

21. Кобрин Н. Принципи та форми музичної діяльності товариства “Просвіта” у Східній Галичині / Наталія Кобрин // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. – Вип. 3. – С. 267–274.
22. Кройтор Ю. Понад півстоліття у культурі Тернопілля / Юліан Кройтор. – Тернопіль : Тернограф, 2008. – 128 с.
23. Медведик П. К. Діячі української музичної культури. (Матеріали до біобібліографічного словника) / Петро Медведик // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 474.
24. Олексін Г. Церква та духовне мистецтво в утвердженні національної культури. (Тернопільщина кінця XIX – початку XX ст.) / Галина Олексін // Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. – Кременець ; Тернопіль, 2008. – С. 78–85.
25. Ороновський А. Історичний огляд творчої діяльності хорової капели “Галичина” м. Тернополя / Анатолій Ороновський // Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали I міжнар. наук.-практ. конф. – Дрогобич, 2011. – С. 267–273.
26. Рапіта М. З історії диригентсько-хорового відділу / Михайло Рапіта, Іван Романко // Соломія. – 1998. – № 5. – Квітень.
27. Теревельська земля : іст.-мемуар. зб. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1968. – 1248 с.
28. Чернихівський Г. Гіпський Іван / Гаврило Чернихівський // Русалка Дністрова. – 1998. – № 13. – Липень.
29. Чернихівський Г. І вічна музика звучала / Гаврило Чернихівський // Кременецький вісник. – 2001. – 6 квіт.
30. ЦДІАЛ, ф. 146, оп. 25, спр. 1749.
31. Шуль-Бевська І. Діяльність аматорських хорових колективів у Західному Поділлі (кінець XIX – перша третина XX століття) / Ірина Шуль-Бевська // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль ; К., 2005. – Вип. 1. – С. 47–51.

*В статті освещается генезис и основные этапы развития хорового искусства в современной Тернопольской области, которые формировались под влиянием комплекса специфических регионотворческих факторов. Рассматривается процесс перехода от любительства к профессионализму хорового искусства, который связан с открытием специализированных учебных заведений в регионе. Анализируются культурные сферы функционирования хоровой музыки в период II пол. XIX–XX вв.*

**Ключевые слова:** хоровая музыка, региональная культура, Тернопольщина, музыкальное искусство, хоровые коллективы.

*The article covers the genesis and main stages of development of choral art in the territory of modern Ternopil region formed under the influence of complex specific factors. The process of transition from amateur to professional choral art, which is associated with the opening of specialized educational institutions in the region. Analyze the cultural sphere of functioning of choral music during the second half. XIX–XX centuries.*

**Key words:** choral music, regional culture, Ternopil region, musical art, choirs.

#### УДК 7.84.4

Ірина Романюк

### ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ДУМ У КОНТЕКСТІ ЕПІЧНОЇ ФОРМУЛЬНОСТІ

*У статті проаналізовано формульність як одну з характерних стильових особливостей українських дум. Проведено аналіз словесних і музичних формул думового епосу.*

**Ключові слова:** епічна формульність, ритмомелодичні формули, парадигматичний аналіз.

Формульність епосу (іншими словами, “типові місця” або “loci communis”) була предметом досліджень багатьох учених минулого та сучасності.

Американські науковці Мілман Перрі і його учень Альберт Лорд, досліджуючи походження гомерівського епосу, намагалися з’ясувати, як оповідач запам’ятовує таку неймовірну кількість тексту. При цьому аналізувалася жива сербсько-хорватська усна епічна традиція. У результаті виявилось, що є певні формули, використовуючи які, оповідач щоразу ніби заново створює текст [9]. Теорію А.Лорда застосовували дослідники на прикладах епічної поезії різних народів. Не стали винятком унікальні за своєю формою, мелосом українські думи.

Мабуть, уперше про наявність типових місць у думах написав Нейман. У своїй статті “*Dumy ukrainskie*”, яка вийшла в 1880-х роках, він дав характеристику епітетів, епічних повторень, синонімічних висловів, типових місць. Про це ми дізнаємося з рецензії В.Перетца на перший том корпусу українських дум К.Грушевської [10, с.94]. Про наявність типових місць у думах писали багато українських дослідників, зокрема, Ф.Колесса, К.Грушевська, Д.Ревуцький, М.Плісецький, Б.Кирдан.

Дослідження музики дум фольклористів-музикознавців М.Лисенка, Ф.Колесси, К.Квітки, М.Грінченка, С.Грици свідчать про наявність декількох ритмомелодичних формул у рецитації думи, які виконавець вільно варіює й комбінує в процесі співу. Кожен виконавець епіки творить у рамках усталеної традиції, зберігаючи характерні особливості школи, і відтворює при цьому власний стиль.

Грунтовне дослідження індивідуальних та регіональних словесних і ритмомелодичних формул думового речитативу, виявлення спільних формул для всієї епічної традиції, їх взаємозв'язку зі словом дозволять глибше зрозуміти механізми творення думової епіки.

**Мета** цього дослідження – доповнення й розширення знань про словесну та музичну композицію думи й про співвідношення слова та музики в музичному речитативі думи в контексті формульної теорії.

Завдання дослідження полягають у такому:

- розглянути формульність як одну з притаманних стильових рис думи;
- зробити парадигматичний аналіз словесного тексту варіантів думи “Вдова”;
- проаналізувати найпоширеніші музичні формули дум;
- виявити рівні співвідношення слова й музики в музичному речитативі думи.

Ще до дослідження А.Лорда типові місця у фольклорі були відмічені й описані багатьма дослідниками. Зокрема, наявність типових місць, сталих епітетів та їх роль у творенні фольклорного твору відзначали О.Веселовський [1] і Б.Путілов [9].

В українській фольклористиці вперше з формульною теорією А.Лорда ознайомився та висловив свою думку із цього приводу Ф.Колесса. Прочитавши рецензію Б.Рибби на теорію М.Перрі й А.Лорда, Ф.Колесса погодився з основними положеннями цієї теорії. Ще до ознайомлення з дослідженнями американських учених Ф.Колесса зазначав, що в українських думах теж наявні традиційні схеми оповідання, епічні повторення й формули, що засвідчують понад усякий сумнів усну техніку їх складання й передачі [7, с.33].

Ф.Колесса вважав, що епічні вислови, епітети, символи, порівняння, образи – усе те, що вкладається в поняття формули, є витвором цілих генерацій народних співців, на відміну від М.Перрі, який визнавав це витвором кожного співця. Якби імпровізація перебувала тільки в межах теми або схеми, то кожний виконавець мав би свою поетичну систему, але вона є загальною для всіх кобзарів і лірників, які володіють традицією. Безперечно, думка Ф.Колесси є правильною. Це підтверджується відомими записами дум від кобзарів і лірників різних регіонів.

Класифікація А.Лорда й М.Перрі включає в себе формули, формульні вирази, теми. Згідно з їх теорією, словесну формульність українських дум можна поділити на:

- **формули-теми** – тема попадання в неволю, молитва про визволення;
- **формульні вирази** – наприклад, *люди до церкви йдуть, як бджоли гудуть; словами промовляє, сльозами обливає; світа Божого, сонця праведного у своїх очах не видали;*
- **формули** – приміром, *бідні невольники, клясти-проклинати, чужа чужина, свята неділенька, чорні хмари, дрібні дощі, темні (сиві) тумани* тощо.

Ці формули та формульні вирази характерні для дум давнішої верстви – для невольницьких і побутових. Для дум пізнішої верстви – часів Хмельниччини вони менш властиві. Думи пізнішої верстви мають розвинений сюжет, у них зустрічається більше конкретики, фактів, прізвищ, менше порівнянь з природою.

Термін “тема”, який вжив А.Лорд у своїй формульній теорії, у своїх працях проаналізували О.Веселовський [1] і Ф.Колесса [7]. О.Веселовський назвав їх формулами-сюжетами [1, с.295], а Ф.Колесса – формулами [7, с.17]. Ним, зокрема, було проаналізовано 12 тем закінчення дум, які характерні для п'яти груп. Ф.Колесса відзначає, що теми, як і формули, можуть входити в різні думи.

Д.Ревуцький у своєму збірнику дум та історичних пісень [12] дає розширений, але теж неповний перелік головних тем дум: попадання в неволю турецьку, тягар неволі, мрія про визволення, втеча, потурчення, молодецький герць, самітня смерть козака, гульня козацька й поділ здобичі, сила родинної основи.

Проаналізувавши записи дум, ми побачимо, що текст кожного уступу – це своєрідний мікросюжет. Між уступами рідко зустрічаються причинно-наслідкові зв'язки, як правило, вони відносно самостійні. Тобто, якщо виконавець забуде якийсь мікросюжет, загальний зміст думи не постраждає.

Візьмемо, приміром, тексти думи “Вдова”, оскільки вона була найбільш поширеною й популярною в період записування думового епосу в регіонах побутування кобзарів і лірників, зокрема, на Харківщині й Полтавщині. Проведемо парадигматичний аналіз думи “Вдова” на прикладі 14 записів варіантів словесного тексту думи з нотаціями, зроблених від чотирьох кобзарів Харківщини – Г.Гончаренка, С.Пасюги, І.Кучугури-Кучеренка, П.Древченка; від чотирьох кобзарів Полтавщини – О.Вересая, М.Кравченка, М.Дубини й О.Сластіона; від шести полтавських лірників – С.Говтваня, А.Скоби, О.Гришка, Г.Вахна та співаків П.Кравченка і Я.Пилипенко [16]. Модель парадигматичного аналізу думи виведена в дослідженні С.Грици “Парадигматичний аналіз думи “Олексій Попович” [3]. Під час аналізу виявилися деякі відмінності між мікросюжетами думи у виконанні полтавських кобзарів і лірників, що дало підставу їх розмежувати в окремі групи. Найбільша відмінність між полтавськими кобзарями й лірниками – кінцівка (мати не повертається у варіанті кобзарів і повертається – у лірницьких варіантах).

Будову думи на рівні мікросюжетів можна викласти у вигляді таблиці:

Таблиця 1

<b>ХКЛ</b>	1	2	-	-	5	6	-	7	-	9	10	-	11	12	13	14	15	16	-	17	18
<b>ПК</b>	1*	2	3	4	5	6	6 <sup>н</sup>	7*	8	9*	-	10 <sup>н</sup>	-	12*	13*	14*	15*	16*	-	17	18
<b>ПЛС</b>	1*	2	3	4	-	6	6 <sup>н</sup>	-	8	9*	-	10 <sup>н</sup>	-	12*	13*	14	15*	-	16 <sup>н</sup>	17	18

**Примітки:**

1. ХКЛ – харківські кобзарі й лірники; ПК – полтавські кобзарі; ПЛС – полтавські лірники та співаки.
2. 1\* – сюжет, видозмінений у деталях.
3. 6<sup>н</sup> – новий варіант сюжету, його доповнення, розширення. Нові сюжети розділені в окремі колонки для більшого унаочнення.

**Розшифрування цифрових позначень мікросюжетів:**

- 1 – мати розмовляє з маленькими синами;
- 2 – вдова не пускає синів у найми, сподіваючись на старості спокійного життя;
- 3 – вдова просить Всевишнього допомогти їй маленьких діточок виростити, одружити;
- 4 – вдова виростила, вивчила й одружила синів;
- 5 – сини виростили, одружилися і стали докоряти хлібом-сіллю старій матері;
- 6 – сини виганяють стару матір з дому;
- 6<sup>н</sup> – докладна сцена вигнання матері з вказівкою, що робив кожен із братів;
- 7 – мати плаче й нарікає на синів;
- 8 – мати йде з подвір'я, спотикається, сини з неї насміхаються, бо нібито вона напилася;
- 9 – вдову беруть жити до себе чужі люди, частіше всього сусіди;
- 10 – вдова живе в чужому домі, доглядає за маленькими дітьми;
- 10<sup>н</sup> – вдова прожила в сусідів багато років (від 13 до 34 у різних варіантах);
- 11 – вдова проклинає синів;
- 12 – на синів приходить кара, громи (хуртовини) знищують їхні хати, худобу, урожай у полі;
- 13 – люди осуджують синів;
- 14 – сини каються й вирішують просити матір повернутися;
- 15 – сини йдуть шукати матір з проханням повернутися, обіцяючи надалі її шанувати та вчити дітей і жінок поважати стару матір;
- 16 – вдова проклинає синів і не повертається (харківські лірники й О. Вересай);
- 16\* – мати плаче, відмовляє синам, прощає синів, після чого помилував синів Господь; помирає вдова на чужому подвір'ї (полтавський кобзар М.Кравченко);
- 16<sup>н</sup> – вдова повертається до синів (звертається до Бога, що вона молилася за синів, а їх покарано – старшому згоріла багата хата, у середущого немає нічого ні в полі, ні в домі – А.Скоба), після чого став їм Бог добро посилати й люди почали поважати (у Г.Вахна);
- 17 – похвала отцевій-материній молитві;
- 18 – славословіє.

З наведеної табл. видно, що харківські варіанти, порівняно з полтавськими, коротші. Більше того, харківські варіанти відзначаються меншою індивідуалізацією тексту, відносною єдністю сюжетної канви та спільністю фраз-формул. Цю особливість зазначила К.Грушевська [17, с.234]. Вражаючою є єдність словесних фраз у варіантах кобзаря Г.Гончаренка та лірників В.Гончара й Н.Колісника, зроблених у 20-річний відрізок часу. Можливо, В.Харків і нагадував лірникам текст за записом Ф.Колесси. Особливістю харківської школи є початок (порівняння розмови вдови й синів із шумом зеленої діброви) і кінцівка думи (мати не повертається до синів, похвала батькової-материнної молитви).

Натомість полтавські варіанти вирізняються значною індивідуальністю мікросюжетів, що свідчить про більш особисті, аніж регіональні, впливи. Уже з першого уступу полтавських лірників видно особливість кожного виконавця. Так, у Я.Пилипенко, Г.Вахна дія відбувалася в Києві на Подолі, в О.Гришка – у славному городі Крилові, а в С.Говтваня, А.Скоби та П.Кравченка не вказується, де, зате зазначається, **коли** – у неділю рано.

Індивідуальними є й так звані “слов’янські антители”. Порівняймо:

<i>А.Скоба</i>	<i>Я.Пилипенко</i>	<i>П.Кравченко</i>	<i>Г.Вахно</i>
<i>То не темні</i>	<i>Ох, то не зелена</i>	<i>Вотэ ж то не сосна</i>	<i>А то ж не сосна</i>
<i>тумани налягали,</i>	<i>сосна шуміла</i>	<i>шуміла,</i>	<i>шуміла,</i>
<i>Та не дробні</i>		<i>То не ранняя пташечка</i>	<i>Не зозуля кувала</i>
<i>дощики накрапали,</i>		<i>дробними голосами</i>	
		<i>щебетала,</i>	
<i>То не сивая зозуля</i>		<i>Ой то не сивая зозуля</i>	
<i>кувала</i>		<i>закувала</i>	

У С.Говтваня, О.Гришка таких антители узагалі немає. Так само й сини порівнюються із соколами не в усіх, а тільки в Я.Пилипенко й О.Гришка.

В А.Скоби є цікаві *індивідуальні формули*:

- мати плаче, коли сини її виганяють з дому – *сльоза сльозу побиває*;
  - після того, як найстарший син благає мати повернутися, бо зрозумів, що їх покарав Господь – *хіба я Тройцю святую не вмолила, що нещасная фортуна моїм синам послідила*;
- регіональні формули* (спільна в А.Скоби, М.Кравченка та Г.Вахна) – сцена вигання матері – *Ой отсе тобі, мати, дорога широкая й довга!*  
*та більш відомі: люди до церкви йдуть, як бджілки гудуть* (зустрічається в інших думках, зокрема, “Про сестру і брата”).

Також варіант думи в записі від А.Скоби вирізняється закінченням, якого не мають харківські та полтавські варіанти – удова повертається до синів, звертається до Бога з проханням, що вона молилася за синів, а їх покарано – старшому згоріла багата хата, у середущого немає нічого ні в полі, ні в домі.

Розглянувши текстові формули, перейдемо до аналізу музичної сторони дум. Формульність мелодики дум відзначав Олександр Кистяківський (друкувався під псевдонімом К-ській А.О.): “Дума у виконанні О.Вересає має характер повної імпровізації, однак основний мелодичний рисунок всіх дум зовсім однаковий” [8].

Основою, наріжним каменем досліджень музики дум, зв’язку музики й слова є праці Ф.Колесси. У дослідженнях дум Ф.Колесси немає терміна “формульність мелодії”, але присутній аналіз типових для кожного виконавця фраз, які класифіковані за закінченням, виводяться певні характерні інтонаційні звороти. Вивчаючи виконавців Полтавщини й Харківщини, Ф.Колесса приходиться до висновку, що достатньо записати одну думу або навіть значну її частину, щоб описати стиль виконавця, адже “кожен кобзар і лірник співає всі думи свого репертуару на один зразок, обертаючи на різні лади основну тему мелодії” [6, с.309]. Кобзар або лірник виконує на свої фрази-формули всі думи свого репертуару, незважаючи на їх різний зміст. Найстабільнішою частиною думи, за спостереженнями Ф.Колесси, є кінцеві фрази періодів, “хоч і тут з’являються дрібні відміни” [6, с.77].

Уперше термін “музична формула” стосовно до українських дум з’являється в дослідженнях К.Квітки. Він відзначав наявність музичних формул у кожного виконавця, які він варіює та комбінує при виконанні дум різного змісту [5, с.15]. К.Квітка відмічає, що музичні

елементи, формули й прийоми, улюблені в індивідуальній творчо-виконавській діяльності кобзаря, не створювалися імпровізаційно в кожному даному випадку виконання думи. Вони були більш або менш стійкими, могли змінюватися протягом усього артистичного шляху виконавця [5, с.19].

М.Грінченко продовжив дослідження українського епосу, зокрема, з його музичного боку, використовуючи дослідження Ф.Колесси, М.Лисенка та К.Квітки. Опираючись на нотації дум, зроблені Ф.Колессою, він виводить у кожного виконавця основний мелодичний кістяк, на звуковій базі якого виростають інші варіанти його мелодичних формул [4, с.31–32].

В.Харків, записуючи репертуар харківських кобзарів і лірників на початку 1930-х рр., теж відзначав, що мелодія заплячки однотипна для всіх псалм репертуару виконавця, але в кожного вироблена своя відповідна заплячка [18, арк.65].

Усі раніше проведені дослідження музики дум дістали свою критичну оцінку в діяльності С.Грици, яка творчо використала попередні здобутки музикознавців і філологів – дослідників українського епосу й глибоко їх розвинула, а також використала дані з історії, лінгвістики, соціології. Аналізуючи мелос епіки, С.Грица наводить приклади тотожності думових і псалмових рецитацій. Використання музичних формул для виконання всіх творів репертуару є характерною ознакою модусу мислення епічного середовища. Саме мелодика, а не текст є головною ознакою, за якою можна визначити територію побутування народного твору.

Згідно з нашим аналізом нотацій дум, що складає 25% від усіх записів дум\*, у речитативі переважної більшості кобзарів чітко розрізняються дві формули. Умовно назвемо їх перша формула – **А** та друга формула – **Б**.

Формула **А** – це низхідна мелодична фраза, яка часто починається з п'ятого, шостого або сьомого ступеня. В основі початку формули нерідко лежить оспівування 5 ступеня. Найчастіше закінчується на першому, рідше – на другому ступені. Саме ця формула, очевидно, навела Ф.Колессу на думку про еволюцію думового речитативу з похоронних голосінь, оскільки для останніх є характерним такий мелодичний хід. Ця формула або її різновид – найтиповіша для всіх кобзарів, лірників. Особливо яскраво вона проявляється у виконавців, від яких записували Ф.Колесса, М.Лисенко, В.Харків, тобто в харківської та полтавської груп. Указану формулу самі виконавці називали плачем. Саме вона зазнавала змін, коли на схилі літ вони за браком голосу не могли добре виконувати високі звуки (шостий і сьомий підвищені ступені).

Формула **Б** – це речитативна фраза протяжним ректотоно (може бути і шестиразовий, і навіть більше), часто закінчується висхідним рухом, наприклад, на кварту чи квінту. Ця формула або її різновид також є типовою для більшості кобзарів, лірників. Один з її різновидів – мелодизована фраза з висхідним або хвилеподібним рухом типу від 1 до 4 або 5 ступенів (13254#321, 134#321 тощо). Основна її відмінність від формули **А** – це наявність ходів на широкі інтервали, переважно на кварту (з 2 на 5 ступінь або з нижнього V на 1 ступінь), квінту (з 1 на 5 ступінь). Порівняно з формулою **А** в ній більше ректотоно. Д.Ревуцький називає цю складову частину думи “говірок”, відзначаючи її спокійний і невиразний характер. У своїй промові на Республіканській нараді кобзарів 18 квітня 1939 року Д.Ревуцький говорив: “Як починається говірок, вставляй слова і під самий кінець підвищуй голос” [11]. Усю думу він поділяє на фігури плачу й фігури говірки.

Окрім цих двох формул, у кожного кобзаря є своя каденція, якою переважно завершується формула **А** і яку умовно назвемо **В**. Ця формула зустрічається в кінці значного уривка тексту, але не завжди збігається із закінченням періоду-уступу. Вона часто завершується на першому або другому ступені. Якщо розглянути кінцеві фрази періодів полтавських виконавців, виведені Ф.Колессою в його першому томі “Мелодій українських дум”, то переважатимуть каденційні ходи 321, 3 VII# 1, 4321.

Музична формула **А** або **Б**, як правило, збігається зі словесною фразою. Збіг обох фраз – словесної й музичної – отримав назву в дослідженні дум Ф.Колесси “пісенне коліно” [6, с.52]. Музична формула (**А** або **Б**) може бути пристосована і до довгого, і до короткого словесного рядка завдяки більшому чи меншому використанню повторів одного звука.

\* Під час аналізу нотацій опираємося на найновіше та найповніше видання українських дум з нотаціями, опубліковане у 2007 році Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського.

Але є місця в думі, коли словесній фразі відповідає поєднання двох музичних формул **A** і **B**, наприклад, у думі “Маруся Богуславка” у виконанні В.Гончара на словесну фразу-формулу “дівка-бранка попівна Маруся Богуславка” припадає дві музичні формули **A** і **B**. Таких прикладів можна навести досить багато. Аналізуючи музичні фрази дум, Ф.Колесса відзначав: “В рідких випадках одна фраза так непомітно переходить в другу, що й за допомогою тексту розмежування є трудним і залишає деякі сумніви” [6, с.52].

Комбінування формул **A**, **B**, **B**, їх безперервне варіювання протягом виконання й творить оригінальну форму дум. Наприклад, схематично це може виглядати так: **A B A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A<sub>2</sub> A<sub>3</sub> B<sub>2</sub> B A<sub>4</sub> B<sub>3</sub> A<sub>5</sub> A<sub>6</sub> ...** Із цієї схеми бачимо, що найчастіше кобзарі, лірники вживають формулу **A**, з якої, власне, вони розпочинають рецитацію. Це привело дослідників до хибної думки, що думу виконують на один мотив. Хоч є приклади виконання думи лише варіюванням формули **A**, таким, приміром, є виконання дум М.Кравченком.

Отже, наше дослідження дає підставу говорити про формульність як рису формотворення думи. Мається на увазі послідовність варіюваних формул **ABB**, які й творять цілісну форму. С.Грица зазначала: “Музична форма дум становить цикл варіацій на обрану кобзарем мелодичну тему – свого роду *loci communes* його рецитації” [2, с.204]. Музичних формул в інтонаційному словнику кобзаря або лірника може бути більше одної – дві чи три.

Постійне співвідношення в думах словесного та музичного елементів під час творення форми є беззаперечним фактом, який підкреслювали у своїх дослідженнях Ф.Колесса, М.Грінченко, С.Грица, М.Рильський, Д.Ревуцький, К.Грушевська.

Саме через тісний взаємозв'язок словесного й музичного начал у народній пісні, а в думі особливо, дослідники дум підкреслювали необхідність запису слів одночасно зі співом. На це вказували Ф.Колесса [6, с.50], М.Сперанський, який відзначав, що слово при співі може мати інший фонетизм, а інколи й морфологію, ніж у простій мові [14, с.6]. Запис слів, які диктуються, завжди буде відрізнятися від запису слів, що співаються. Та й спостереження над виконавцями показують, що словесний текст часом не може бути відтворений або відтворюється з труднощами без співу. Це виявляють і записи дум В.Харкова від харківських лірників. Порівнявши записи текстів без мелодії [13] і підтекстовку розшифрованих нотацій, ми побачимо незначні відмінності в тексті.

Але таких записів слів з мелодією є дуже мало, як уже згадувалося – лише 25% від усіх записів дум. Надзвичайно складна з мелодичного й ритмічного боку нотація дум вимагає винятково високого рівня професійної музичної підготовки, якої бракувало багатьом дослідникам.

Взаємодія тексту й мелодії також проявляється в ритміці. Ф.Колесса на основі власних нотацій дум розкрив залежність музичного речитативу від акцентування слів і їх синтаксичного складу. Він зазначав, що в думах мелодія висуває всюди граматичні наголоси відповідного тексту, отже, ритмічна форма музичних фраз залежить від укладу складів і наголосів у відповідних віршах [6, с.34]. Проте постійне співвідношення слова й музики в думовій рецитації обмежує розвиток вокально-мелодичної лінії до певної межі. Найбільшого розквіту мелодія досягає в інструментальних заплачках і мелодизованих кінцівках співаних фраз. Саме в цих елементах найбільше проявляється індивідуальність виконавця. Під час рецитації слово й музика розвиваються в тісному зв'язку, найбільше проявляючи цей зв'язок в акцентуації (наголос словесний відповідає наголосу музичному) і в структуруванні (фраза словесна відповідає фразі музичній).

Формульність – головна ознака традиційного кобзарства та лірництва. Для виконавця дум словесні й музичні формули є складовою формотворення. Постійна імпровізаційність, яка перебуває в межах традиції, наближає процес виконання думи до процесу творення.

1. Веселовский А. Историческая поэтика / А. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 408 с.
2. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – К. : Наукова думка, 1979. – 248 с.
3. Грица С. Й. Парадигматичний аналіз думи “Олексій Попович” / С. Й. Грица // Студії мистецтвознавчі. – № 2 (26) : Театр. Музика. Кіно. – К. : Вид-во ІМФЕ, 2009. – С. 112–118.
4. Грінченко М. Українські народні думи / М. Грінченко // Вибране. – К., 1959. – С. 15–54.
5. Квітка К. Епічні пісні / К. Квітка // Вибрані статті. – К., 1985. – Ч. I. – 152 с.
6. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум / Ф. М. Колесса. – К. : Наук. думка, 1969. – 591 с.

7. Колесса Ф. М. Формули закінчення в українських народних думах у зв'язку з питанням про наверстування дум / Ф. Колесса. – Львів : НТШ, 1935. – 67 с.
8. К-ській А. О. О музыке дум и песен О. Вересая / А. К-ській // Киевская старина. – 1882. – Кн. VIII. – С. 283–287.
9. Лорд А. Сказитель / А. Лорд. – М., 1994. – 338 с.
10. Перетц В. Українські думи в новому виданні К. М. Грушевської / В. Перетц // Етнографічний вісник. – К., 1928. – Кн. 7.
11. Ревуцький Д. Промова на нараді кобзарів 1939 року / Д. Ревуцький // Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, ф. 8-5, од. зб. 614-а.
12. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні / Д. Ревуцький. – 2-ге вид. – К. ; Х. : Держ. вид-во України, 1930. – 232 с.
13. Розшифровки дум і псалм, записаних від кобзарів і лірників на фонографічні валки // Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики і етнології ім. М. Рильського, ф. 6–4, од. зб. 194, 94 арк.
14. Сперанский М. Н. Южно-русская песня и ее носители (по поводу бандуриста Т. М. Пархоменка) / М. Сперанский. – К., 1904.
15. Украинские народные думы. Тексты / [отв. ред. В. М. Гацак ; вступ. ст. Б. П. Кирдана]. – М. : Наука, 1972. – 560 с.
16. Українські народні думи / [упоряд. С. Грица та ін.]. – К. : Вид-во ІМФЕ, 2007. – 824 с.
17. Українські народні думи. Т. 2 корпусу // Тексти № 14–33 ; [передм. К. Грушевської]. – Х. ; К. : Пролетар, 1931. – 304 с.
18. Харків В. Спостереження над лірниками та кобзарями Валківського р-ну на Харківщині / В. Харків // Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, ф. 6-2, од. зб. 23 (2). – 72 арк.

*В статтє проанализировано формульність как одну из характерных стилевых особенностей украинских дум. Проведен анализ словесных и музыкальных формул думового епоса.*

**Ключевые слова:** эпическая формульность, ритмомелодические формулы, парадигматический анализ.

*In this article formulae were analyzed as one of the distinctive stylistic features of Ukrainian songs. There were analyzed the verbal and musical formulas of Duma epic.*

**Key words:** epical formula, rhythmical-melodical formulas, paradigmatical analysis.

УДК 78.07 (477) 314. 743

Ганна Карась

## СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ ДІАЛОГУ “УКРАЇНА – ДІАСПОРА” У СФЕРІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

*У статті аналізується сучасний стан взаємодії західної діаспори з Україною у сфері музичної культури, типологізовано сучасні форми співпраці України та західної діаспори в галузі музичної культури, виокремлено провідні постаті діячів музичної культури в цьому процесі, намічено перспективи розвитку діалогу.*

**Ключові слова:** західна діаспора, Україна, взаємодія, діалог, музична культура.

Посилення міграційних процесів у сучасній Україні й існування потужної західної діаспори з більш як столітньою історією актуалізує дослідження їх сучасною українською наукою. Контакти закордонних українців з Україною впродовж ХХ ст. були “далеко неоднозначними, супроводжувалися зайвим ідеологічним протиборством, обопільною конфронтацією, але водночас і пошуками співпраці, що увінчалися у 80–90-ті роки минулого сторіччя досить високим для тих часів рівнем взаємних культурних та наукових зв’язків” [14, с.25].

Якщо не враховувати численних публіцистичних статей письменників і журналістів про контакти України з діаспорою на рівні обмінів, що здійснювалися Товариством культурних зв’язків з українцями діаспори *Україна* з так званими “прогресивними” українськими товариствами у США і Канаді протягом ХХ ст., наукове дослідження проблеми взаємодії\* західної

\* Користуючись терміном “взаємодія”, маємо на увазі систему спілкування, контактів, стосунків на індивідуальному та груповому рівнях між представниками ядра українського етносу й діаспори.