

МЕЛОГЕОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ ТАНЦЮВАЛЬНО-ПРИСПІВКОВИХ ФОРМ У ТРАДИЦІЇ УКРАЇНЦІВ*

Михайло Хай

Музично-інтонаційна визначеність стилю народної інструментальної музики (далі – НІМ) в Українських Карпатах, незважаючи на подібну природно-ляндшафтну основу різних етнографічних регіонів, відзначається надзвичайною розмаїтістю (вплив різних історичних та політичних чинників), тоді як зона впливу Московської імперії має значний ступінь однорідності та інтонаційно-стильової стабільності всупереч різним географічним умовам степового, лісостепового, полісько-волинського ареалів поширення інструментальної традиції. В українському етноінструментознавстві питання структурно-типологічної аналізи належного висвітлення не дістали¹.

Інструментально-діалектологічна характеристика Карпатського регіону мало-що відрізняється від пісенної і в основному збігається з нею за ритмоінтонаційними ознаками. Водночас найхарактерніші анклавні інструментальної традиції містять цілком оригінальні, що не перетинаються з пісенною, інтонаційні та ритмостильові компоненти. Це, зосібна, стилістика пастуших сигналів і награвань та широкомасштабних композицій коломийкової структури, де типова мелоструктура коломийки-приспівки настільки “розмита” імпровізаційним началом, що творить цілком осібну від основного кістяка музично-інтонаційну цілісність, яка може розглядатися вже поза межами тієї чи іншої структурно-типологічної єдності. Подібне спостерігаємо й у розгорнутих танцювально-приспівкових коломийково-козачкових² формах, наділених широкою амплітудою парадигматико-варіативної змінності в її нестримному русі до єдиного спрямованого мелоритмотипологічного зразка-інваріанта, що й зумовлює і власне процес руху, і його вислід – неповторну варіативну відмінність

від попередніх варіативних одиниць усієї низки (ряду) зразків-варіантів.

Якщо етноорганологічну ситуацію в наступному після Українських Карпат “найінструментальнішому” регіоні – Поліссі – з усіх названих джерел ще можна окреслити більш-менш виразно, то аналіза музично-стилістичних особливостей інструментальної музики українців-поліщуків є значно проблематичнішою, передусім з причини недостатньої для цього зафіксованої “живої” музики, яку б аргументовано можна було віднести до категорії “традиційної”. Етноорганологічна та етноорганологічна мапа Наддніпрянщини, Полтавщини та Слобідщини ще рясніше розцяцькована напливовими та кічевими елементами.

Аналіза структури інструментальної музики загалом і традиційної зокрема становить особливу трудність, оскільки її методика ще цілком не розроблено. Якщо зважити, “що теорія взаємодії [академічних формоутворень. – М. Х.] охоплює практично всі типи музичних форм, які склалися в професійній композиторській практиці за декілька століть європейської музики..., а у жодній із музикознавчих праць це завдання вирішено не було, хоч багато наближень до його вирішення було намічено”³, то аспект взаємодії традиційних жанрово-інструментальних форм зі спорідненими академічними складає більш трудомістку й методологічно та практично складну проблему.

Поняття цілісності форми⁴ в народному інструменталізмі набагато “розмитіше” й таке, що слабо вловлюється як самим творцем-виконавцем-реципієнтом, так і вченим-аналітиком. Її структурна типологія та художньо-семантичне спрямування настільки нестабільні й мінливі, що виникає питання не лише необхідності, але й можливості

розчленування великих жанрово-стильових композицій на менші, структурно відокремлені й семантично означені. Але, незважаючи на зазначену дифузійність стилістичної будови та стихійну приуроченість НІМ до синкретичної природи народного побуту й дозвілля⁵, необхідність структурної аналізи об'єктивно існує, а значить, існує й необхідність пошуку методик розгляду. Так само об'єктивно є необхідність аналітичного погляду на семантико-композиційні ознаки традиційної музики.

Відома річ, що "змістовий та композиційний рівні є системою, надбудовою для якої виступає структурний рівень"⁶. Вони в традиційній художній творчості "становлять триєдине ціле", яке забезпечує реалізацію його атрибутики "як реалії народного мистецтва та творчості"⁷. Об'єктом представленої тут структурно-виконавської аналізи визначено інтонаційні модифікації мелодичного контуру, змодельовані за допомогою вирізнення з парадигматичного ряду ладово-інтонаційних моделей типологічно найстійкіших і таких, що найчастіше повторювалися. Такі інваріантні зразки, за якими стоять довгі парадигматичні ряди-ланцюги певного інтонаційно-семантичного типу, вже самі по собі несуть значний ступінь узагальнення особливостей їх структурно-семантичних характеристик. Отже, узагальнення їх на рівні жанру, притаманного даному регіону, селу, індивідуальному стилю, може дати "сумарний" наслідок даного стилю, іншими словами, – модусу інтонаційного мислення (С. Грица) чи, ще ширше, – звукоідеалу (А. Скоробагатченко, М. Хай) даного виконавського середовища. Основна мета даної статті – виявлення ритмо-структурного, темпово-агогічного, фактурного та виконавсько-композиційного розвитку НІМ різних регіонів України.

Одиницями виміру композиційної структури фольклорних першотворів обрано сегмент (уступ) у творах астрорфічної будови та період у строфічних побудовах. Водночас поняття "сегмент" розуміється тут не лише у великоформному (макроформатному) тлумаченні сегмента-уступу (С. Грица), але й у малоформатному, і вказує передусім не так на величину фрагмента форми, як на нестрофічність її внутрішньосегментних

(мікросегментних) утворень. Поняття "період" тлумачиться, головню, загальноприйнятно (І. Способін, С. Скребков, Л. Мазель та ін.), оскільки фольклорні інструментальні форми квадратної побудови переважно або запозичені з академічної (міської й містечкової) сфери, або ж мають разючу схожість зі своїми академічними відповідниками. Однак "строфічність" фольклорних інструментальних побудов здебільшого так "розмита" імпровізаційністю манери виконання, що поняття "квадратність" і "періодичність" форми тут також слід сприймати дещо умовно.

Велику спокусу скористатися із зовні принадної, але методологічно малоспроможної методики використання етнографічної термінології на кшталт "коліно"⁸, "кавалок"⁹ тощо тут категорично відкинуто насамперед з причини її малоприматності та малопродуктивності, а також через недостатньо виразну сформульованість даних понять в умовах редукованої традиції (як правило, з уст музик-дилетантів, які здебільшого володіють "традицією" лише на рівні гармошкового кічу).

За головні структурні компоненти в середині сегмента-уступу чи періоду обрано відомі поняття "зачин" та "каденція" (для означення початкових і серединно-прикінцевих меж структурної одиниці-періоду) та запозичений у Б. Яремка вдало, на наш погляд, ним застосований для тлумачення серединно-розвиткового інгредієнта НІМ, але значно ширше нами, ніж даним автором, інтерпретований¹⁰ термін "розгін". У ракурсі, адекватному до свого тонікально-прикінцевого змісту, зрідка користуємося також терміном "фіналіс", який широко застосовує цей дослідник.

Логіка, еволюція та характеристика музично-інтонаційного мислення в даній статті розглядається на рівні сучасних мелогеографічних досліджень (С. Грица,¹¹ А. Іваницький¹², Л. Єфремова¹³ та ін.). Зосібна, для означення найхарактерніших мелотипологічних властивостей певного мотиву/награвання/поспівки замість поширеного способу моделювання ритмічного контуру ширше застосовується цифро-формульний спосіб моделювання інтонаційного кістяка мелодії.

Для фіксації типологічної стабільності між характерними ознаками звуковисотного

та ритмічного кістяка мелодії вводиться термін “мелоритмотип”. Поняття “мелоритмоформула” застосовується як у вузькому (сегментарно-частковому), так і в широкому (на означення мелоритмотипу цілого періоду) значеннях, як правило, у випадках, коли інтонаційний та ритмічний контури стабільно структурно взаємопов’язані (взаємозалежні в процесі мелоритмотворення). За умови відсутності такої стабільності мелотип і ритмотип визначаються окремо.

Ритмочислоскладову структуру доцільно аналізувати лише в композиціях з виразно (або ж принаймні умовно) означеною строфікою, тобто майже в усіх, за винятком малих сигнальних із речитативною та мотивно-сегментарною будовою, а також у розгорнутих утвореннях астрофічної побудови або строфічних, квадратність ритмоструктури яких максимально “розмита” внаслідок імпровізаційного характеру формотворення.

Парадигматичні ряди (низки) пропонованих для структурно-типологічної аналізи варіантів/зразків НІМ та вибраних з-поміж них конкретних інваріантів, згідно з відомою методикою парадигматичної аналізи С. Грици, нерідко залежать від форми, ступеня їх структурної складності й композиційної розвинутості. Парадигматика окремих із них настільки широка й потужна, що дозволяє більш деталізовані, ніж запропоновані тут, рівні аналітичного розгляду. Внутрішні парадигматичні спроможності інших, особливо малоформатних сигнальних та деяких оригінальних великих розгорнуто-імпровізаційних форм, композиційна структура яких виходить за рамки побудов сюїтно-в’язанкового типу й парадигматична розмаїтість варіантів яких простежується й поступається місцем новотворній цілісності композиції, заледве складають декілька одиниць. І хоч інваріантна здатність їх порівняно нижча від попередніх, саме такий відбір матеріялу й респондентів видається найоптимальнішим для обох названих типів інструментальних награвань/композицій. Такий підхід – найреальніший у даній фольклористичній ситуації – охоплює досить широке коло виконавців та інтонацій і водночас так само достатній для визначення структурно-типологічних ознак розглядуваних зразків. Водночас він

конкретно вказує на ареали їх поширення й характер індивідуально-етнофонічної інтерпретації.

Диференціювання розглядуваних зразків НІМ на рівні виду, жанрово-структурного типу, його різновиду/виду (інваріанта) і варіанта як основних інгредієнтів парадигматичної низки виконавських зразків дозволяє технологічно найдостовірніший відбір зразків, пропонованих для аналізу. Однак попри ретельність відбору парадигматичних рядів та їх одиничних типів-інваріантів кожен конкретний зразок виконання НІМ має неповторну, лише йому властиву специфіку мелота ритмокомпозиційного творення. Тому, не маючи можливості представити тут приклади аналізу всіх наявних типів розглядуваних жанрових угруповань, мусимо зупинитися лише на окремих із них, на наш погляд, найбільш вживаних і характерних.

Зіставлення споріднених, суміжних та антиномічно протиставлених мелоритмотипів здійснювалося, головню, на матеріялі інструментальних зразків, представлених у збірнику “Українські народні мелодії”¹⁴, сумарна вибірка з яких є своєрідною та найуніверсальнішою на сьогодні “енциклопедію” традиційної музики українців, оскільки містить сумлінно відібрану добірку традиційних інструментальних жанрів, позбавлених “вульгарно-об’єктивної” напливовості. Повна відсутність у ній творів гармошково-балалайкового кічу та надміру румунізованих, московізованих, полонізованих і мадяризованих зразків із міжетнічного пограниччя цілком збігається з науковою концепцією даної статті й забезпечує високий і стабільний рівень наукової та стильової достовірності як даній збірці, так і дослідженням, що на неї покликуються. Відповідно, порівняння з аналізованим субстратом даної розвідки “обрамлюють” його ореолом автотонності й автентичності та підтверджують або застерігають головні висліди й міркування аналітичного процесу.

Напливові та іншокультурні зразки варто аналізувати лише на рівні трансформаційних “інфлюсів”. Відверто іншосередовищні утвори, що принципово не змінили своєї чужинської природи й ніяк не піддалися процесови рецепції (вростання) в питомий ук-

раїнський ритмо(ладо)інтонаційний контекст, тут не розглядаються як такі, що виходять поза межі розглядуваної проблематики. На наш погляд, вони заслуговують на увагу, радше, істориків і соціологів культури, аніж вузьких етноорганологів, мелогеографів й етноорганологів.

Загалом пропонувану тут методу структурно-виконавської аналізи можна було б умовно означити як парадигматичну (парадигматико-етнофонічну), розуміючи під нею, з одного боку, множинність мело(ритмо)структурних та виконавських варіантів проаналізованих зразків музики, а з другого, – структурно-виконавських чинників НІМ (мелоінтонаційні, ладові, строфіко-, метро-ритмічні, темпово-агогічні особливості, характерні риси композиційної будови, виконавської манери тощо).

Таке поєднання мелічної, ритмічної та виконавської парадигм дозволяє з'ясувати мірило впливу й взаємозалежності кожної з них на процес творення форми загалом і на ступінь залежності та взаємозалежності внутрішньопарадигмальних явищ у міжпарадигмальних стосунках видів, типів і варіантів (інваріантів) інструментального мелосу зокрема.

Найбільшим масивом НІМ, який ще й сьогодні можна безпосередньо спостерігати на більшій частині території України, є верства умовно строфічної (здебільшого двочасткової) музики до традиційних автохтонних і напливових танців. Генезу, семантику назв і сюжетів, композиційну й хореографічну будову, індивідуальну, масову, статеву, вікову, обрядово-звичаєву приуроченість їх досліджено вкрай недостатньо, оскільки спеціальна галузь науки, що вивчає власне танцювальну структуру танців – етнохореологія – в Україні практично відсутня, а відомі праці, дотичні до цієї проблематики, мають або постановочно-сценічний¹⁵ або ж початково-хореологічний характер¹⁶. Такому станові науки, окрім об'єктивної схильності танцювальної культури до природного розвитку й згасання, ще більше "посприяли" суб'єктивні чинники політичного переслідування носіїв традиції та її дослідників. Тому автентичні й автохтонні ознаки національної своєрідності/ідентичності танцювальної

музики українців краще збереглися не у власне етнохореологічній, а в супровідній музично-інструментальній компоненті.

Цілком оминаючи етнохореологічний аспект проблеми з огляду на конкретно означений предмет даного дослідження, зупинимося на жанрово-структурній та жанрово-стильовій характеристиці музичного супроводу основних традиційних танців українського народу.

Виконавсько-стильова (етнофонічна) аналіза традиційної музики певного етносу передбачає розгляд насамперед найголовніших аспектів конкретного жанру (і ширше – жанрово-стильового масиву), а саме: формотворчого (або композиційного), імпровізаційного та виконавського. Проведена структурна аналіза є лише необхідною передумовою для згаданих ракурсів мелогеографічного та етнофонічного розгляду – зазначені тут музично-діяктологічні та виконавські характеристики є, радше, такими, що доповнюють структурні описи, аніж констатують певні мелоритмоінтонаційні та виконавські ознаки.

Якщо зважити, що подібна метода передбачає також нанизування аналізованих складових на триб етнографічної та індивідуально-виконавської специфіки, то процес узагальнення зазначених аспектів виглядатиме досить ускладненим. Тому зосередимося лише на основних інваріантних його моментах.

Масив традиційної танцювально-приспівкової музики, що зберігся до наших днів, незважаючи на значну поруйнованість сучасним напливовим і кічевим елементом, разом із весільно-обрядовою інструментальною музикою є найповнішим матеріалом для музично-діяктологічних студій. За винятком Слобідщини та маргінальних українських теренів, сліди автохтонної й автентичної танцювально-приспівкової традиції зафіксовано не лише в рудиментарних пасивних, але й у досить активних і живих формах. Ступінь збереженості найпоширеніших з-поміж них змінюється в міру дедалі інтенсивнішого згасання від центру активного побутування (Українські Карпати) через інтегральні лінії етнографічної законсервованості (Полісся й Поділля) аж до зони найбільш поруйнованих традицій Наддніпрян-

щини й Полтавщини, а також цілком засимілюваних – на Слобідщині та Півдні України.

Серед танцювально-приспівкових жанрів **Бойківщини** найвиразніші риси музично-діалектних подібностей і відмінностей має коломийка. Як найбільш поширений і синкретично цілісний вияв музичного життя бойківського люду вона має декілька функцій застосування в побуті, що безпосередньо формують жанрові, міжжанрові, регіональні, локальні й індивідуальні ознаки стилю. За жанровими ознаками коломийки в традиції бойків найконтрастніше поділяються на “співані” та “до танцю”. Найчастіше обидва типи – повільніша, більш мелодизована “співана” та швидша, гостріша танцювальна (“обертанка”) – об’єднуються в єдине синкретичне дійство, коли різниця в характері виконання початкового “співаного” (“Женяться”) і власне танцювального епізодів простежується виключно на рівні мікростилістичних ознак мелосу та найхарактерніших рис манери виконання.

За субрегіональним принципом у традиціях виконання бойківського коломийкового мелосу можна виокремити кілька субдіалектних зон – центральнозахідну (самбірсько-турківська, включно з діяспорними осередками Півдня України), центральносхідну (скільсько-тухольсько-верховинська), східну (долинсько-рожнатицька), що є фактично зоною бойківсько-гуцульського пограниччя, північну (дрогобицько-стрийська) та бойківсько-закарпатську (воловецько-міжгірська). Відповідно можна говорити й про названі типи субрегіонального коломийкового мелосу. Решта маргінальних і пограничних зон з різних причин ще недостатньо досліджена.

Танцювально-приспівкова музика **Лемківщини** представлена нечисленними зразками з музично-діалектної зони бойківсько-лемківського пограниччя – маргінальної (в межах державної території Польщі) та метропольної (в рамках адміністративної території Закарпатської області України). Обидва пласти містять іншоетнічні ритмоінтонаційні інфлюси: у першому випадку – польсько-словацькі, у другому – угорські. У манері гри сучасних лемківських капелів присутні також ознаки стилю

цигансько-угорського ресторанно-містечкового стилю.

Танцювально-приспівкова культура **Гуцульщини** й **Покуття** становить чи не найоригінальнішу, найрозвиненішу й до того ж найкраще збережену частину всієї етнохореологічної традиції українського етносу. Позначена водночас значними іншоетнічними (румунськими й частково угорськими) ритмоінтонаційними, фактурними та виконавсько-хореологічними впливами, вона, однак, спромоглася витворити власний, відмінний як від загальноукраїнського й сусідніх регіональних, так і від зазначених іншоетнічних субстратів стиль, а також звукоідеал на рівні ладово-інтонаційних, метроритмічних, фактурних і виконавських особливостей танцю.

Відмінності в структурі та стилі виконання гуцульських танців простежуються на таких рівнях: а) інструментального складу, б) субрегіональному й локальному, в) індивідуальному.

Особливості коломийкових танців, що пов’язані з відмінними стильовими ознаками субрегіональних, локальних та індивідуальних виконавських шкіл, та їх структурна типологія безпосередньо залежать від ступеня сформованості й характерності найвизначніших виконавських осередків, окремих капелів та їх лідерів/виконавців. У традиції Галицької Гуцульщини цей поділ відбувається на рівні субрегіональних подібностей та відмінностей. Р. Гарасимчук, досліджуючи субрегіональні хореологічні стилі гуцульської коломийки-танцю, виокремив космацько-шепітську, косівсько-жаб’євську та надвірнянсько-ворохтянську зони¹⁷. З погляду мелоінтонаційної стилістики диференціювання типологічних різновидів гуцульсько-покутської коломийки простежується не лише по лініях географічних меридіанів, але й географічних паралелей. Так, коломийковий мелос косівської та жаб’євської виконавських традицій має більше відмінних, аніж спільних рис, тому дані традиції безсумнівно вимагають виокремлення. Ще осібною внаслідок ближчого розташування до географічних паралелей є буковинсько-гуцульська традиція, яка зазнала найбільшого впливу румун-

ського стилю. Для гуцульсько-закарпатської традиції рахівської зони властива де-що м'якша ритмоінтонаційна заостреність у порівнянні з крайніми характеристиками гуцульсько-буковинського музичного субдіялекту, а хустсько-марамороська навіть позначена помітними угорськими ритмокомпозиційними рисами.

Навіть найменше засимільований гуцульський коломийковий мелос буковинсько-гуцульської зони – т. зв. “ледська” (тобто “польська”, галицько-гуцульська) “єгра” – типологічно дуже різниться від стилю центральногуцульських (жаб'євської, косівської, ворохтянської) та покутських (коломийської, космацької, надвірнянської) традицій. Часом настільки, що виникає враження, ніби це музика румунська, оскільки типовий інтонаційний контур гуцульської коломийки тут ледь-ледь простежується. Ще відчутніше спостерігається румунська інтонаційна компонента в таких утворах братів Прилипчанів, як “Юдзькова гра”, “Курилова гра”, “Николаєва” та ін.

Мелотипи коломийково-козачкових (“Голубка” – двох типів, “Білоберезка”, “Яворівка”, “Путилянка”, “Шешорка”, “Ворохтенка” та ін.), маршових (“Решето” – двох типів) та новітніх танцювальних типів (полька, “Бублички”, “Жидівка” і т. п.) в основному збігаються з уже розглядуваними трансформованими та сучасними польково-фокстротними міжжанровими зразками з інших регіонів, тому суттєво на звукоідеал гуцулів не впливають.

Традиційна танцювально-інструментальна музика **Західного Поділля** становить досить розгалужену жанрово-стильову мережу танків козачкового, козачково-коломийкового, козачково-полькового й полькового типу, які в кожному конкретному вияві володіють широким парадигмальним спектром структурних відмін і варіантів. Народнофокстротні та вальсові форми так трансформовані в бік іншоетнічних (головно, авторських містечкових) модифікацій, що розглядати їх у межах концепції даної статті є недоцільно.

Серед західноподільських побутових танків некозачкової групи розрізняють: а) монотематичні, або двочастинні польки

повільнішого (“скачного”) характеру, б) політематичні полькові композиції розгорнутого типу з тенденцією до міжжанрових (польково-коломийкових, польково-козачкових та польково-фокстротних) трансформацій, в) вальси народнопісенного та авторського фольклоризованого характеру; г) народнофокстротні форми. Зважаючи на незначну поширеність двох останніх жанрових груп у даному регіоні (і в Україні загалом) та на недостатню сформованість їх мелоритмостилістики, розглянемо лише полькові типи.

У контексті загального характеру виконання традицію політематичного розігрування польки на Західному Поділлі можна віднести до “енциклопедичних”, що демонструють цілу галерею полькових інтонаційно-стильових типів пізньої західноподільської танцювальної культури, де питомий польковий (і поважно-стриманий “скачний”, і порівняно швидший – “з гудзом”) темп переходить свою еволюційну межу й потрапляє в ніби “революційну” фазу трансформації, у той крайній темповий характер, який в Українських Карпатах і підгірських зонах несуть в собі коломийка та гуцулка, а на решті території України давніше ніс козачок. По мірі згасання козачкової традиції цю його функцію дедалі інтенсивніше переймає “січена” (“з гудзом”) полька. Разом із зазначеними іншими мелоритмотипами західноподільських польок вона утворює своєрідну “перехідну зону” від давнього карпатського коломийкового й центральноукраїнського козачкового танцювального мелосу до порівняно сучаснішого – полькового.

Зіставлення цих даних із аналітичними вислідами полькових традицій інших регіонів України дає підстави вважати польку напливовим (з походження) танцем, який на українських теренах дістав достатній рівень стильового трансформування й адаптації з автохтонним мелосом, аби його кваліфікувати як цілком оригінальний та органічний для природної рецепції в питоме виконавське середовище різних субрегіональних традицій українців. Запропонована тут структурна аналіза – лише перший крок до ґрунтовніших структурно-типоло-

гічних розглядів музично-діалектних особливостей української традиційної польки.

Українська традиційна танцювальна музика **Волині** й **Полісся** поділяється на такі інтонаційно, ритмово та темпово виразно окреслені типи: а) гопаковий, б) козачковий, в) гопаково-козачковий, г) польковий. Аналіза структури досить осяжного пласта танців некозачкової структури з недостатньо виразною автохтонною мелоритмістикою (вальси, фокстроти), як і напливових танців, що не піддалися рецепції/вростанню в субстрат автохтонного танцювального мелосу (краков'як, оберек, шир та ін.), не є предметом даного дослідження. Міжжанрові трансформації козачка з некозачковим танцювальним мелосом (маршем, польковими, фокстротними та іншими формами) на Волині й Поліссі посідають нішу сучасного новотворення інструментального мелосу з вагомим вмістом традиційної стилістичної компоненти.

Танцювально-приспівкова культура **Східного Поділля, Наддніпрянщини** й **Полтавщини** представлена досить добре збереженим мелосом таких традиційних жанрово-стилістичних угруповань: а) інтонації гопаково-козачкової групи (гопаки, козачки та їх міжжанрові модифікації), б) мелодії некозачкової групи (польки, вальси). До цієї ж стильової зони належить також інструментальна музика Слобідщини та Півдня України, але їх жива традиція або не зафіксована, або серйозно порушена кічевим гармошковим стилем.

Найкраще серед танків гопаково-козачкової структури збереглася мелоритмістика “Комаринського гопака”, серед розгалуженої парадигматики мелотипів/варіантів якого вирізняються “зеленьківський” та “бірківський”.

Другим після польки новочасним жанром у зоні східноподільсько-наддніпрянсько-полтавського інструментального стилю є народний вальс із яскраво вираженою народнопісенною основою. На відміну від багаточисельних західноукраїнських вальсових типів, де переважають авторські, напливові й кічеві елементи, вальси зазначеної зони тяжіють до автохтонного пісенного мелосу.

За композиційною побудовою форми танцювально-приспівкова музика українців поділяється на два великі за обсягом тематизму й розгорнутості бльоки композицій: а) монотематичні, варіаційно розгалужені, б) політематичні великі композиції (гопаки, козаки, козачки, коломийки). Окрему групу складають малі двочастинні форми (за З. Лиськом, т. зв. форми “подвійного періоду”¹⁸), частини яких здебільшого пов'язані між собою характерною для переважної більшості бінарних структур логікою контрастного (запитання–відповідь) мислення. За таким принципом побудовано значний масив пізніх проміжних (між згаданими вище клясичними традиційними жанрами) танців – шумки, думки, чабарашки, польки, народні фокстроти тощо.

Необхідно вказати також на принципи біфункційності та поліфункційності в партіях провідної та акомпануючої скрипки, коли мелодія першої нерідко “приховується” в елементах “драйвового” (здебільшого двозвучного) вторування, виконуваного або в тій самій теситурі, або ж на октаву нижче на відкритих струнах, навіть щипком лівої (рідше – правої) руки, а “втора” другої, навпаки, “розчиняється” в постійних намаганнях октавно здублювати мелодію та “фундаментально” контролювати (головно, метроритмічно, а не звуковисотно) пульсацію “баса”.

Найактивнішим традиційним танцювально-інструментально-приспівковим жанром, який ще продовжує чинити відчутний спротив навалі попсової/“попсованої” квазіфольклорної музики в карпатському й навколокарпатських галицьких та західно-подільському регіонах, є коломийка та споріднені з нею коломийково-козачкові міжжанрові трансформації. На другому місці після коломийково-козачкових форм за інтенсивністю та автохтонністю побутування є полька та стилістично модифіковані під неї польково-козачкові, польково-чардашеві (на Лемківщині та Закарпатті), а також польково-народнофокстротні (мало не на всій українській етнічній території) форми.

“Патріярх” місцевої танцювально-інструментальної культури – гопак – у сучасному

українському селі належить, на жаль, до реліктових явищ. Танці ж “чистої” козацької структури з дещо трансформованою в бік сучаснішої польки ритмоінтонаційною лексикою (як наприклад, на Поліссі – “Комаринський”, “Крутак”, “Козачок”, “Опачок”, “Розкомарський козацький”, “Козак”, “Очерет”, “Чоботи”, “Гречаники”, “Попуд гайком” та інші; лемківсько-бойківсько-галицькі, гуцульсько-покутські, західноподільські їх модифікації) ще досить інтенсивно й продуктивно конкурують із засилам сучасної поп- та рок-культури.

Ще ефективніше “вклинюється” в цей процес група напливових танців, серед яких найвідоміші – польські (краков’як, оберек), московські (“Бариня”, “Коробочка”), білоруські (“Лявоніха”), жидівські (“Шир”, “Ойра”, “Карапет”) в зоні московського впливу, а також угорські (україномовний “чардаш”) на Закарпатті, румунські (“гори”, “жоки”) на Буковині тощо. Але їх роля в процесі витіснення автохтонного й автентичного елемента, радше, деструктивна, ніж конструктивна, позаяк відсоток проникнення їх інтонаційного елемента в уражене ними тіло “окупованої” традиції тут мінімальний, завдяки чому утворюється не “новий” квазіавтохтонний, а культивується “старий” напливовий звукоідеал.

Занесені, на думку Ф. Колесси¹⁹, з Подніпров’я на Полісся та в інші регіони танцювальні мелодії “врослися” (явище природної рецепції) в автохтонний інтонаційний субстрат ритуально-обрядової верстви й витворили оригінальні міжжанрові, міжетнічні трансформовані, малохарактерні для НІМ українців (явище неприродного витіснення автохтонного елемента напливовим) квазісвої форми, що розчиняють місцевий інтонаційний елемент і “усереднюють” його, зводячи до “загальноукраїнського”, навіть значною мірою змосковщеного, зжидівщеного та зциганщеного стилю.

Загалом танцювально-приспівкова культура більш ніж трьох чвертей території (південної, східної, частково – центральної, північної та західної частин) України переживає стадію цілковитого зникнення автохтонної традиції й заміни її відверто

чужинським та маргіналізованим (етнічно та соціально) кічевим елементом. Наведені тут дані структурно-типологічної (парадигматичної) аналізи представляють його лише вибірково для означення місця, ступеня й засягу участі в складних трансформаційно-асиміляційних процесах взаємодії з іншоетнічними (частушки, “На реченьку”, “Бариня”, “Ойра”, карапет, оберек, кадрилль, чардаш, “Циганочка”, “Сербіяночка” й т. і.) та іншосоціальним (матроський танець “Яблочко”, ресторано-салонне танго, містечковий кічевий мелос тощо) нашаруваннями. В одних випадках автохтонно-автентичний інструментальний мелос зберіг функцію і ролю визначального стилеворювального чинника, в інших – став матеріалом для складних міжетнічних та міжжанрових стильових трансформацій або ж цілком склав свої “повноваження”, здавшись на милість “переможців” – іншосередовищної фольклорної й нефольклорної “попси” та кічу.

Жанрові особливості усної інструментальної традиції в різних етнографічних зонах України визначаються як стабільними спільними характеристиками й ознаками, так і значними ритмоінтонаційними та етноорганічними (народновиконавськими) відмінами стилю. Музично- та виконавсько-діалектні особливості НІМ певного середовища виявлені менш контрастно, ніж у пісенній та епічній традиціях. Їх автохтонний і автентичний зміст зазнав значного впливу музики іншосередовищних традицій і віянь, а подекуди вже цілком ними знівельований.

Діалектика еволюційних процесів функціонування жанрів НІМ усної традиції українців полягає в тім, що їх найоптимальніший субстрат (інтонаційний модус), який ґрунтується на найхарактерніших ознаках загальноукраїнського ритмоінтонаційного елемента (традиції Слобідщини, Полтавщини, Наддніпрянщини, Східного Поділля, Східного Полісся, Півдня України), в даний час знаходиться в стадії інтенсивного згасання та остаточного зникнення. Регіональні традиції, які ще виявляють виразну музично-діалектну характерність (як це можемо спостерігати на Бойківщині, Гу-

цульщині, Західному Поділлі, Волині, Західному Поліссі, Берестейщині та Підляшші), містять різний відсоток як питомого загальноукраїнського елемента, так і напливових інтонацій.

Парадигматика множинності варіантів та інваріантних рядів мелосу головних інструментальних жанрів (гопак, козачок, коломийка, полька) дозволяє виокремити з-поміж численних їх міжжанрових трансформацій (гопаково-козачкових, козачково-коломийкових, козачково-полькових, польково-фокстротних та інших проміжних та розвитково-імпровізаційних форм) щонайменше два рівні їх диференціювання – а) мале (внутрішньопарадигмальне, варіантне), б) велике (міжжанрово-парадигмально-інваріантне) кола.

Народна інструментальна музика **Українських Карпат** володіє чи не найкраще збереженим ядром автохтонно-автентичної стилістики. Найбільш архаїчний інтонаційний пласт НІМ астрофічної побудови в цьому регіоні доповнює кількісно осяжніша, хоч якісно дещо спрощеніша та пізніша верства награвань строфічної (передусім коломийкової та коломийково-козачкової) структури, що відноситься до сфери ансамблевої танцювально-інструментальної музики.

Інтонаційно-стильова структура строфічних жанрів НІМ Карпат і Передкарпаття (Бойківщина, Лемківщина, Закарпаття, Гуцульщина, Покуття, Західне Поділля) ґрунтується, головню, на танцювальних і танцювально-приспівкових версіях коломийки/гуцулки та міжжанрово трансформованих з ними модифікаціях козачка, польки й навіть народного фокстрота та чардаша (бойківсько-лемківсько-закарпатська зона). Їх мелоструктура тяжіє до модусів інтонаційного мислення кожного з конкретних автохтонних музичних діалектів, а міжжанрові трансформації – до кресово-пограничних напливових інфлюсів сусідніх етнічних та соціальних маргінальних інтонаційних масивів. У ладово-інтонаційному плані НІМ цього регіону характеризується іонійською мажорною терцією, що у співвідношенні з традиційною для гуцулів ґенамісотонікою, здається, претендує на другий після неї

або й рівноцінний з нею чи домінуючий ладовий модус інтонаційного мислення.

На рівні ритміки, темпу й агогіки спостерігаємо дещо стабільнішу в порівнянні з мелодикою тенденцію відданості основам “матірнього пня” (Ф. Колесса), що, вочевидь, можна пояснити значно консервативнішим поводженням темпоритміки в умовах танцювально-приспівкової стихії, її “скованістю” танцювальним рухом і статикою метроритмічних пульсацій двочасткових танкових форм. Виходячи з цього, автохтонні танці тут виразніше дотримуються власної метроритмічної статичності, а напливові, відповідно, агресивніше диктують їм свою.

З погляду етнофонічної структури в даному регіоні спостерігаємо превалювання скрипково-смичкової виконавської стилістики і, ширше, етнічного звукоідеалу²⁰.

Окрему групу тут становлять т. зв. “народні вальси” та інші тричасткові танці, інтонаційною основою яких є не напливовий, а традиційно автохтонний пісенний мелос тричасткового складу. Їх кількісний відсоток у даному регіоні значно переважає відповідні показники в зоні московського впливу, внаслідок чого вони складають третю (після коломийково-козачкової та полькової) групу традиційно трансформованих автохтонних танців. Цей відсоток значно підвищений у лемківсько-пограничних осередках побутування народного вальса та інших тричасткових напливових танків строфічної будови.

Про автентичну інструментальну традицію лемків ми більше довідуємося з історичних джерел, аніж із сучасних. Так, в одному з них, що дійшло до нас із барокової доби, читаємо: “Слід було б відповісти на питання, чи не походить більша частина так званих “польських танців” з-поза Польщі”, а саме, з так званого Спішу, тобто з пограниччя української Лемківщини”²¹. Сказане стосується й інших передкарпатських регіонів, що вражені містечковою та напливовою культурою, – Галичини, Надсяння, Холмщини й Підляшшя, з теренів яких матеріал для аналізу майже відсутній. Наведена цитата й ситуація якнайточніше передають усю динаміку й драматизм дія-

лектично обопільних тенденцій впливів і взаємовпливів в українському традиційному інструменталізмі, особливо в такій етнографічній зоні, як Українські Карпати. Порівняльна аналіза відмінностей традиційної НІМ українців, з одного боку, дуже виразно й конкретно визначає основні риси модусу інтонаційного мислення (звукоідеалу) кожної з мелогеографічних зон, а з другого, – ретельно фіксує щонайменші відхилення від його засадничих основ і традицій.

Інструментальна традиція **Волині** та **Полісся** є другою (після Карпат і Передкарпаття) стильовою константою, ступінь збереженості якої дозволяє розглядати її на рівні автохтонності й автентизму.

Зафіксований українськими етномузикологами етноорганологічний матеріал із центральної зони Полісся хоча кількісно й поступається представленому білоруськими й польськими дослідниками із маргінальних українсько-поліських територій, та все ж разом із ним може виявитися цілком достатнім для порівняльного зіставлення його з масивом карпатської НІМ, а також для та з'ясування загальних рис і характерних відмінностей поліської інструментальної традиції. Розшматовувана впродовж століть неприродними імперськими (московським і польським) та не менш штучними радянськими (білорусько-українськомосковським) кордонами, поліська етнографічна територія зберегла найхарактерніші для неї ознаки, серед яких:

а) спільний як для української, так і для білоруської традиції поділ інструментарію пастушої, відпочинково-рекреативної та кобзарсько-лірницької сфер (виняток – кобзарський інструментарій, що не властивий для Білорусі);

б) превалювання народних сигнальних аерофонів (мундштучних, шалмеїв і флейтових) у регіонах, де домінує пастуший спосіб господарювання;

в) рельєфно визначені й виразно окреслені на регіональному, субрегіональному та льокальному рівнях характерні риси в технології виготовлення інструментів, що впливають з природних умов та побуту поліщуків (дудка-“викрутка” із сосни; дуд-

ка-“колянка” з клена, орішини, крушини; весняна дудочка з кори; “ріг” із кори та натурального рогу тварин тощо);

г) переважання магічно-ритуальної звичаєвості за участю примітивного сигнального інструментарію на територіях, не надто заліснених, та дерев'яних мелодичних аерофонів – у глибинних лісових зонах;

д) типова ситуація щодо поширення бандури й кобзи на Лівобережному Поліссі, а ліри – на всій етнографічній поліській території;

е) слабше, в порівнянні з Карпатами, але сильніше, ніж у південно-східних регіонах України, зацентований архаїчний інтонаційний елемент – сигнальний, унісонний та октавно-унісонний.

Серед відмінностей і ознак, що вирізняють поліську інструментальну традицію з-поміж традицій інших регіонів України, Білорусі, Московії й Польщі, але ріднять її з українським етнічним субстратом, слід виокремити:

а) збереження первісно-синкретичного рівня оригінальності, унікальності, диференційованості й неуніфікованості структурних параметрів народних музичних інструментів поліщуків, а саме: форми, конструкції, технології виготовлення, ергономічних вимірів, строю, способів звукоутворення й манери виконання;

б) найяскравіше виражена на Поліссі схильність інструментальної традиції до законсервованості архаїчних типів і форм народного інструменталізму (пастуший інструментарій, лірницька традиція, традиційна скрипкова культура) та її порівняно активніший спротив сучасним модерновим тенденціям;

в) типологічно найхарактерніший для Полісся склад гуртової музики (скрипка, скрипка-втора, барабан), що істотно різниться від поширених в Україні та Білорусі традиційних складів з басолею та цимбалами;

г) органічна збалансованість у функціонуванні народного інструментарію різних сфер його побутування – пастушої, лірницької, відпочинково-рекреативної. Інструментарій перших двох груп і понині є консервуючим та інтегруючим (а третьою –

деконсервуючим і дезінтегруючим) чинником у процесі самоідентифікації музичної культури поліського субетносу;

д) виразне тяжіння інструментального мелосу західнополіської зони до інтонаційного модусу мислення питомого середовища, а центрально- та східнополіської зони – до оволодіння мелосом всього волинсько-поліського масиву.

Інструментальна музика **Полтавщини, Наддніпрянщини, Східного Поділля, Півдня України й маргінальних земель** (Північне Закерзоння, Берестейщина, маргінальні землі Слобідщини й Кубані) у контексті мелогеографічних відмінностей є найгірше збереженою, найменше дослідженою. Вона складає чисельно найменшу й стилєво найбільш поруйновану частку НІМ українців. Проте представлені в аналітичній частині даної статті унікальні з погляду автентизму та автохтонності традиції зразки, головно, весільно-обрядової й танцювально-приспівкової інструментальної музики, дають цілком задовільне уявлення про її мелоінтонаційні, ритмокомпозиційні, темпово-агогічні та виконавсько-стильові скрижалі цього насправду оригінального й надзвичайно важливого для розуміння цілісності та специфічної своєрідності пласта нашої традиційної культури.

Поєднуючись з мелогеографічними рисами інтонаційно споріднених західноподільських (весільно-обрядова семантика) та особливо північних волинсько-поліських музичних діалектів (залишки пастушої та основний масив весільно-обрядової й танцювально-приспівкової культури), цей шар НІМ особливо монолітно й потужно демонструє цілісність інтонаційних “емблем” семантично конкретизованих ритуально-обрядових інструментально-пісенних, гопаково-козачкових наверхствувань та менш семантично конкретизованих, але значно ширше типологічно розгалужених танцювально-приспівкових інтонаційно-стильових масивів. Це, власне, і є тією найпосутнішою відмінністю центрально- та східноукраїнської традиційної НІМ у зіставленні її зі строкатіше диференційованими зразками в західних регіонах.

Істотно відзначити, що:

– типологічна спорідненість мелосу даної інтонаційно-стильової зони із загально-

українським мелосубстратом рельєфніше простежується на рівні гопаково-козачкової ритмоінтонаційної лексики, а їх відмінності лежать, радше, у площині артикуляційно-штрихових, темброво-кольористичних та етнофонічних характеристик мелосу;

– імпровізаційність як найголовніша риса традиційного інструменталізму у цій зоні перенесена із характерної для неї мелоінтонаційної сфери в ритмоаккомпануючу, що, з одного боку, відтворює консервативнішу природу гопакових та гопаково-козачкових типів інструментального мелосу Центру й Сходу України в порівнянні з коломийковими та коломийково-козачковими структурами Заходу;

– стильова палітра виконавських параметрів етнофонічної тканини значною мірою зумовлена не так ладоінтонаційними особливостями, як значно філігранніше відточеною технікою ритмокомплементарних функцій;

– значно виразніше окреслена (ніж у порівнюваних західноукраїнських регіонах) схильність до превалювання сучасної полькової ритмоінтонаційної лексики над давнішою гопаково-козачковою майже неспроможна трансформуватися в кічево-напливові типи інструментального мелосу.

Інструментальна традиція **Слобідщини** не представлена в статті аналізом автентичних записів. Зважаючи на суцільне змосковщення автентичної інструментальної традиції цих земель і майже цілковиту відсутність матеріалу для аналізу, реконструювати її питомий вигляд від середини ХІХ ст. видається можливим лише виключно за допомогою відомої й інтенсивно використовуваної К. Квіткою методики, яку О. Мурзина називає опрацюванням “літератури етнографічного напрямку”²². Щоправда, описи інструментарію козацького²³, салонного та церковного дзвонарського²⁴ музичного побуту, майстерно подані Г. Квіткою-Основ’яненком у романі “Пан Халявський”, навряд чи можна вважати “етнографічними”, проте решта матеріалу²⁵, наведеного дослідницею (включно з даними про “Камарицьку”, яка, вочевидь, саме в міських трактирах і салонах перетворилася з українського “Комаринсько-

го гопака” в русскую плясовую “Камаринскую”), безсумнівно, є безцінним і рідкісним джерелом для наукової реконструкції даного середовища.

Особливо підкреслюють різницю між козацькою військовою музикою в домі батьків та народною в пана Халявського такі цитати: “У вас пищали сурмы и стучали бубны, а у меня гремит хор музыки [читай – інструментальна капеля. – М. Х.] немолкаемо: две скрипки, бас, флейта [найімовірніше, – сопілка. – М. Х.] цимбалы и бубен”²⁶. “Вже на початку ХХ сторіччя... традиційна троїста музика відходить на другий план, а селяни віддають перевагу таким нетрадиційним для українців інструментам, як мандоліна, гармонія, балалайка, гітара”²⁷. “На скрипках грали найчастіше сім’ями: батько й син, два брати. Вони запрошувались на весілля і отримували платню, найчастіше грішми. Про це свідчать селяни з західних районів Харківщини: тут були і сопілкарі, які самі робили інструменти”²⁸.

Потужний натиск паралельної культури й неприродне пришвидшення згасання питомих форм традиційного інструменталізму призвів до повного зникнення його острівців не лише на Слобідщині, але й на значному обширі української метропольної та особливо маргінальної території. Однак історико-реконструктивні дослідження та новітні науково-виконавські експерименти над відновленням традиційного модусу інтонаційного мислення на цих теренах, підсилені ще досі живою тут пісенною та затранскрибованою кобзарсько-лірницькою традиціями, дозволяють ці “білі плями” на тілі етно-органологічної мапи України заповнити науково виваженими етноорганофонічними реконструкціями.

Наведений обсяг аналітичного та описового матеріалу дає можливість окреслити доволі монолітну ладоінтонаційну, метроритмічну, темпово-агогічну та виконавсько-стильову єдність на переважній території, заселеній етнічними українцями, яка найвиразніше простежується по лінії географічних паралелей, цементуючими стильовими феноменами якої є подільський та

поліський субетноси. Стильові відмінності диференціюються, радше, за лініями географічних меридіанів та в територіально, часово й соціально замкнених анклавах/резерватах побутування народної інструментальної музичної культури.

В сучасній Україні сформувалися два типологічно досить відмінні інтонаційно-стильові масиви традиційної інструментальної музики українців: а) ще донині функціонуючі форми НІМ у зонах рудиментарної пастушої та обрядово-рекреативної інструментальної традиції Карпат, Волині й Полісся, б) реліктові явища пасивно існуючих та описово реконструйованих форм весільно-обрядової й танцювальної традицій, що побутують на решті території України. Перший масив музики, перебуваючи в стадії інтенсивного природного згасання та боротьби із сучасним кічево-напливовим елементом, володіє як автохтонною, так й інфлюсовано врощеною чужорідною компонентою. Другий, навпаки, або ж цілком віддав усі позиції чужорідній культурі, або ж в окремих випадках демонструє виняткову невіддатливість напливовим, кічевим, міжжанровим, іншосередовищним стильовим трансформаціям.

Якими б важливими не видавалися окреслені ознаки побутування інструментарію в Карпатах, на Поліссі, в інших регіонах України, найхарактернішими рисами регіонального інструментального стилю є відмінності, закодовані в інтонаційній структурі самої музики, виконуваної на визначених тут традиційних народних музичних інструментах. Обсяг зафіксованого репертуару, його стильове спрямування й довершене виконання свідчить про функціонування на теренах сучасної України поряд із глибинними шарами примітивної первісно-синкретичної пастушої інструментальної культури дещо пізнішої, але досить оригінальної та своєрідної ансамблевої вокально-інструментально-танцювальної традиції й реліктових осередків лірницько-стихівничого побуту. Підтримка, реставрація, структурна аналіза, вторинна науково-виконавська реконструкція та повернення цих глибинних і засадничих шарів нашої традиційної духовної культури в активне побуту-

вання через аудіо-, відео- та мультимедійні публікації є важливим завданням сучасної фольклористики.

Специфіка жанрової структури всіх за-репрезентованих у даній статті пластів традиційної музики українців переконливо підтверджує як загальнонаціональну, регіональну, субрегіональну й індивідуально-виконавську своєрідність цієї музики, так і надзвичайну її мобільність та спроможність до міжетнічних, міжрегіональних і міжжанрових трансформацій. Парадигматика варіантів, розмаїття закономірностей формо- і стилетворення їх значно ширші й витонченіші, ніж у представлених тут аналітичних викладках. Тому останні слід розглядати лише як одну з можливих і лише початкових спроб структурної аналізи НІМ українців.

* Статтю та переклади з російської подано за орфографією автора (Ред.).

¹ Інструментальна музика / Упоряд., вступ. ст. та прим. А. Гуменюка. – К., 1972; *Сабан Л.* Народні танці // Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987. – С. 353–362; *Мацієвський І.* Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики. – Л., 2000; *Хай М.* Інструментальна музика // Берви. Український традиційний фольклор. – АВЕ- 004-CD EXTRA. – Мультимедійна частина. – Арт-Екзистенція. – УЕЛФ. – К., 2001; Пам'ятка-запитальник народознавця / Упоряд. П. Клекоцюка. – Луцьк, 2002; *Горячева І.* Жанрова класифікація традиційної інструментальної музики // Народна творчість та етнографія. – 1985. – № 3. – С. 63–69; *Грінченко М.* Українська народна інструментальна музика // *Грінченко М.* Вибране. – К., 1959. – С. 55–65; *Водяний Б.* Народна інструментальна музика Західного Поділля. Проблема еволюції традиційного музикування // Дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 1994; Украинские народные наигрыши / Сост. В. Гуцала, вступ. ст. С. Грицы. – М., 1986; *Хай М.* Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці // Родовід. – 1997. – Ч. (2) 16. – С. 21–29; *Хай М.* Музика Бойківщини. – К., 2002; *Хай М.* Семантика інструментальних награвань у сучасному весільному обряді с. Зеленьків на Черкащині // Проблеми досліджень усної історії східноєвропейських сіл 1920–1940 років. – Черкаси, 1998. – С. 35–36; *Хай М.* Великі жанрові форми у народній музиці Бойківщини // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 1–2. – С. 31–38; *Ярмола В.* Скрипкова музика у фольклорній традиції Рівненського Полісся // Етнокультурна спадщина Рівненського

Полісся. – Рівне, 2003. – С. 100–120; *Хай М.* Традиційна інструментальна музика українців. Жанрова класифікація й сучасні жанрово-стильові трансформації // Проблеми етномузикології. – К., 2004. – С. 92–109; *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. – К., 1990; *Стоянов П.* Взаємодія музикальних форм. – М., 1985. – С. 6.

² Парадигматика варіативно-варіантних модифікацій польково-приспівкових форм, дуже популярних у зоні карпатсько-підгірського пограниччя (Покуття, Бойківське Підгір'я, Надсяння) та в глибших галицьких регіонах (Західне Поділля, Опілля, Волинь), не змогла розвинутися до рівня коломийково-козачкової, вочевидь, через надто малоприсадатну для цього мелоритмоструктуру польки як жанру.

³ *Мазель Л.* Статті по теорії и анализу музики. – М., 1982 – С. 6.

⁴ *Мазель Л.* Вопросы анализа музыки. – М., 1978. – С. 320.

⁵ *Грінченко М.* Зазнач. праця. – С. 15–16.

⁶ *Химич О.* Вишита сорочка Середньої Наддніпрянщини у системі національного культурного комплексу або етнічного духовно-матеріального макросвіту // Незглибима криниця. – Бровари, 2005. – С. 403–406.

⁷ Там само.

⁸ *Фетисов І.* Народний термін “коліно” в практиці виконавців-інструменталістів Лівобережжя України // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді. – Тернопіль, 2000. – С. 29.

⁹ *Яремко Б.* Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне, 1997. – С. 403.

¹⁰ Там само.

¹¹ *Грица С.* Функції словесної та музичної мови в ситуації міжетнічних контактів // Трансмисія фольклорної традиції. – Тернопіль, 2002.

¹² *Іваницький А.* Українська музична фольклористика. – К., 1997.

¹³ *Єфремова Л.* Наспіви українських весільних пісень. – К., 2006.

¹⁴ Українські народні мелодії / Зібрав і зредагував Зіновій Лисько. – Торонто; Нью-Йорк, 1986. – Т. 8; 1991. – Т. 9; 1994. – Т. 10.

¹⁵ *Гуменюк А.* Народне хореографічне мистецтво України. – К., 1963; *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю. – К., 1968.

¹⁶ *Harasymczuk R.* Tance huculskie. – Lwow, 1938; *Mierczynski S.* Muzyka Huculszczyzny. – Warszawa, 1965; Пам'ятка-запитальник народознавця. – С. 17–18; *Сабан Л.* Зазнач. праця та ін.

¹⁷ *Harasymczuk R.* Зазнач. праця. – С. 7.

¹⁸ Українські народні мелодії / Зібрав і зредагував Зіновій Лисько. – Т. 10. – С. 376.

¹⁹ *Стеньшевський Я.* Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М., 1988. – Ч. 2. – С. 48–49;

²⁰ *Хай М.* Основні сфери формування поняття етнічного звукоідеалу // Фольклористичні зошити. – Луцьк, 2004. – Вип. 7. – С. 103–118.

²¹ Юдкін-Ріпун І. Фольклорно-барокова конвергенція в Україні // Проблеми етномузикології. – К., 2004. – Вип. 2. – С. 24–41; див. також: Koch Kl.-P. Zur Geschichte eines polonischen Tanzes am Hofe Istvan Bathorys (1533–1586) // Studia musicologica. – 1972. – С. 205.

²² Мурзина О. Красне письменство як джерело музично-етнографічної інформації (Слобідська Україна в творах Г. Квітки-Основ'яненка) // Проблеми етномузикології. – К., 2004. – Вип. 2. – С. 318.

²³ Там само. – С. 320.

²⁴ Там само. – С. 321–322.

²⁵ Там само. – С. 324.

²⁶ Квітка-Основ'яненко Г. Пан Халявський. – К., 1954. – С. 235.

²⁷ Новикова Л. Про історичну динаміку жанрового ряду слобожанського фольклору ХХ сторіччя // Проблеми етномузикології. – К., 2004. – Вип. 2. – С. 284.

²⁸ Там само. – С. 289.

SUMMARY

Mykhaylo Khai. Melogeographic Features of the Structure of the Dancing-Singing Forms in the Ukrainian Tradition

Music tunes of the folklore instrumental performance in Carpathian region despite of their basic affinity are very variable (due to historical and political causes). In Ukrainian

music scholarship the questions of the structural typology did not attract enough attention. The genre specifics of the presented here cultural layers of the traditional Ukrainian music proves its both national and regional individuality and the ability to be mobile (within the genres, regions, cultures).