунд Михайлович (1852–1920) – 13, 18, 26
- Блюменфельд (Блуменфельд) Станіслав Михайлович (1850–1898) – 13, 18, 26
- Блюменфельд (Блуменфельд) Фелікс Михайлович (1863–1931) – 13, 18, 26, 28
- Бобикевич (псевд. Тирса Орест) Остап Олексійович (1889–1970) – 23
- Бовкун Галина (бл. 1955) – 23
- Богатирьов Семен Семенович (1890–1960) – 23
- Богачевський Юрій Володимирович (1933–2006) – 24
- Богданова Олена Володимирівна (нар. 1953) – 16, 22, 35
- Богун Іван (? – 1664) – 211, 262
- Богуславський Костянтин Євгенович (1895–1943) – 144
- Боева Наталія Іванівна (нар. 1951) – 30
- Бойко Олексій Миколайович (нар. 1981) – 16, 22
- Бойченко Микола Романович (1894 або 1896 – 1946 або 1947) – 23, 28
- Болгарський Дмитро Анатолійович (нар. 1969) – 19
- Болтарович Зоряна Євгенівна (1935–1992) – 390
- Болтон Майкл (Болотін Михаїл) (нар. 1953) – 24
- Борисенко Валентина Кирилівна (нар. 1945) – 146
- Борисов Валентин Тихонович (1901–1988) – 29
- Боровик Ірина Борисівна (нар. 1934) – 11
- Боровик Микола Костянтинівич (1924–2005) – 11, 12, 13
- Бородай Олександр Іванович (1844–1919) – 203
- Борткевич Сергій Едуардович (1877–1952) – 21, 23
- Бортнянський Дмитро Степанович (1751–1825) – 11, 12, 24, 28
- Борушенко (Борушенко-Моро) Лариса Павлівна (нар. 1944) – 24

- Благослав Ян, єпископ Моравської церкви (1523–1571) – 228, 292
- Боклаг (Боклага) Назар Денисович (1840–після 1920-х) – 202
- Божик Володимир (1923 – 1991) – 24
- Боян (Янь, Іоанн) (вірогідно 1016–1106) – 376, 394
- Бражников Максим Вікторович (1902–1973) – 196
- Браїловський ОлександрПетрович (1896–1976) – 23
- Брамс Іоганнес (1833–1897) – 286
- Братця Павло Савич (1843–1887) – 201, 211
- Бродський Вадим Адольфович (нар. 1950) – 25
- Буєвський Борис Миколайович (нар. 1935) – 23, 29
- Булавін Кіндрат Панасович (1660–1708) – 262
- Булат Тамара Павлівна (1933–2004) – 9, 11, 13, 15, 22
- Булка Юрій Петрович (1937–2008) 12, 13
- Бурбан Михайло Іванович (нар. 1943) – 22
- Буслаєв Василій – 184
- Буцький Анатолій Костянтинівич (1892–1965) – 11
- Бялик Михайло Григорович (нар. 1929) – 12
- Ваврик Оксана Іванівна (нар. 1966) – 22
- Варварцев Микола Миколайович (нар. 1929) – 22
- Варченко Василь, кобзар (? – 1770) – 199
- Василенко Зоя Іванівна (1918–2009) – 13, 253, 285, 313, 351, 361
- Василик Світлана Мирославівна (нар. 1975) – 16
- Васильченко-Міхно Галина Миколаївна (нар. 1959) – 19
- Васюта Олег Павлович (нар. 1949) – 20
- Вахнянин Анатоль (Наталь) Климівич (1841–1908) – 20
- Ведель Артем Лук'янович (1767–1808) – 11, 18, 20, 28
- Вербицький Михайло Михайлович (1815–1870) – 11, 28
- Вересай Остап Микитович (1803–1890) – 191, 200, 201, 207, 378
- Верещагін Ярослав Романович (1948–1999) – 29
- Верещагіна (Верещагіна-Білявська) Олена Євгенівна (нар. 1965) – 10
- Вериківський Михайло Іванович (1896–1962) – 28, 315
- Вертков Костянтин Олександрович (1906–1972) – 394
- Верховинець (справжнє – Костів) Василь Миколайович (1880 – 1938) – 133, 403
- Верьовка Григорій Гурійович (1895–1964) – 29, 145, 368
- Веселий (Цар) Самсон Васильович (друга пол. XIX ст. – поч. XX ст.) – 202
- Веселовський Іван-Богдан (1915–1971) – 23
- Веселовський Олександр Миколайович (1838–1906) – 189, 302, 333
- Винницький Володимир (нар. 1955) – 24
- Виноградов Гліб Серафимович (1928–2006) – 12
- Виноградова Людмила Миколаївна (нар. 1936) – 41, 47, 75
- Виноградський Олександр Миколайович (1855–1912) – 25, 28
- Висоцький Валерій (Валеріан-Войцех) (1836–1907) – 25
- Височинська Людмила Йосипівна (1921 – 2002) – 11
- Витвицький Василь (1905–1999) – 21, 24, 28
- Вишневецький Дмитро "Байда" Іванович (бл. 1517–1563/1564) – 231, 255, 263
- Вишневецький Михайло (1529 – 1584) – 196
- Вишпінська Ярина Маноліївна (нар. ?) – 21
- Вілінський Микола Миколайович (1888 – 1956) – 29
- Вірста Аристид (1922–2000) – 23
- Вітошинський Лео (Левко Юрійович) (нар. 1941) – 23
- Влад Роман (1919–2013) – 23
- Вовк Іван (нар.1921) – 24
- Вовк Федір (Хведір) Кіндратович (1847 – 1918) – 146, 147, 338
- Водольський Іван (Ян, крипт. - А.І.) (XIX ст.) – 25
- Вознесенський Іоан Іоанович, протоієрей (1838 або 1894 – 1910) – 11
- Волкова Людмила Володимирівна (нар. 1948) – 20
- Володимир свт. Великий Святославович, київський князь (? – 1015) – 181, 182, 183, 187, 190, 275, 394
- Володимир Мономах (Всеволодович), київський князь (1053–1125) – 304
- Вольга (Волх) Всеславич – 184, 394

- Волянська Богдана Олегівна (нар. 1948) – 23
 Волянська Лілея Олегівна (1945 – ?) – 23
 Воробкевич Сидір (Ісидор) Іванович (1836–1903) – 11, 28
 Воячек Федір (Богуміл) Іванович (1857–1934) – 25
 Вуйціцький Казімеж Владислав (1807–1879) 226, 294
 Вшелячинський (Вшелячинський) Владислав (Влодзімеж) (1847–1896) – 25
 Гаврилець Ганна Олексіївна (нар. 1958) – 30
 Гайворонський Михайло Орест Іванович (1892–1949) – 21, 24
 Гайдабура Валерій Михайлович (нар. 1937) – 21
 Гайдай Михайло Петрович (1878–1965) – 128, 130, 135, 138, 166, 170, 175, 283
 Гайденко Анатолій Павлович (нар. 1937) – 29
 Гайденко Ігор Анатолійович (нар. 1961) – 20
 Гайдн Франц Йозеф (1732 – 1809) – 288
 Галузевська (Навроцька) Олена Миколаївна (нар. 1954) – 20
 Ганзбург Григорій Ізраїлевич (нар. 1954) – 19
 Геннеп Арнольд ван (1873 – 1957) – 163
 Герасименко Оксана Василівна (нар. 1959) – 24
 Герасимова-Персидська Ніна Олександрівна (нар. 1927) – 11
 Герман Ада Ізраїлівна (1902–1991) – 12
 Гесс де Кальве Густав (1784–1838) – 25
 Гіллель Еміль (Самуїл) Григорович (1916–1985) – 18, 25, 28
 Гіппіус Євген Володимирович (Вольдемарович) (1903–1985) – 340
 Глібов Леонід Іванович (1827–1893) – 144
 Глієр Рейнгольд Морицевич (1874–1956) – 12, 18, 21, 26, 28, 35, 189
 Глушков Петро Тарасович (1889–1966) – 29
 Гнатишин Андрій (1906–1995) – 18, 23, 144, 324
 Гнатів Тамара Франківна (нар. 1935) – 12
 Гнатюк Володимир Михайлович (1871–1926) – 67, 184, 200, 214, 298, 316–317, 320, 334, 405
 Гнатюк Оля (Олександра Євгенівна) (нар. 1961) – 332
 Гоголь Микола Васильович (Яновський, Гоголь-Яновський) (1809–1852) – 5, 26, 183, 245, 249–251, 253, 268
 Годзяцький Віталій Олексійович (нар. 1936) – 29
 Годинович Іван – 181
 Годований Федько (1-ша пол. XX ст.) – 285
 Гозенпуд Абрам Якимович (1908–2004) – 25, 28
 Гозенпуд Матвій Якимович (1903–1961) – 25, 28
 Голєнковський (Галєнковський) Андрій Йосипович (1815 – 1864) – 28
 Голєнковський (Галєнковський) Аркадій Йосипович (1817–після 1860) – 28
 Голий Гнат (XVIII ст.) – 238
 Головацький Яків Федорович (1814–1888) – 232, 293, 305, 319
 Головащенко Михайло Іванович (1923–2005) – 12, 20
 Голєвський Григорій Львович (Лібер-Вольфович) (1923–2002) – 242
 Головна Гаврило Матвійович (1706–1786) – 19
 Голота, козак – 181
 Голишев Юхим (Єфим) (1897–1970) – 18
 Гомельська Юлія Олександрівна (нар. 1964) – 30
 Гомоляка Вадим Борисович (1914–1980) – 29
 Гончаренко Гнат Тихонович (бл. 1835 – бл. 1913) – 201–202, 207–209
 Гончаренко Олена Віталіївна (нар. 1966) – 36, 83, 152, 156, 346, 351
 Гончаров Анатолій Олександрович (нар. 1963) – 20
 Горбунова Ірина Валеріївна (нар. 1976) – 16
 Гордійчук Микола Максимович (1919–1995) – 8–9, 11–13, 15, 31, 201, 253, 285, 350
 Горак Яким Романович (нар. 1974) – 20
 Горенко Лариса Іванівна (нар. 1959) – 16, 19
 Горова Леся Володимирівна (нар. 1971) – 145
 Городецька Оксана Валентинівна (нар. 1972) – 19
 Городовенко Нестор Феофанович (1885–1964) – 23
 Горленко Василь Петрович (1851–1907) – 328
 Гошовський Володимир Леонідович (1922–1996) – 20, 47, 49, 52, 117–120, 126, 146, 177, 316–318, 320, 406
 Грабовський Леонід Олександрович (нар. 1935) – 24, 29
 Гребень (Гребінь) Авраам Родіонович (1878–1961) – 202
 Гребінка Євген Павлович (1812–1848) – 250
 Грива Матвій (XVIII ст.) – 238

- Григор'єв Олександр Дмитрович (1874–1940) – 183–184, 189
- Грималюк Тарас Володимирович (нар. 1969) – 368
- Гриневецький Лларіон-Євген (1892–1962) – 11
- Грица Софія Йосипівна (нар. 1932) – 11–13, 16, 22, 31, 35–36, 38, 128, 141, 182, 184, 188–189, 191–192, 198, 201–203, 214, 216, 218, 220, 222, 228, 231–232, 240, 261, 289–290, 295, 298–299, 301–303, 305–306, 311, 313, 328, 332, 393
- Грінченко Микола Олексійович (1888–1942) – 5, 7–8, 12, 14, 16, 143, 317, 364, 384, 395
- Грушевська Катерина Михайлівна (1900–1943) – 193–194
- Грушевський Михайло Сергійович (1866–1934) – 7, 16, 162, 167, 181–182, 191, 214
- Губа Володимир Петрович (нар. 1938) – 29, 189
- Губаренко Віталій Сергійович (1934–2000) – 20, 29
- Губерт Микола Альбертович (1840–1888) – 25
- Грудін Володимир (1893 – 1980) – 24
- Гузій Володимир Миколайович (нар. 1946) – 394
- Гузь Петро Іванович, кобзар (1898–1959) – 202
- Гулак-Артемівський Семен Степанович (1813–1873) – 11, 28
- Гулинська (Белза-Дорошук) Зоя Костянтинівна (1921–1999) – 12
- Гумен Олександра Ігорівна (нар. 1975) – 20
- Гуменюк Андрій Іванович (1916–1982) – 74, 229, 253, 285, 359, 362, 375, 377, 386, 389, 403
- Гуменюк Сидір (? – 1906) – 202
- Гунька Павло (нар. 1959) – 2
- Гуня Дмитро Тимошович (перша пол. XVII ст.) – 210
- Гурин Іван Іванович (1905–1995) – 128
- Гурко Роман Євгенович (нар. 1962) – 23
- Гусак Раїса Дмитрівна (нар. 1944) – 4, 16, 22, 35, 373, 385
- Гусарчук Тетяна Володимирівна (нар. 1957) – 11, 16, 20
- Гусев Віктор Євгенович (1918–2002) – 83, 394
- Гусейнова Зівар Махмудовна (нар. 1951) – 19
- Галаган Григорій Павлович (1819–1888) – 191
- Галь Ян-Кароль (1856 – 1912) – 25
- Гандольфі Гектор (Етторе) Петрович (1862–1931) – 26
- Гонта Іван (? – 1768) – 238
- Горський Костянтин (Константій) (1859–1924) – 25
- Глогер Зигмунд (1845–1910) – 312
- Грінберг Олександр Самійлович (нар. 1961) – 23, 30
- Давидов (Давидів) Степан Іванович (1777–1825) – 12, 18, 24, 28
- Давидова Оксана Миколаївна (нар. 1952) – 20
- Данилов Кирша (Кирило Данилович) (XVIII ст.) – 182, 186–187, 189
- Данькевич Костянтин Федорович (1905–1984) – 29
- Дашкевич Микола Павлович (1852–1908) – 198
- Дегтяр'єв (Дегтяревський) Степан Онисійович (1766–1813) – 18, 24, 28
- Дей Олексій Іванович (1921–1986) – 74, 128, 141, 188, 214, 216, 240, 265–266, 293, 296, 317
- Демуцький Порфирій Данилович (1860–1927) – 331, 335, 337, 365, 368
- Дем'ян Григорій Васильович (1929–2013) – 128, 135, 138, 140–141, 319
- Денисенко Марина Геннадіївна (нар. 1962) – 30
- Денисенко Ярина Олександрівна (нар. 1988) – 20
- Дерев'янченко Олена Олександрівна (нар. 1977) – 20
- Дзвонівський Ян (XVII ст.) – 232
- Дитиняк Марія (нар. 1932) – 22
- Дичко Леся (Людмила) Василівна (нар. 1939) – 29
- Длугорай Альберт Войцех (Войташко) (1550 або 1557 – після 1619) – 9, 23
- Добриня, Добриня Микитович (X ст.) – 181, 183, 291, 394
- Добрянська Ліна Олександрівна (нар. 1969) – 148, 155
- Довбуш Олекса Васильович (1700–1745) – 214, 226, 239, 324, 348
- Довженко Валеріан Данилович (1905–1995) – 8
- Довженок Галина Василівна (нар. 1941) – 111, 116, 126–127, 129, 131, 138–139
- Домінчен Климентій Якович (1907–1993) – 29
- Дорошенко Петро Дорофійович (1627–1698) – 231

- Драгоманов Михайло Петрович (1841–1895) – 183, 194, 230, 237, 253, 295, 319, 264
- Драненко Григорій Опанасович (1883 або 1886 – після 1942) – 29
- Драч Ірина Степанівна (нар. 1958) – 20
- Древченко (Древкін, псевдо – Дригавка) Петро Семенович (бл. 1863 або 1871–1934) – 202
- Дремлюга Микола Васильович (1917–1998) – 11, 29
- Дрімцов (Дремцов) Сергій Прокопович (1867–1937) – 28
- Друскін Михайло Семенович (1905–1991) – 25, 28
- Друскін Яків Семенович (1901–1980) – 25, 28, 168
- Дубина (Решетилівський) Микола Захарович (бл. 1850 – після 1908) – 202
- Дубравін Валентин Володимирович (1933–1995) – 81, 138
- Дувірак Дагмара Андріївна (нар. 1952) – 11
- Дутчак Віолетта Григорівна (нар. 1966) – 22
- Дюк (Дюка) Степанович – 394
- Дяченко Григорій (1896 – після 1959) – 23
- Евальд Зінаїда Вікторівна (1894–1942) – 99, 103
- Еверарді Камілло (спр. Еврар Камілл-Франсуа) (1825–1899) – 25
- Ернст Федір (Теодор-Ріхард) Людвигович (1891 – 1942) – 11
- Етінгер (псевд. Маркелов) Лев Маркович (нар. 1948) – 23
- Євгенєва Анастасія Петрівна (1899–1985) – 182
- Євдокимова Юлія Костянтинівна (1939–2009) – 342
- Євсевський Федір Андрійович (1889–1969 або 1970) – 23
- Євтушенко Олександр Миколайович (нар. 1957) – 22
- Єдлічка Алоїз В'ячеславович (Венцеславович) (1821–1894) – 25, 232, 275
- Єлизавета Петрівна, російська імператриця (1709–1761) – 199
- Єлінек Густав (? – після 1912) – 25
- Ємець Василь Костьович (1890–1982) – 24
- Єфремов Євген Васильович (нар. 1950) – 4, 16, 32, 35, 42, 49-50, 53, 58, 60-61, 64, 85, 88, 90, 124, 154, 165, 173, 343, 347-348
- Єфремова (Тестова) Людмила Олександрівна (нар. 1953) – 22, 147, 150, 153-154, 298, 302, 308
- Жданов Сергій Сергійович (1907–1968) – 18
- Жегота Ігнацій Паулі (1814–1895) – 317, 319
- Желєзний Анатолій Іванович (нар. 1936) – 12
- Жеплинський Богдан Михайлович (псевд. – Же-Бо, С. Пугач) (нар. 1929) – 22
- Жербін Михайло Михайлович (1911–2004) – 29
- Житецький Павло Гнатович (1836–1911) – 198
- Жук Іриней (нар. 1943) – 23
- Жук Люба (нар. 1930) – 23
- Жуковський Герман Леонтійович (1913–1976) – 20, 29
- Забіла Віктор Миколайович (1808–1869) – 250, 323
- Завадський Михайло (Міхал) Адамович (1828–1888) – 25, 407
- Завальнюк Анатолій Федорович (нар. 1942) – 11, 74, 79, 90
- Завгородня Галина Федорівна (нар. 1946) – 19
- Зав'ялова Ольга Костянтинівна (нар. 1959) – 20
- Загайкевич Алла Леонідівна (нар. 1966) – 30
- Загайкевич Марія Петрівна (1926–2014) – 2, 10-13, 15-16, 20, 145
- Заглада Ніна (Леоніла) Борисівна (1896–1938) – 137
- Загорцев Володимир Миколайович (нар. 1944) – 29
- Задор Децидерій Євгенович (1912–1985) – 230
- Задорожний Ігор Зенонович (нар. 1957) – 19
- Засєч Віталій Миколайович (нар. 1973) – 20
- Зажитко Сергій Іванович (нар. 962) – 30
- Залеський Вацлав Міхал (Вацлав з Олеська) (1799–1849) – 319
- Залеський Осип Степанович (1892–1984) – 21–22, 24, 28
- Залізняк Микола Григорович (нар. 1960) – 22
- Залізняк Михайло (поч. 40-х рр. XVIII – ?) – 238
- Заранський Володимир Іванович (нар. 1947) – 20
- Заремба Владислав Іванович (1833–1902) – 25
- Зборовський Самійло (Самуель, прізвисько – Самуха) (? – 1584) – 196

- Зборовський Петро Андійович (нар. 1941) – 410
- Здоровага Неоніла Іванівна (1931–2009) – 146
- Зелені Дмитро Костянтинович (1878–1954) – 93
- Зеленка Ладислав (1881–1957) – 25
- Земцовський Ізалій Йосипович (нар. 1936) – 110, 115, 117
- Зінків Грина Ярославівна (нар. 1956) – 13, 16, 20, 137, 369
- Зінкевич Олена Сергіївна (нар. 1940) – 11–12
- Злотник Олександр Йосипович (нар. 1948) – 20, 29
- Золотухін Володимир Максович (нар. 1936) – 29
- Зосім Ольга Леонідівна (нар. 1970) – 16
- Зубицький Володимир Данилович (нар. 1953) – 20, 23, 29
- Зубцов Євген Микитович (1920 – 1986) – 29
- Зьола Михайло Йосифович (нар. 1937) – 12
- Ібн-Гордаде (Ібн-Хордадбег) (бл. 820 – бл. 913) – 393
- Ібн-Даст (Абу-Алі Ахмед бен Омар ібн-Даста) (перша половина X ст.) – 393
- Ібн-Фодлан (Ахмад ібн-Фадлан ібн ал-Аббас ібн Рашид ібн Хаммад) (перша половина X ст.) – 393
- Іван IV Грозний, цар і великий князь Московський і всієї Русі (1530 – 1584) – 184
- Іваницький Анатолій Іванович (нар. 1936) – 4, 13, 16, 22, 31, 35, 38, 40, 45-46, 56, 59, 70, 77, 79, 83, 88, 92, 94, 106, 112, 114, 125-126, 139, 147, 192, 202, 253, 259, 265–266, 268–271, 275, 280-281, 293, 303, 308, 341, 345, 349, 352
- Іванов Володимир Федорович (1937 – 2010) – 11, 13
- Іванов (Карбаченський) Микола Кузьмич (1810 – 1880) – 24
- Івасюк Володимир Михайлович (1949 – 1979) – 29
- Івахненко Лідія Яківна (нар. 1929) – 20
- Івченко (Антонова) Лариса Василівна (нар. 1954) – 22
- Івченко Людмила Василівна (нар. 1958) – 11, 267, 332, 355
- Ізяслав Ярославич (в хрещенні Дмитро) (1024 – 1078) – 166
- Ілля Муромець (Муровлянин) (X–XII ст.) – 26, 181, 183, 189, 394
- Ільїн Вадим Григорович (нар. 1942) – 24, 29
- Іскра Захар Юрійович (бл. 1650 – бл. 1730) – 238
- Іщенко Юрій Якович (нар. 1938) – 12, 30
- Йориш Володимир Якович (1899–1945) – 29
- Кавалліні Ахілл (Ахіллій) Людвигович (1857 – 1932) – 26
- Кавунник Олена Анатоліївна (нар. 1960) – 21
- Калайдович Костянтин Федорович (1792–1832) – 182
- Калашник Марія Павлівна (нар. 1966) – 20
- Калениченко Анатолій Павлович (нар. 1955) – 2, 4, 13, 15, 19
- Калин (Калин-цар, Галин, Каїн, цар Калинович) – 181
- Калужникова Тетяна Іванівна (нар. 1946) – 130
- Калуцька (Пархоменко) Наталія Борисівна (нар. 1964) – 20
- Камінський Віктор Євстахіївч (нар. 1953) – 30
- Кандінський Олександр Іванович (1918–2000) – 332
- Канерштейн Олександр Михайлович (1933–2006) – 30, 189
- Канигін Юрій Михайлович (нар. 1935) – 263
- Каплун Тетяна Михайлівна (нар. 1965) – 19
- Карабиць Іван Федорович (1945–2002) – 20, 189
- Карабиць Кирило Іванович (нар. 1976) – 16
- Караманов Алемдар Сабітович (1934–2007) – 20, 30
- Карась Ганна Василівна (нар. 1955) – 19
- Карбулька Йозеф (Йосип Йосипович) (1866–1920) – 25
- Каришева Тетяна Іллівна (псевд. – Татьяна Донская, Т. К., Т. Каліш, Т. Яковлева) (1909–1993) – 8, 11
- Кармінський Марко Веніамінович (1930–1995) – 30
- Касперт Антоніна Іванівна (1905–1974) – 12
- Катерина II, російська імператриця (1729–1796) – 238, 239, 255
- Кауфман Леонід Сергійович (1907–1973) – 11, 12
- Квітка Климент Васильович (псевд. – К., К. К., Кл. Кв., Тиміш Борейко, Юхим Бойко) (1880 – 1953) – 39, 79, 81, 88, 91,

- 92, 96, 97, 126, 128-131, 133-139, 142, 143, 152, 188, 201-203, 209, 222, 228, 232, 241, 261, 274, 275, 279, 280, 287, 293, 298, 302, 309, 341, 354, 364
- Келдш Юрій Всеволодович (1907–1995) – 331, 332
- Керимова Ніна Володимирівна (нар. 1962) – 22
- Кива Олег Пилипович (1947–2007) – 30
- Кирдан Борис Петрович (1920, за документами 1922–2006) – 194
- Кирейко Віталій Дмитрович (1926–2016) – 30
- Кирєєвський Петро Васильович (1808–1856) – 331
- Кириліна Грина Яківна (нар. 1953) – 30
- Кирчів Роман Федорович (нар. 1930) – 140, 319
- Кисельов Григорій Леонідович (1901–1952) – 11, 12
- Китастий Григорій Трохимович (1907–1984) – 24
- Китастий Юліан Петрович (нар. 1958) – 24
- Кишкаевич Йосип (1872 – 1953) – 20
- Кищенко Дмитро Дмитрович (нар. 1950) – 30
- Кияновська Любов Олександрівна (нар. 1955) – 9, 16, 20, 22
- Кікта Валерій Григорович (нар. 1941) – 18, 24, 30
- Кіпа Вадим Веремійович (1912–1968) – 24
- Кішка (Кушка, Кошка) Самійло (бл. 1530 – 1602) – 193-195, 203, 210, 382
- Клебанов Дмитро Львович (1907–1987) – 29
- Клименко Ірина Віталіївна (нар. 1962) – 16, 22, 32, 34-37, 51, 53, 58, 72, 79, 81, 83–85, 88–90, 93, 94, 96, 97, 99-103, 105, 106, 112, 148, 152, 153, 155, 156, 174, 367
- Климовський Семен (бл. 1705–бл. 1785) – 250
- Клин Віктор Львович (1936–2006) – 11, 13
- Кміта Чорнобильський Філон Семенович (1530–1587) – 181
- Коберницький Мар'ян (XVI ст.) – 196
- Кобилиця Лук'ян (1812–1851) – 214
- Кобилянська Ольга Юліанівна (1863–1942) – 278, 293
- Козаченко Антон Іванович (1900–1962) – 147
- Ковалінас Микола Анатолійович (нар. 1964) – 30
- Коваль Василь Михайлович (нар. 1966) – 16, 22, 35, 36, 51, 155, 169, 316, 320, 321
- Ковальська (Коротя-Ковальська) Валентина Павлівна (нар. 1947) – 248
- Ковач Ігор Костянтинівич (1924–2003) – 30
- Коган Анатолій Семенович (нар. 1953) – 25
- Коган Григорій Михайлович (1901–1979) – 25, 28
- Кодай Золтан (1882 – 1967) – 165, 318
- Козак Євген Теодорович (1907–1988) – 29
- Козаренко Олександр Володимирович (нар. 1963) – 19, 30
- Козарин (Козарянин) Михайло – 182, 394
- Козицький Пилип Омелянович (1893–1960) – 12, 28
- Козловська Зоф'я (Софія) (1871–1958) – 25
- Колачевський (Калачевський) Михайло Миколайович (1851–1907) – 11, 28
- Колесник Володимир Андрійович (1928–1997) – 23
- Колесник (Колесник-Ратушна) Ганна Михайлівна (нар. 1935) – 23
- Колесса Іван Михайлович (1864–1898) – 320
- Колесса Любка (Любов Олександрівна) (1902–1997) – 23
- Колесса Микола Філаретович (1903–2006) – 20, 29, 323
- Колесса Філарет Михайлович (1871–1947) – 12, 28, 39, 67, 108, 126, 128, 141, 166, 167, 170, 183, 184, 193, 197, 201-205, 207, 209, 214, 217, 231, 232, 251, 252, 261, 275, 285, 288, 293, 296, 298, 303, 305, 308, 314, 316-318, 331, 377, 381
- Кологривов Василь Олексійович (1827–1875) – 25
- Колодій Ярослава Олександрівна (1911–1978) – 20
- Колодуб Жанна Юхимівна (нар. 1930) – 30
- Колодуб Лев (Левко) Миколайович (нар. 1930) – 12, 30
- Коломієць Анатолій Панасович (1918–1997) – 20, 30
- Кольберг Оскар Генріх (1814–1890) – 78, 191, 217, 225, 292, 295, 296, 305, 319, 331
- Коляда Микола Терентійович (1907–1935) – 28
- Комаренко Володимир Андрійович (1887–1969) – 20
- Коменда Ольга Іванівна (нар. 1970) – 21
- Компанієць Григорій Ісакович (1881–1959) – 144
- Компаніченко Тарас Вікторович (нар. 1969) – 22

- Конашевич-Сагайдачний Петро Кононович [1550, (за ін. відом. – 1577, 1578 або 1582) – 1622] – 194, 231, 232, 255
- Кондрацький (кін. XVII ст.) – 191
- Коновченко (Удовиченко) Івась – 181, 188, 193, 194, 202, 229
- Коновна Олена Василівна (нар. 1952) – 20
- Конотоп Анатолій Вікторович (нар. 1937) – 11
- Конькова Галина Вікторівна (нар. 1938) – 12, 20
- Копержинський Костянтин Олександрович (1894 – 1953) – 93
- Копиця Маріанна Давидівна (нар. 1947) – 19
- Коргузалов Всеволод Володимирович (1920–1999) – 187, 304
- Корній Лідія Пилипівна (нар. 1942) – 8–11, 20, 328, 332, 335
- Коропніченко Ганна Миколаївна (нар. 1956) – 16, 22, 35, 62, 81, 83, 89, 94, 101, 106, 115, 156, 178
- Кос-Анатольський Анатолій Йосипович (1909–1983) – 12, 29
- Косенко Віктор Степанович (1896–1938) – 11, 12, 28, 145
- Косинський Криштоф (1545–1593) – 201
- Косако-Баб'юк (Баб'юк-Косако) Любов Олексіївна (нар. 1922) – 21
- Костенко Валентин Григорович (1895–1960) – 29
- Костін (Костина) Олександр Васильович (нар. 1939) – 30
- Костомаров Микола Іванович (псевд. і крипт. – Ієремія Галка, Іван Богучаров, Николай Н., Равви, Н. К., Н. К-ва та ін.) (1817–1885) – 200, 319
- Костьо (спр. прізвищ. – Костюк) Юрій Юрійович (1912–1998) – 230
- Костюк Гафія Григорівна (1902 – ?) – 185
- Костюк Наталія Олександрівна (нар. 1968) – 16, 22
- Костюк Олександр Григорович (1933–2000) – 13, 15
- Костюк Степан Павлович (нар. 1927) – 12
- Костюковець Лариса Пилипівна (1939–2014) – 81, 332
- Костюхін Євген Олексійович (1938–2006) – 142
- Котек Йосип Йосипович (Едуард-Йозеф) (1855–1885) – 25
- Коффлер Юзеф (Ісаак) Германович (1896–1943 або 1944) – 18, 25, 26, 29
- Коханський (Коханський) Павло (справж. – Каган) (1887–1934) – 18
- Коціан Ярослав (1883 – 1950) – 25
- Коціпінський (Коціпінський) Антон (Антоній) Гиацинтович (1816 – 1866) – 25, 275, 319, 407
- Коць Мар'ян Павло (1922–2011) – 9
- Коцюбинський Михайло Михайлович (1864–1913) – 278, 323
- Кочерга Анатолій Іванович (нар. 1949) – 23
- Кошиць Олександр Антонович (1875–1944) – 18, 20, 21, 24, 28, 232, 275
- Кошут Лайош (1802 – 1894) – 238
- Кравченко Михайло Степанович (1858–1917) – 20, 202, 207, 209
- Кравченко Платон (? – 1906?) – 202, 204
- Кравченко Тетяна Едуардівна (нар. 1953) – 25
- Красотов Олександр Олександрович (1936–2007) – 12, 30
- Кресанек Йозеф (1913–1986) – 318
- Кривонос (Перебийнос) Максим (? – 1648) – 234, 262
- Кривополенова Марія Дмитрівна (1843–1924) – 189
- Кривусів Віктор Іванович (псевд. – Борещький) (1884 – ?) – 12
- Крип'якевич Іван Петрович (псевдо – Холмський Іван, І.К.) (1886 – 1967) – 199
- Криса Олег Васильович (нар. 1942) – 24
- Криса Орест Богданович (нар. 1977) – 20
- Круль Петро Франкович (нар. 1959) – 20
- Крупа Лариса Теодорівна (нар. 1956) – 24
- Крутиков Святослав Леонтіївич (нар. 1944) – 30
- Крушельницька Соломія Амвросіївна (1872–1952) – 12
- Крюкова Аграфена Матвіївна (1855–1921) – 189
- Крюкова Марфа Семенівна (1876–1954) – 189
- Куба Людвік (1863–1956) – 365
- Кудреванко (Кудреванко-цар) – 181
- Кудрик Борис Павлович (1897–1952) – 18, 26, 28
- Кузан Мар'ян Степанович (1925–2005) – 21, 23
- Кузеля Зенон Франціскович (1882–1952) – 163, 164, 169
- Кузик Валентина Володимирівна (нар. 1944) – 11-13, 16, 21, 28, 35, 242
- Кузик Дмитро Васильович (1906–1982) – 21

- Кузьменко Володимир Миколайович (нар. 1956) – 23
- Кузьменко Лариса (нар. 1956) – 23
- Кузьмич Христина (нар. 1954) – 24
- Кузьмін Микола Іванович (1911–1988) – 12
- Кузьмінський Іван Юрійович (нар. 1983) – 16, 20
- Кук (псевд. - Юрко Леміш, Василь Коваль та ін.) Василь Степанович (1913–2007) – 11
- Кукловський Кир Григорович (нар. 1913) – 24
- Кулеша Геррі (нар. 1954) – 23
- Кулик Павло Васильович (1844–1928) – 202
- Кулик Рита (Маргарита) (?-?) – 13
- Куліш Пантелеймон Олександрович (Панько) (1819 – 1897) – 200, 234
- Купчинський Роман (1894–1976) – 24
- Курочкін Олександр Володимирович (нар. 1944) – 45
- Курц Вілем (молодший) (1872 – 1945) – 25
- Кутасевич Андрій Валентинович (нар. 1973) – 16, 20
- Кутельмах Корнелій Михайлович (1941–2011) – 93
- Кучеренко (Кучугура-Кучеренко) Іван Іо-
вич (1878–1943) – 202, 204
- Кушлік Любомир Миколайович (нар. 1946) – 22, 370, 410
- Кушнірук Ольга Панасівна (нар. 1967) – 13, 16, 19, 20
- Кушпет Володимир Григорович (1948 р. н.) – 22, 200, 377-381
- Лабанців-Попко (Попко) Зіновія Несторівна (нар. 1972) – 22
- Лавришин Зиновій (нар. 1943) – 23, 24
- Лаврівський Іван Андрійович (1822–1873) – 28
- Ланюк Юрій Євгенович (нар. 1957) – 30
- Ласовський Ярополк (нар. 1941) – 24
- Лапінський Яків Наумович (нар. 1928) – 23, 30
- Лапсюк Валентина Матвіївна (нар. 1939) – 11
- Лапшинський Гліб Миколайович (1910 – ?) – 23
- Ларчиков Вадим Вікторович (нар. 1967) – 30
- Лашенко Анатолій Петрович (1941 – 2007) – 11
- Левитський Борис Костянтинович (1893 – 1965) – 144
- Левицький Дмитро Григорович (1735 – 1822) – 383
- Левкович Олександр (нар. 1952) – 23
- Леонтович Микола Дмитрович (1877 – 1921) – 6, 11, 21, 28, 44, 133, 275, 288
- Леополіта Марцін (Львівський Мартин) (бл. 1530 – бл. 1589) – 18, 23
- Летичевська Оксана Миколаївна (нар. 1971) – 16
- Леся Українка (Косач Лариса Петрівна, за чол. – Квітка) (1871 – 1913) – 74, 121, 128, 134, 142, 143, 145, 201, 203, 293, 309
- Лехник Любомир Володимирович (нар. 1948) – 21
- Лисенко Іван Максимович (нар. 1938) – 22
- Лисенко Микола Віталійович (1842 – 1912) – 7, 9, 11, 13, 21, 26, 28, 81, 136, 139, 143, 200-202, 207, 209, 211, 231, 233, 235-237, 240, 246, 257, 258, 271, 273, 293, 315, 364, 377, 381
- Лисій Альберто (Іван) (1935 – 2009) – 24
- Лисиченко-Лисиця Юрій Радієвич (1954 – 2005) – 24
- Листопадов Олександр Михайлович (1873–1949) – 188
- Лисько Зіновій (1895 – 1969) – 18, 21-23, 28, 144, 323
- Литвинова Ольга Устимівна (нар. 1948) – 11, 13
- Лифарь Серж (Сергій Михайлович) (1905 – 1986) – 21
- Ліванова Тамара Миколаївна (1909 – 1986) – 332
- Ліньова (дів. прізви. - Папріц) Євгенія Едуардівна (1854 – 1919) – 327, 365
- Ліпінський (Ліпінський) Кароль (1790 – 1861) – 25, 294
- Ліст Ференц (1811 – 1886) – 286, 315
- Лобачевська Стефанія (1888 – 1963) – 25
- Лозова Ірина Євгенівна (нар. 1953) – 12
- Локощенко Георгій Дмитрович (1931 – 1994) – 12
- Ломиковський Василь Якович (1777 – 1845 чи 1848) – 297
- Лошков Юрій Іванович (нар. 1964) – 20
- Луганська Катерина (Інна) Миколаївна (нар. 1936) – 13, 16, 35, 111, 116, 126, 129, 137-139
- Луканюк Богдан Степанович (нар. 1947) – 22, 39, 69, 79, 83, 87, 117, 122, 133, 147, 152, 155, 316, 321, 356
- Лукашевич Платон Акімович (1809–1887) – 319

- Лукашенко Лариса Валентинівна (нар. 1970) – 36, 44, 69, 177
- Лук'янець Вікторія Іванівна (нар. 1966) – 23
- Луньо Євген Андрійович (нар. 1960) – 56
- Луньов Святослав Вікторович (нар. 1964) – 30
- Любисток Григорій Михайлович (1709? – ?) – 199
- Людкевич Станіслав Пилипович (1879 – 1979) – 12, 21, 28, 39, 78, 126, 128, 145, 217, 288, 320
- Лур'є Артур Сергійович (також Артур-Вікентій Людовикович, спавжне - Наум Ізраїлевич Лур'я) (1892 – 1966) – 18
- Лизогуб Ілля Іванович (1787 – 1867) – 28
- Лизогуб Олександр Іванович (1790 – 1839) – 28
- Лясота Еріх (бл. 1550 – 1616) – 194
- Лятошинський Борис Миколайович (1895 – 1968) – 11, 12, 18, 28, 189, 236
- Ляшенко Геннадій Іванович (нар. 1938) – 30
- Ляшенко Іван Федорович (1927 – 1998) – 9
- Маєрський Тадеуш (Тадей) Станіславович (1888 – 1963) – 18, 25, 26, 29
- Мазепа Іван Степанович [1644 (за ін. відом. – 1629, 1639) – 1709] – 238, 250, 267, 303
- Мазепа Лешек Зігмунтович (1931–2016) – 13
- Мазепа Тереза – 16
- Майборода Георгій Іларіонович (1913 – 1992) – 12, 29
- Майборода Платон Іларіонович (1918 – 1989) – 12, 29
- Максимович Михайло Олександрович (1804–1873) – 191, 200, 232, 243, 292, 304
- Максим'юк Степан Дмитрович (нар. 1927) – 21
- Маланюк Грина (Гра) (1919 – 2009) – 23
- Малишев Юлій Володимирович (1924 – 2006) – 11, 12
- Малішевський Вігольд Осипович (1873 – 1939) – 12, 18, 25, 26, 29
- Малько Микола Андрійович (1883–1961) – 24
- Мамай – 181
- Мамбетова Гульшен Рустемовна (нар. 1969) – 22
- Мамонов Сергій Олексійович (нар. 1949) – 30
- Мамчур Ігор Аркадійович (1946–2002) – 12
- Мандичевський Євсевій (1857 – 1929) – 21, 23, 28
- Марек Людвік (1837 – 1893) – 25
- Маркевич (Маркович) Андрій Миколайович (1830 – 1907) – 234
- Маркевич Ігор Борисович (1912–1983) – 23
- Маркевич (Маркович) Микола Андрійович (1804 – 1860) – 191, 275
- Маркович Опанас Васильович (кріпт. – А. М., А. В., псевд. – М-ч) (1822 – 1867) – 143, 235
- Марко Вовчок (Вілінська Марія Олександрівна) (1833 – 1907) – 235, 278
- Мартиненко Оксана Василівна (нар. 1959) – 22
- Мартинович Порфирій Денисович (1856 – 1933) – 200
- Мартинюк Тетяна Володимирівна (нар. 1964) – 12
- Марусяк Дмитро (кін. XVIII-поч. XIX ст.) – 214
- Марчун Оксана Володимирівна (нар. 1972) – 127, 128
- Маслов Олександр Леонтійович (1876 – 1914) – 333-335
- Маслов Сергій Іванович (1880 – 1957) – 338, 381
- Матвєєв Андрій Вікторович (нар. 1979) – 30
- Матвієнко Ніна Митрофанівна (нар. 1947) – 248
- Матезон Йоган (1681– 1764) – 168
- Матюк Віктор Григорович (1852–1912) – 28
- Маценко Павло (1897 – 1991) – 9, 21, 23
- Мацієвський Ігор Володимирович (нар. 1941) – 24, 390, 395, 396, 401, 410
- Медведик Петро Костьович (1925–2006) – 12, 22, 128
- Медведик Юрій Євгенович (нар. 1963) – 16, 20, 332
- Медведь, гайдамака (XVIII ст.) – 238
- Мезенець (Стремоухов) Олександр (1620-ті – після 1677) – 24, 28
- Мелані (справжн. Сафка-Шекерик Мелані Енн) (нар. 1947) – 24
- Мельник Лідія Олександрівна (нар. 1976) – 19
- Мельник Любомир (нар. 1948) – 23

- Мельник Ольга Володимирівна (нар. 1954) – 145
- Мельник Тарас Васильович (нар. 1954) – 178
- Мельников Михайло Нікіфорович (1923 – 1998) – 127, 143
- Мейтус Юлій Сергійович (1903 – 1997) – 12, 29, 315
- Миклашевський Йосип Михайлович (1882 – 1959) – 12
- Миколайчук Марія Євгенівна (нар. 1941) – 248
- Милорадович Василь Петрович (1846 – 1911) – 169
- Милославський Петро Петрович (1896 – 1954) – 230
- Митуса (XIII ст.) – 394
- Михайлов Микола Микитович (псевд. М. Грищенко) (1902 – 1978) – 12
- Микиша Тарас (1913 – 1958) – 24
- Микула Селянинович – 181, 184, 394
- Мишанич Михайло Васильович (нар. 1941) – 79, 87, 118, 121, 122, 125, 126, 140, 321, 345, 356, 368
- Мишанич Степан Васильович (1936 – 2013) – 131, 293, 304, 313
- Мишуга Олександр Пилипович (псевдо - Філіппі-Мишуга) (1853 – 1922) – 12
- Михайловський (Гольдштейн) Михайло Еммануїлович (1917 – 1989) – 25
- Мікулі Кароль (1819 – 1897) – 18, 26, 28
- Мілка Євген Григорович (1950–2011) – 324
- Мільштейн Натан Миронович (1904 – 1992) – 25
- Мірошник Анатолій Михайлович (1919–1986) – 24
- Міглицька Вікторія Анатоліївна (нар. 1959) – 20
- Мішалов Віктор Юрійович (нар. 1960) – 21, 23
- Мовчан Єгор Хомич (1898–1968) – 202
- Москаленко Віктор Григорович (нар. 1940) – 19
- Морозенко Нестор (Мрозовецький Станіслав) (? – 1649) – 262
- Морштин Єронім (Геронім) (бл. 1580– 1623) – 191, 194, 197
- Моцарт Вольфганг-Амадей (1756–1791) – 25
- Моцарт Франц-Ксавер-Вольфганг (1791 – 1844) – 25
- Мошинський Казимір (1887–1959) – 222
- Музическу (спр. Музиченко) Гаврило Вакулович (1847 – 1903) – 23
- Муллерт фон Фридріх Вільгельмович (Федір Васильович) (1859 – 1924) – 25
- Мурзина Олена Іванівна (1936 – 2016) – 16, 22, 35, 37, 38, 79, 88, 119, 148, 163, 165, 166, 172–175, 178, 341, 343, 349, 350, 352, 358
- Мусоргський Модест Петрович (1839 – 1881) – 189, 275, 315
- Муха Антон Іванович (1928 – 2008) – 10, 12, 13, 15, 16, 22
- Мясков Костянтин Олександрович (1921 – 2000) – 30
- Надененко Федір Миколайович (1902 – 1963) – 29
- Назар Наталія Юріївна (нар. 1954) – 20
- Назаров В'ячеслав Євгенович (нар. 1954) – 30
- Найдич Дмитро Юрійович (нар. 1963) – 23
- Наливайко Северин (? – 1597) – 210, 262
- Науменко Георгій Маркович (нар.1945) – 141
- Нахабін Володимир Миколайович (1910 – 1967) – 29
- Небесний Іван Васильович (нар. 1971) – 30
- Невядомський Станіслав (1859–1936) – 25
- Недбал Оскар (1874–1930) – 25
- Недзвецький Микола (1891 –?) – 24
- Недільський Іван (1895–1970) – 24
- Нейгауз Генріх Густавович (1888–1964) – 13, 18, 25, 26, 28
- Нейгауз Густав Вільгельмович (1847–1938) – 13, 25, 26
- Нейгауз Наталія Густавівна (1884–1960) – 13, 18, 25
- Немкович Олена Миколаївна (нар. 1959) – 13, 19, 29
- Несен Ірина Іванівна (нар. 1960) – 147
- Нечай Данило (? – 1651) – 236
- Нечепан Василь Григорович (нар. 1950) – 22
- Нечуй-Левицький Іван Семенович (1838–1918) – 278
- Нижанківський Нестор Остапович (1893–1940) – 12, 21, 28, 145
- Нижанківський Остап Йосипович (1863–1919) – 20, 28, 323
- Никодим (XVI ст.) – 228
- Никоненко Архип (? – бл. 1856) – 200
- Нідерле Любор (1865 – 1944) – 146
- Нікіфоров Олександр Ісаакович (1893 – 1942) – 143, 144

- Нікодемівич Андрій (Анджей) (нар. 1925) – 25
- Ніколаєв Вадим Борисович (нар. 1956) – 30
- Ніколаєва (дів. - Максимчук) Лідія Михайлівна (нар. – 1951) – 11
- Ніколаєва Олена Владимировна (нар. 1948) – 19
- Ніс Степан Данилович (1829 – 1901) – 201
- Ніщинський Петро Іванович (псевд. – Петро Байда) (1832 – 1896) – 20
- Новиков В'ячеслав Георгійович (нар. 1947) – 23
- Новикова Л. – 49, 166, 346, 356
- Обліченко (Обліченко) Григорій (1889–?) – 195
- Овчаренко Василь Іванович (1889–1974) – 144, 324
- Овчаренко Галина (нар. 1963) – 23
- Оголевещ Олексій Степанович (1891–1967) – 24
- Ойстрах Давид Федорович (Фішельович) (1908–1974) – 25
- Олександр Ягеллончик (Олександр Казимирович, Александр), король Польщі (1461–1506) – 199
- Олексій Попович – 181, 182, 193, 210, 394
- Олендарьов Вадим Миколайович (нар. 1947) – 22
- Олесь Олександр (спр. Кандиба Олександр Іванович) (1878–1944) – 144
- Олійник Олександра (Леся) Степанівна (нар. 1945) – 11, 13
- Олійник Юрій (нар. 1931) – 24
- Ольховський Андрій Васильович (псевд. - Євген Оленський) (1899–1969) – 7, 8, 24
- Омельський Олександр (1906–1988) – 24
- Омельченко Тетяна Андріївна (нар. 1957) – 20
- Осадця Ольга Павлівна (нар. 1957) – 19
- Осадчий Олександр Пилипович (нар. 1947) – 23
- Острозький Костянтин Іванович (1460–1530) – 210
- Остроухова Наталя Володимирівна (нар. 1945) – 21
- Остринин (Іскра-Остринин, Остриница) Яків Стефан (? – 1641) – 210
- Ошуркевич Олексій Федорович (1933–2010) – 128, 389, 391
- Павлишин Стефанія Стефанівна (нар. 1930) – 12
- Павлюк (справжн. - Павло Михнович, Павло Бут) (? – 1638) – 210
- Паламарчук Оксана Романівна (1931–2006) – 20, 21
- Палідвор-Соневицька (Соневицька) Наталя Василівна (нар. 1934) – 22
- Палій (Гурко) Семен Пилипович (40-ві рр. XVII ст. – 1710) – 238
- Панов Ігор Андрійович (нар. 1958) – 23
- Паноцний (Паночіні) Алоїз Йосипович (1820–1863) – 25
- Папроцький Бартош (Бартоломей) (бл. 1543 – 1614) – 194
- Пархоменко Любомир Олександрівна (нар. 1930) – 11, 13, 20
- Пархоменко Микола Михайлович (1902–1964) – 24
- Пархоменко Ольга Михайлівна (1928–2011) – 23
- Пархоменко Терентій (Терешко) Макарович (1872 – 1910) – 200, 207
- Пастернак Ярослав Іванович (1892–1969) – 392
- Пасюга Степан Артемович (1862–1933) – 202
- Пацера Віталій Володимирович (нар. 1936) – 30
- Пацукевич Віктор Олексійович (1948–1996) – 30
- Пашина Ольга Олексіївна (нар. 1958) – 40, 58, 81, 96, 97, 99, 146
- Перепелиця Олександр Олександрович (нар. 1983) – 22
- Перетц Володимир Миколайович (1870–1935) – 198, 232, 293, 332
- Перцов Данило Володимирович (нар. 1973) – 30
- Петр Вацлав (В'ячеслав Іванович) (1848–1923) – 25
- Петриченко Євген Володимирович (нар. 1976) – 30
- Петро I (1685–1725), російський цар – 238
- Петров-Омельчук Петро Володимирович (нар. 1943) – 30
- Петровська Галина Олександрівна (нар. 1945) – 255
- Печеніга-Углицький Павло (1892–1948) – 24
- Писаревський Степан (псевд. – Стецько Шереперя) (бл. 1780 – 1839) – 250

- Підгорецький Борис Володимирович (1873–1919) – 11
- Пікайзен Віктор Олександрович (нар. 1933) – 25
- Пілютиков Сергій Юрійович (нар. 1965) – 30
- Пленкович Чурило (Чурила) – 181, 394
- Плісецький Марко Мойсейович (1909 – 1990) – 184
- Плішка Павло (нар. 1940 або 1941) – 24
- Погодін Михайло Петрович (1800 – 1875) – 24
- Погребенник Федір Петрович (1929–2001) – 232
- Подвала Валерій Давидович (1932–2003) – 30
- Поклад Ігор Дмитрович (нар. 1941) – 30
- Полевой (Польовий) Валерій Петрович (1927 – 1986) – 30
- Полоз Микола Григорович (1936 – 2016) – 30
- Полтава (спр. Пархомович) Леонід Едвардович (1921 – 1990) – 144
- Полторацький Марко Федорович (1729 – 1795) – 24
- Польова Вікторія Валеріївна (нар. 1962) – 30
- Польський Ілля Самійлович (1924 – 2001) – 144
- Польська Ірина Іллівна (нар. 1954) – 20
- Полякін Мирон Борисович (1895 – 1941) – 25
- Полянничевський Максим Григорович (1867–1897) – 25
- Полянський Ярослав (1930 – 1994) – 23
- Пономаренко Валентина Миколаївна (нар. 1955) – 347
- Поплавський Михайло Михайлович (нар. 1949) – 22
- Попович Ольга Петрівна (нар. 1961) – 21
- Посвалюк Валерій Терентійович (нар. 1947) – 20
- Потебня Олександр Опанасович (1835 – 1891) – 183, 228, 292
- Потик (Поток) Михайло Іванович – 182
- Похилевич Галина Михайлівна (нар. 1968) – 44
- Правдук Олександр Андрійович (1926 – 1994) – 13, 136, 147, 253, 278, 287, 359
- Працюк Богдана Михайлівна (нар. 1972) – 30
- Прибик Йосип (Йозеф) В'ячеславович (1855 – 1937) – 25
- Пригара Марія Аркадіївна (1908 – 1983) – 144
- Придаткевич Роман (1895 – 1980) – 21
- Прилепа Олеся Петрівна (нар. 1977) – 16, 19, 417, 418
- Присяжнюк Настя Андріанівна (1894 – 1987) – 131, 160, 172
- Прокопович Феофан (1681 – 1736) – 250
- Проніна Наталія Вікторівна (нар. 1967) – 20
- Пропп Володимир Якович (1895 – 1970) – 42
- Пушкін Володимир Михайлович (нар. 1949) – 30
- Пугачов Омелян Іванович (1742 – 1775) – 262
- Путилов Борис Миколайович (1919 – 1977) – 182, 297
- Путятицька Ольга Вікторівна (нар. 1976) – 16
- Пухальський Володимир В'ячеславович (1848 – 1933) – 26, 28
- Пфеніг Роберт Августович (1824 – 1899) – 25
- Пшеничка Марія (див. Загайкевич Марія Петрівна) – 145
- Пшеничка Петро Семенович (1895 – 1972) – 145
- Разін Степан (бл. 1630 – 1671) – 223, 262
- Ракоці Ференц (II) (1676 – 1735) – 239
- Ракоці Вадим Олександрович (нар. 1970) – 19
- Рачко (Рачок) Ігор (нар. 1937) – 202
- Рачинський Гаврило Андрійович (1777 – 1943) – 24, 28
- Рачинський Іван (Іоанн Франц Марія) Іванович (1861 – бл. 1921) – 25, 28
- Ревакович Роман (нар. 1958) – 23
- Ревуцький Дмитро Миколайович (1881–1941) – 11, 26, 144, 202, 246, 248, 253, 259
- Ревуцький Лев Миколайович (1889 – 1977) – 11, 12, 13, 28, 144, 236, 275, 276, 288
- Регаме Костянтин (Константій) Костянтинович (1907 – 1982) – 25
- Ржевська Майя Юріївна (нар. 1960) – 16, 19
- Риб Євген Августович (1859 – 1924) – 25

- Рибак Юрій Петрович (нар. 1973) – 36, 53, 94, 100, 316, 367
- Рибаков Борис Олександрович (1908 – 2001) – 183
- Ригоренко Микола (Григоренко Кирило) (XIX ст.) – 200
- Рильський Тадей Розеславович (1841 – 1902) – 24
- Римський-Корсаков Микола Андрійович (1844 – 1908) – 189, 315, 332
- Рицарева Марина Григорівна (нар. 1946) – 12
- Рігельман Олександр Іванович (1720 – 1789) – 207
- Ріхтер Святослав Теофілович (1915 – 1997) – 18, 25
- Ріхтер Теофіл Данилович (1872 – 1941) – 25
- Рожественський Всеволод Петрович (1918 – 1985) – 29
- Рожко Наталія Олександрівна (нар. 1972) – 30
- Рожок Володимир Іванович (нар. 1946) – 20
- Роздольський Осип (Йосип) Іванович (1872 – 1945) – 20, 78, 126, 128, 285, 320, 331
- Розенберг Римма Марківна (нар. 1928) – 12
- Романець Олексій (Олекса) Стратонович (1921 – 2006) – 197
- Романко Володимир Іванович (нар. 1958) – 22
- Рославець Микола Андрійович (1881 – 1944) – 18, 21, 24, 28
- Росовецький Станіслав Казимирович (нар. 1945) – 127, 184, 302
- Росул Тетяна Іванівна (нар. 1974) – 16, 20
- Рощенко Артем Олександрович (нар. 1974) – 30
- Рубець Олександр Іванович (1837 – 1913) – 24, 143, 365
- Руденко Людмила Григорівна (нар. 1973) – 16, 19
- Руденко Марія Авксентіївна (1915 – 2003) – 128
- Рудчук Юрій Антонович (1945 – 2012) – 16, 20
- Рудницький Антон (Антін) (1902 – 1975) – 9, 18, 21, 28
- Рукгабер Йоганес (Жан де Монтальбо) (1799 – 1876) – 25
- Рунчак Володимир Петрович (нар. 1960) – 30
- Рябінін Трохим Григорович (1801 – 1885) – 189
- Рябінін Іван Трохимович (1833 – 1910) – 189
- Рябцева Ірина Михайлівна (нар. 1959) – 20
- Савицький Костянтин Аполлонович (1844 – 1905) – 278
- Савицький Роман (1907 – 1960) – 24
- Савицький Роман Романович (роман Савицький-мол.) (нар. 1938) – 21, 22, 24
- Савчинська-Латик Теодора Петрівна (нар. 1940) – 144
- Садовенко Світлана Миколаївна (нар. 1963) – 145
- Самодаєва Людмила Євгеніївна (нар. 1951) – 30
- Самохвалов Віктор Якович (нар. 1932) – 12
- Самусь Самійло Іванович (1656 – бл. 1713) – 238
- Сандлер Оскар Арнольдович (Аронович) (1910 – 1981) – 29
- Сарамага Богдан (1905 – 1975) – 24
- Сарницький Станіслав (бл. 1532 – 1597) – 191, 196, 197
- Саул (Саур) Леванидович – 184
- Сахаров Іван Петрович (1807 – 1863) – 189
- Свенцицький (Свенціцький) Іларіон Семенович (1876 – 1956) – 163, 175
- Свечников Анатолій Григорович (1908 – 1962) – 29
- Себастьян із Фельштина (Роксоланус із Фельштина) (1480-90 – 1544-49) – 9, 16, 18, 23
- Селім II, султан Османської імперії (1524 – 1574) – 231
- Сембрат Джон (Іван) (нар. 1943) – 23, 24
- Семеген Дарія (нар. 1946) – 24
- Семененко Наталя Федорівна (нар. 1948) – 20
- Семенов Юрій Євгенович (нар. 1955) – 22
- Семенюк Маргарита Вікторівна (нар. 1958) – 20
- Сенгалевич Федір Миколайович (псевд. - Бахтинський) (бл. 1890 – 1941) – 11
- Сениця Павло Іванович (1879 – 1960) – 12, 24, 28
- Серганюк Любов Іванівна (нар. 1959) – 20

- Серов Олександр Миколайович (1820 – 1871) – 143
- Сидоренко Василь (нар. 1960) – 24
- Сильванський Микола Йосипович (1916 – 1985) – 29
- Сильвестров Валентин Васильович (нар. 1937) – 12, 18, 30
- Симоненко Володимир Степанович (1940 – 1998) – 12, 22
- Сиротинська Наталія Ігоревна (нар. 1969) – 19
- Сікард Мішель (Михайло Михайлович) (1868–1937) – 25
- Сікорська Ірина Михайлівна (нар. 1959) – 13, 16
- Сімович Роман Аполлонович (1901 – 1984) – 12
- Січинський Денис Володимирович (1865 – 1909) – 11, 28
- Скаженик Маргарита Вікторівна (нар. 1977) – 36, 53, 64, 76, 79, 81, 83, 88, 101, 153
- Скоба Антон (Антін) Якович (1853 – після 1908) – 202, 204, 209
- Сковорода Григорій Савич (1722 – 1794) – 250
- Скорик Мирослав Михайлович (нар. 1938) – 12, 20, 30, 324
- Скрипник Олексій Вікторович (нар. 1955) – 30
- Скряга Прокіп (? – 1770) – 199
- Скубій Іван Миколайович (1858 – після 1909) – 207, 209
- Сластїон Опанас Григорович (1855 – 1933) – 191, 201, 203, 204
- Сливинський Юрій Петрович (1926 – 2003) – 155
- Смоляк Олег Степанович (нар. 1950) – 71, 97, 155, 341
- Снегір'ов (Снегір'ов) Олександр Михайлович (1930 – 2003) – 22
- Соболевський Олексій Іванович (1857 – 1929) – 296
- Сокальський Володимир Іванович (1863 – 1919) – 11, 28
- Сокальський Петро Петрович (1832 – 1887) – 11, 18, 28, 140, 275, 276, 364
- Соковий Михайло (? – 1770) – 199
- Соловій Будимирович – 186, 394
- Солтис Адам Мечиславович (1890 – 1968) – 18, 25, 26, 28
- Солтис Мечислав (1863 – 1929) – 18, 25, 26, 28
- Соневицький Ігор Михайлович (1926 – 2006) – 21, 22, 24
- Сопілка (Зачикевич) Тетяна Миколаївна (нар. 1972) – 53, 55, 81, 83, 87, 90, 154, 156, 159, 175, 347, 352, 366
- Сорокер Яків Львович (1920 – 1995) – 18
- Спасокукоцький Лев Олександрович (1912 – 1960) – 29
- Спасюк (Орасіо) Чанго (нар. 1968) – 24
- Ставр Годінович – 394
- Станішевський Юрій Олександрович (1936 – 2009) – 21
- Станкович Євген Федорович (нар. 1942) – 12, 30, 189
- Старицький Михайло Федорович (1957 – 2014) – 315
- Стеблянко Олександр Іванович (1896 – 1977) – 271, 287, 361
- Стельмащук Роман Степанович (1965 – 2015) – 19
- Стельмащук Степан Ількович (1925 – 2011) – 284
- Степаненко Михайло Борисович (нар. 1942) – 14, 30, 144, 369
- Степанченко Галина Василівна (нар. 1945) – 11, 13
- Степовий Яків Степанович (1883 – 1921) – 11, 28, 275
- Степурко Віктор Іванович (нар. 1952) – 30
- Стефанік Василь Семенович (1871 – 1936) – 278
- Стеценко Кирило Григорович (1882 – 1922) – 11, 28, 275
- Стецюн Микола Григорович (нар. 1942) – 144
- Шешко Федір Миколайович (1877 – 1944) – 23
- Столярчук Богдан Йосипович (нар. 1947) – 22
- Стравінський Ігор Федорович (1882 – 1971) – 24, 25, 29
- Стравінський Федір Гнатович (1843 – 1902) – 24
- Струсі, брати (Єжи та Шенсни) (друга пол. XV – XVI ст.) – 191, 196
- Ступка Франтішек (Франц Якович) (1879–1965) – 25

- Ступка Ян Батист (1892 – 1971) – 144
- Ступницький Василь Петрович (1879 – 1945?) – 365
- Сулима Іван Михайлович (? – 1635) – 25, 210
- Сулима-Стравінський Святослав Ігоревич (1910 – 1994) – 25
- Сумарокова Віра Григорівна (нар. 1952) – 20
- Сумцов Микола Федорович (1854 – 1922) – 93, 316, 317
- Супрун-Яремко Надія Онисимівна (нар. 1941) – 20, 37, 306, 308
- Сюта Богдан Омелянович (нар. 1960) – 16, 19, 20
- Танцюра Гнат Трохимович (1901 – 1962) – 128
- Тараненко Іван Іванович (нар. 1965) – 30
- Таранов Гліб Павлович (1904 – 1989) 29
- Тедеско Ігнатій (Ігнац-Амадей) (1817 – 1882) 25
- Тарасевський Павло (XIX ст.) 163
- Теличко Віктор Федорович (нар. 1957) 30
- Терентьев Дмитро Григорович (1948 – 2015) 22
- Терещенко Алла Костянтинівна (нар. 1938) 2, 11, 12, 13, 16,
- Терещенко Наталя Вікторівна (нар. 1971) 153,
- Терещенко Олександр Анатолієвич (нар. 1969) 79, 89, 90, 343
- Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна (нар. 1973) 19
- Тилик Ігор Володимирович (нар. 1968) 20
- Тиможинський Віктор Анатолійович (нар. 1957) 30
- Тіц Михайло Дмитрович (1898 – 1978) 29
- Ткаченко Георгій Кирилович (1898 – 1993) 202
- Толстая Світлана Михайлівна (нар. 1938) 75, 76, 102
- Толстой Микита Ілліч (1923 – 1996) 74, 92, 102, 103, 109, 394
- Топольницький Генрик Генрикович (1869 – 1920) 11
- Тормахова Вероніка Миколаївна (нар. 1974) 22
- Томжі (Томша) Стефан II, молдавський господар (1581? – 1623) 231
- Тоцька Ніна Іванівна (1923 – 2007) 394
- Транквіліон-Ставровецький Кирило (бл. 1570 – 1646) 198
- Тринько Олександр Миколайович (нар. 1955) 23
- Троцинський Дмитро Прокопович (1754 – 1829) 186
- Трутовський Василь Федорович (бл. 1740 – бл. 1810) 24
- Трясило Тарас (Тарас Федорович, татар. – Хасан, Усан) (? – бл. 1639) 210
- Тугарин (Змій Тугарин, Тугоркан) 181, 183
- Тукова Ірина Генадіївна (нар. 1975) 19
- Туптало Данііл Савович (свт. Дмитрій Ростовський) (1651 – 1709) 334
- Туркевич Василь Дмитрович (нар. 1949) 22
- Туркевич Лев (1901 – 1961) 24
- Туркевич-Лук'янович Стефанія Іванівна (1898 – 1977) 21, 23, 28, 144
- Турнєєв Сергій Петрович (нар. 1955) 30
- Турчак Стефан (Степан) Васильович (1938 – 1988) 20
- Туряниця Юрій Дмитрович (нар. 1929) 278
- Тутковський Микола Аполлонович (1857 – 1931) 18
- Успенський Микола Дмитрович (1900 – 1987) 19
- Фамінцин Олександр Сергійович (1841 – 1896) 377, 378
- Федорів Мирон (Михайло Олексійович) (1907 – 1996) 24
- Федоровська Людмила Олексіївна (? – 2008) 12
- Федун Ірина Йосипівна (нар. 1971) 155
- Федькович Юрій (Осип-Юрій) Адальбертович (Осип Домінік Гординський де Федькович) (1834 – 1888) 235, 278, 323
- Фемеліди Володимир Олександрович (1905 – 1031) 12
- Фесечко Григорій Федорович (XX ст.) 12
- Феодосій Печерський свт. (1009? – 1074) 393
- Фіала (Фіяла) Юрій (нар. 1922) 24
- Філатова Анастасія Миколаївна (нар. 1980) 192
- Філіпенко Аркадій Дмитрович (1912 – 1983) 12, 29
- Філіпенко Віталій Аркадійович (нар. 1939) 30

- Фільц Богдана Михайлівна (нар. 1932) 2, 3, 11, 12, 13, 16, 20, 27, 30, 144, 145, 324, 369, 417, 418
- Фокс Стівен (нар. 1978) 16
- Фоменко Георгій (Юрій) Миколайович (1902 – 1951) 26
- Фоменко Микола (1894 – 1961) 21, 24
- Форостина Євген (1883 – 1951) 24
- Франко Іван Якович (1856 – 1916) 122, 144, 211, 228, 230, 247, 292, 297, 315, 317, 323, 334
- Фрейдлін Яків Михайлович (нар. 1944) 24
- Фроляк Богдана Олексіївна (нар. 1968) 30
- Хай Михайло Йосипович (нар. 1946) – 4, 16, 22, 35, 99, 331, 369, 371, 372, 375, 379, 380, 382, 383, 385, 386, 389, 393-395, 397, 401, 416
- Хандошко (Хандошкін) Іван Остапович (1747 – 1804) 9, 12, 24, 28
- Харків Володимир Йосипович (1900 – 1974) 128, 138, 143, 195, 202
- Харко (Харько), гайдамака (? – 1737) 238
- Хейфец Яша (Йосиф Рувимович) (1901 – 1987) 25,
- Хибінський Адольф Євстахій (1880 – 1952) 318
- Хмельницький Богдан-Зиновій Михайлович (бл. 1595 – 1657) 190, 193, 199, 201, 210, 211, 234-236, 262
- Холодкова Людмила Павлівна (нар. 1953) 10
- Холопова Валентина Миколаївна (нар. 1935) 19
- Хоменко Варвара Григорівна (1916 – 1974) 229, 317
- Хоркава Лариса Олександрівна (нар. 1939) 22
- Хоркавий Роман Богданович (нар. 1940) 22
- Хоткевич Ганна 22
- Хоткевич Гнат Мартинович (псевд. – Гнат Галайда) (1877–1938) 20, 21, 231, 371, 375-379, 381, 384-386, 388-390, 394
- Христенко Макар Тимофійович (1870 – ?) 202
- Цалай-Якименко Олександра Сергійовна (нар. 1932) 13, 19,
- Цегельський Євген Романович (1912 – 1980) 24
- Цегляр (Ціглер) Яков Самійлович (1912 – 2008) 29
- Цепколенко Кармелла Семенівна (нар. 1955) 30
- Цицалюк Григорій Никифорович (1929 – 1995) 30
- Цісик Квітка (1953 – 1998) 24
- Цукерман Віктор Абрамович (1903 – 1988) 25
- Чагровський Адам (бл. 1565 – після 1599) 197
- Чайковський Петро Ілліч (1840 – 1893) 275, 315
- Челянський (Челанський) Людвік Вітеслав (1870 – 1931) – 25
- Чепалов Олександр Іванович (нар. 1945) – 144
- Черемський Кость Петрович (нар. 1968) – 22
- Черкашина-Губаренко Марина Романівна (нар. 1938) – 19
- Черпухова Клавдія Михайлівна (1925 – 2002) – 11
- Чичеров Володимир Іванович (1907 – 1957) – 47
- Чистов Кирило Васильович (1919 – 2007) – 166
- Чишко Олесь (Олександр) Семенович (1895 – 1976) – 24
- Чорномаз В'ячеслав Анатолійович (нар. 1969) – 22
- Чубинський Павло Платонович (1839 – 1884) – 319
- Чурай Маруся (1625, за ін. від. 1628 або 1629 – 1653?) – 236, 250, 252, 293
- Чурило, співець (XVI ст.) – 199
- Чурило (Чурила) Пленкович – 181
- Шадек Йозеф (Йосиф, Йосип) (1815 – ?) – 25
- Шамаєва Кіра Іванівна (нар. 1931) – 20
- Шамо Ігор Наумович (1925 – 1982) – 30
- Шамо Юрій Ігорович (нар. 1947) – 30
- Швачко Тетяна Олексіївна (нар. 1936) – 11
- Шевченко Тарас Григорович (1814 – 1961) – 24, 26, 251, 272, 276, 293, 314,
- Шевченко Юрій Валентинович (нар. 1953) – 30
- Шевчик Отакар (1852 – 1934) – 25
- Шевчук Оксана Василівна (нар. 1949) – 13, 16, 20,

- Шевчук Олена Юрївна (нар. 1959) – 16, 19, 27, 32, 36, 88, 358, 416
- Шейн Павло Васильович (1826 – 1900) – 331
- Шеремета Ірина Василівна (нар. 1981) – 16
- Шеффер Тамара Василівна (1909 – 1992) – 8, 13, 332
- Шимановський Кароль (1882 – 1937) – 18, 25, 223
- Шимко Олександр Артурович (нар. 1977) – 30
- Шипович Костянтин Миколайович (1907 – 1942) – 26, 29
- Шреєр-Ткаченко Онисія Яківна (1905 – 1985) – 8, 9, 332
- Штейнберг Лев Петрович (1870 – 1945) – 18, 25, 28
- Штогаренко Андрій Якович (1902 – 1992) – 12, 29
- Штокалко Зиновій Павлович (псевд. – Зиновій Бережан) (1920 – 1968) – 24
- Шудря Микола Архипович (нар. 1935) – 22
- Шумада Наталія Сергіївна (1926 – 2013) – 317, 319, 320
- Шумейко Володимир Вікторович (нар. 1949) – 30, 324
- Шумська Ірина Петрівна (нар. 1952) – 13
- Шут Андрій (1790 – 1873) – 200
- Шутенко Кім Олександрович (1932 – 2010) – 30
- Шутенко Таїсія Іванівна (1905 – 1975) – 29
- Шуть Василь Кирилович (1899 – 1982) – 24
- Шух Михайло Аркадійович (нар. 1952) – 30
- Шухевич Володимир Осипович (псевд. і крипт. – Шумило, В.Ш.) (1849 – 1915) – 163, 164, 217
- Щепакін Василь Михайлович (нар. 1962) – 22
- Щепотьєв Володимир о. (Олександрович) (1880 – 1937) – 128
- Щербаківський Данило Михайлович (1877 – 1927) – 11
- Щербаков Ігор Володимирович (нар. 1955) – 30
- Щериця Юрій Павлович (нар. 1937) – 12
- Щетинський Олександр Степанович (нар. 1960) – 30
- Щириця Дмитро Олексійович (нар. 1976) – 192
- Щуровський Петро Андрійович (1850 – 1908) – 28
- Щуровський Юрій Сергійович (1927 – 1996) – 20
- Юріна Людмила Єгорівна (нар. 1962) – 30
- Юрченко Мстислав Сергійович (нар. 1951) – 11, 13
- Юферова Зінаїда Борисівна (1931 – 1999) – 11
- Юцевич Юрій Євгенович (1932 – 2009) – 12
- Яворський Болеслав Леопольдович (1877 – 1942) – 25, 28
- Яворський Едуард Никифорович (1928 – 2012) – 21
- Яворський Юліан Андрійович (1873–1937) – 292
- Якименко Ніна – 13
- Якименко (Акименко) Федір Степанович (1876 – 1945) – 9, 21, 23, 28
- Яковчук Олександр Миколайович (нар. 1952) – 20, 24, 30
- Яначек Леош (1854 – 1928) – 226
- Янівський (Яновський) Богдан-Юрій Ярославович (1941 – 2005) – 30, 144
- Яновський (Зігль) Борис Карлович (1875 – 1933) – 28
- Янчук Микола Андрійович (крипт. Н.Я.) (1859 – 1921) – 101, 184
- Ямпольський Абрам Ілліч (1890 – 1956) – 18
- Яременко Сергій Іванович (1912 - 1997) – 24
- Ярко Марія Іванівна (нар. 1955) – 16, 20
- Яровинський Борис Львович (1922 – 2000) – 29
- Яровинський Павло Борисович (нар. 1954) – 24
- Ярополк Святославич, київський князь (бл. 955 – бл. 980) – 166

- Яросевич Любомира Володимирівна (1924 – 2007) – 22
- Ярославенко (справжнє Вінцковський) Ярослав Дмитрович (1880 – 1958) – 28, 324
- Ярошевська Людмила Анатоліївна (1906 – 1975) – 29
- Ясіновський Юрій Павлович (нар. 1944) – 16, 19, 22
- Яциневич Яків Михайлович (1869 – 1945) – 28
- Яцків Орест Васильович (1942 – 2005) – 21
- Яцків Ярослав Степанович (нар. 1940) – 22
- Яценко Леопольд Іванович (1929 – 2016) – 253, 285, 342-343, 357-358, 360, 362-363, 365-366
- Яценко Тарас Леопольдович (нар. 1964) – 23, 324

СПИСОК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АН СССР – Академія наук Союзу Советських Соціалістических Республік

ВБЗІК НБУВ – Відділ бібліотечних збірань та історичних колекцій НБУВ

ВУАН – Всеукраїнська академія наук

ГМПІ ім. Гнесиних – Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных

ДАК – Державний архів міста Києва

ЗНТШ – Записки наукового товариства імені Шевченка

ИИФЭ – Институт искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Т. Рильского НАН Украины

ІЛ НАНУ – Інститут літератури Національної академії наук України ім. Т. Г. Шевченка

ІМФЕ – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

КДА – Київська духовна академія

КДІК – Київський державний інститут культури

КДК – Київська державна консерваторія

КІМ – Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра (Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра)

КНУКіМ – Київський національний університет культури і мистецтв

ЛЕК – Лабораторія етномузикології НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

ЛНБ – Львівська наукова бібліотека імені В. Стефаника

ЛНМА – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

НАН України – Національна академія наук України

НАФРФ ІМФЕ – Наукові архівні фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України

НБУВ – Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського

НМАУ – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

НМУМ – Національний музей українського мистецтва (Львів)

НТЕ – Народна творчість та етнографія

ПНДЛ МЕ ЛНМА – Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнографії ЛНМА

ПНДЛ МЕ НМАУ – Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнографії НМАУ

РАН – Російська академія наук

РДАДА – Російський державний архів древніх актів (Москва)

РДБ – Російська державна бібліотека (Москва)

РДІА – Російський державний історичний архів (Санкт-Петербург)

РНБ – Російська національна бібліотека (Санкт-Петербург)

СУС – Сравнительный указатель сюжетов: Восточно-славянская сказка (М., 1979)

УАН – Українська академія наук

УМ – Українське музикознавство

УМЕ – Українська музична енциклопедія

ЦДІАУК – Центральний державний історичний архів України у місті Києві

ЦДІАУЛ – Центральний державний історичний архів України у місті Львові

Зміст

Передмова. <i>Калениченко А. П.</i>	5
Вступ. <i>Шевчук О. Ю.</i>	31
Зимові пісні. Колядки і щедрівки. <i>Єфремов Є. В.</i>	41
Веснянки. <i>Єфремов Є. В.</i>	56
Купальські та петрівські пісні. <i>Клименко І. В.</i>	74
Жнивні пісні. <i>Клименко І. В.</i>	92
Колискові пісні. <i>Короптіченко Г. М.</i>	108
Дитячий музичний фольклор. <i>Луганська К. М.</i>	127
Весільні пісні. <i>Клименко І. В.</i>	146
Голосіння. <i>Мурзина О. І.</i>	160
Билини київського циклу. <i>Грица С. Й.</i>	181
Думи. <i>Грица С. Й.</i>	190
Співанки-хроніки. <i>Грица С. Й.</i>	214
Історичні пісні. <i>Грица С. Й.</i>	227
Ліричні пісні. <i>Кузик В. В.</i>	241
Козацькі пісні. <i>Іваницький А. І.</i>	253
Чумацькі пісні. <i>Іваницький А. І.</i>	264
Рекрутські та солдатські пісні. <i>Іваницький А. І.</i>	277
Балади. <i>Грица С. Й.</i>	289
Коломийки. <i>Коваль В. М.</i>	316
Духовна пісня в лірницькому репертуарі. <i>Богданова О. В.</i>	325
Народне багатоголосся. <i>Мурзина О. І.</i>	340
Народні музичні інструменти. <i>Гусак Р. Д.</i>	369
Народна інструментальна музика. <i>Хай М. Й.</i>	392
Резюме	414
Іменний покажчик	416
Список скорочень	437

Наукове видання

Національна академія наук України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

У семи томах

Редакційна колегія: Г. А. Скрипник (голова) та ін.

Том 1

Від найдавніших часів до XVIII століття

Книга 1
Народна музика

БОГДАНОВА О. В. ,
ГРИЦА С. Й. ,
ГУСАК Р. Д. та ін.

Редакційна колегія тому: О. Ю. ШЕВЧУК (відповідальний редактор),
Б. М. ФІЛЬЦ (відповідальний редактор),
О. П. ПРИЛЕПА (відповідальний секретар),
О. М. ЛЕТИЧЕВСЬКА (відповідальний секретар)

Редактор-координатор *О. М. Щербак*
Літературний редактор *Н. Я. Ващенко*
Комп'ютерна обробка фотографій *О. Г. Михолат*
Комп'ютерний набір тексту *О. П. Прилепа, О. М. Летичевська*
Комп'ютерна верстка *О. Г. Михолат, Л. Д. Настенко*

Формат 60×90/16.

Ум. друк. арк. 25,5. Обл.-вид. арк. 35,7.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України
Київ, вул. М. Грушевського, 4
Свідоцтво: серія ДК № 1831 від 07.06.2004

I-90

Історія української музики: У 7 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, редкол.: Г.А. Скрипник (голова) та ін. – К., 2016. – ISBN 978-966-02-3165-2 (загальний)

Т. 1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика / О. В. Богданова, С. Й. Грица, Р. Д. Гусак, Є. В. Єфремов та ін.; Редкол. тому: О. Ю. Шевчук (відп. ред.), Б. М. Фільц (відп. ред.), О. П. Прилепа (відп. секретар), О. М. Летичевська (відп. секретар). – 2016. – 440 с.

ISBN 978-966-02-8052-6 (т. 1)

ISBN 978-966-02-8089-2 (т. 1, кн. 1)

Першу книгу першого тому, у якій висвітлено історію української музики від витоків до кінця XVIII ст., створено на матеріалах народної традиційної музичної творчості. Жанри вокальної та інструментальної народної музики, що сформувалися на українських етнічних територіях (приурочені обрядові, неприурочені епічні, ліро-епічні й ліричні, побутові пісні тощо), розглядаються як за виданнями, здійсненими до 1991 року, так і на основі експедиційних даних і наукових досягнень вітчизняних етномузикологів кінця XX – початку XXI ст. – доби державної незалежності України.

Для музикознавців, викладачів, аспірантів, студентів, поціновувачів народного музичного мистецтва.

ББК 85.313 (4Укр)2/5