

РОЗДІЛ 1.

**ПРОФЕСІЙНІ ЗАСАДИ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ
ТА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ**

УДК 780.64.083.82 (477) «18/20»

DOI 10.34064/khnum1-5701

Товкайло Ярина

ORCID 0000-0002-9095-7396

Викладач вищої категорії класу сопілки дитячої музичної школи № 28
(м. Київ)

**АТРИБУТИКА ФІКСАЦІЇ І ТРАНСКРИПЦІЙ
ПАСТІВНИЦЬКОЇ СОПІЛКОВОЇ МУЗИКИ УКРАЇНИ
(кінець ХІХ – початок ХХІ століть)**

АНОТАЦІЯ • Товкайло Я. Атрибутика фіксації і транскрипцій пастівницької сопілкової музики України (кінець ХІХ – початок ХХІ століть). Актуальність теми розкривається через розгляд стану пастівницької традиції та сопілкової музики. Побутування її награвань в осередках пастуших регіонів України (карпатська, волинсько-поліська, наддніпрянсько-східноукраїнська зони) нині опинилися у прикінцевій стадії свого природного функціонування, стану збереження і досліджень. У цій ситуації, коли динаміка пастівницької традиції та її багатющої сопілкової музики досягла межі остаточного зникнення, виникає нагальна потреба фронтального огляду джерел фіксації і способів реконструкції-утривалення звучання цих унікальних скарбів традиційної музично-інструментальної культури. Подається атрибуція і огляд максимально можливого на сьогодні обсягу записів сопілкового матеріалу пастівницької традиції українців, зафіксованих авторкою особисто



на тлі транскрипцій опублікованих у наукових працях і збірниках останніх років. Зіставлення пластів пастівницької сопілкової музики від кінця ХІХ-го до початку ХХІ-го століть створюють панораму сопілкових пастівницьких награвань цього періоду. • **Ключові слова:** *пастівницька сопілкова музика, атрибуція, систематика назв сопілкових награвань, записи, транскрипції.*

ABSTRACT • Yaryna Tovkaylo (Kyiv). Teacher of the highest category of pipe class Children's Music School № 28, Kyiv.

Attributes of fixation and transcriptions of pastoral pipe music of Ukraine: from the end of the XIX to the beginning of the XXI century.

Pastivnytsia tradition and pipe music, the existence of its plays in the centers of pastoral regions of Ukraine (Carpathian, Volyn-Polissya, Dnieper-East Ukrainian zones) are now in the final stage of its natural functioning, state of preservation and research. In this situation, when the dynamics of the pastoral tradition and its rich pipe music has reached the brink of extinction, there is an urgent need for a frontal review of sources of fixation and methods of reconstruction-strengthening the sound of these unique treasures of our traditional music and instrumental culture.

The article presents the attribution and review of the maximum possible volume of recordings of pipe material of the pastoral tradition of Ukrainians, recorded by the author personally against the background of transcriptions published in scientific works and collections in recent years. Comparisons of the layers of pastoral pipe music from the end of the 19th to the beginning of the 21st centuries create an amazing «panorama» of the intonation semantics of flute pastoral tunes of this period. • **Key words:** *pastoral pipe music, attribution, systematics of pipe names, recordings, transcriptions, publications.*

Постановка проблеми. Існування й функціонування традиційного флейтово-сопілкового інструментарію на сучасних автохтонних українських теренах зафіксовано ще у давніх археологічних розкопках раннього палеоліту. Зокрема, «повоєнна археологія... відкрила костяну флейту в так званих мустьєрських оселях стоянки Молодове в Чернівецькій області» [10, с. 33–34]. Слід зауважити, що якщо визначення комплексу кісток мамонта із Мізинського селища на Чернігівщині як «інструментів» ударної групи деякі дослідники вважають не цілком коректними, то зображення флейтових кістяних

цівок із виразно окресленими ігровими отворами беззастережно можемо віднести до добре збережених музичних інструментів групи флейтових аерофонів т. зв. «археологічного періоду».

Першу спробу окреслити будову деяких реальних духових інструментів та виконуваної на них музики Гуцульщини здійснив В. Шухевич у своїй фундаментальній праці «Гуцульщина» [12] (фото 1). У ній, крім поданих світлин пастирницьких аерофонів – трембіти і флюєри – бачимо також і нотні зразки музики, запис яких здійснив Ф. Колесса [12, с. 81, 86–87, 102–110]. Це був початок етапу фіксації інструментальної музики на фонограф. Незважаючи на переважаючу увагу рекордувальників виключно до пісень, розпочинаються і спорадичні записи інструментальної музики. «Серед них – двадцять чотири награвання, схоплені від скрипаля, двадцять від флюєриста та сопілкаря, вісім від трембітаря <...> Транскрибував їх <...> Ф. Колесса» [1, с. 195]. Дотичними до нашої теми дослідження є 3 транскрипції з описаного вище розділу (2. «Тоска за вівцями, затоскував вівчир, що погубив вівці»; 3. «Як знайшов вівці»; 13. «Старовіцька, полонинська. Ватаг співає.»).

Значний теоретичний матеріал про сопілкові інструменти українців містить праця Г. Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» [11, с. 279–315] (фото 2). Однак, попри широкі характеристики музики на слов'янських дудках, пищалках, свистілках, сопілках, монтелевах, флюєрах, флейтах і навіть флейттраверсах, роздобутих із фольклору і європейської наукової та художньої літератури, конкретних нотних зразків та навіть описів виконання сопілкової музики тут майже нема. Такі записи зустрічаємо вже аж у монографіях другої половини минулого століття, а саме:

Відомий польський фольклорист-збирач інструментального фольклору С. Мерчинського [17] (фото 3), автор-скрипаль записував, в основному, традиційну скрипкову музику оригінальним «слуховим методом» (у експедиціях фольклорист вивчав мелодії напам'ять, оскільки вважав мікрофон чинником, який відволікає увагу інформанта від процесу гри, а, повертаючись на своєму велосипеді додому чи до місця перепочинку, одразу зводив їх у ноти). У цій праці знаходимо, з-поміж танцювальної музики, і декілька творів сопілкової музики. Нам не-



відомо, чи грав дослідник на флейтових інструментах і яким способом він транскрибував сопілкові мелодії, але виходячи із досліджень. Б. Яремка видно, що «... починаючи з 1930-х років робилися окремі спроби теоретично дослідити музичний інструментарій гуцулів, зокрема, визначити звукоряди, які можна відтворити на фоярці. Піонером, який частково виконав останнє завдання, був Станіслав Мерчинський, котрий зафіксував неповний прямий розширений звукоряд (від d^2 до d^4) інструмента, включивши до нього альтеровані тони fis^2 , gis^2 , fis^3 , gis^3 . Однак вчений не з'ясував утворення основного (вихідного) тону (першого обертону a^1) та наступних від нього двох тонів (h^1 , cis^2), не зіставив першого обертону з довжиною цівки, а звідси не зафіксував нижній мажорний трихорд, який разом з виявленим ним верхнім мінорним трихордом утворив би прямий діатонічний семиступеневий звукоряд мелодичного мажору, що об'єктивно відповідає розташуванню на інструменті шести ігрових отворів» [14, с. 153].

З 90 творів у записах С. Мерчинського за участі сопілкових інструментів 7 – це сольні «йєгри» на «флоєрі» полонинської тематики. Примітно, що сольних композицій на денцевих сопілках, заданих «ментелєвках», двоцівкових «близнівках» та «джломигах» фольклорист не зафіксував. Цікаво, що навіть твори на «флоєрі» типово пастівницької тематики («Полонинська старовіцька» – № 29–30, «Полонинська» – № 127, № 141), «Полонинська» («Баба кози загубила, баба кози пасла» – № 174), «Полонинська» («Баба кози загубила. Радість, що знайшла кіз» – № 176) мають танцювальну (коломийково-козачкову) структуру. Винятком є «Полонинська» («Баба кози загубила. Як загубила кози, сумувала» – № 176). Це наводить на думку, що записувач-скрипаль оригінальним пастушим інструментом вважав лише «флоєру», а всі решта сопілкові, разом з «фуяркою», – виключно ансамблевими. На це вказують і назви («Козачок», «Весільна», «Плес» («Випровадження молоді з-за столу», «Гуцулка», «До танцю», «Микуличинська», «Старовіцька», «До танцю», «Старий», «Гуцулка космацька», «Решето з голубков», «Запорожець»), танцювальний та темповий характер (ММ – $\downarrow = 120-178$) майже усіх аналізованих композицій. № 29, №30, № 127, № 141 виконуються з «буртом» (гудінням голосом виконавця бурдону), а твори № 174–176 – без бурдону.

Чотири твори сопілкової музики («Награвання на дудці», Пужичі. Левкович О. «Гра на дудці»: № 15–18) у хронологічному ряді опублікованих транскрипцій сопілкової музики із відомої праці «Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського», її упорядниці, авторка вступної статті та приміток С. Грица коментує так: «Мелодії, які виконував на сопілці О. Левкович (зокрема, № 15–17), мають український характер і дуже нагадують коломийки. Імітуючи співом скрипку, Левкович подав також мелодію «Камаринського козака» (№ 19) [6, с. 55] (фото 4).

У зв'язку із унікальністю вказаних записів цього часу і з порівняно вкрай недостатньо зафіксованим сопілковим репертуаром поліських дудкарів на сьогодні, маємо дещо детальніше зупинитися на транскрипціях кожного зі зразків. «Награвання пастушків» № 15, попри претензійно «пастівницьку» назву дійсно, як слушно зауважує С. Грица, відповідає більше коломийковій структурі, ніж характеру розлогих «просторових» волинських награвань на дудках-колянках/дудках-викрутках. Однак мінорний лад цієї композиції (решта 3 твори подано у мажорному нахилі) та, особливо, темп твору – ММ – $\downarrow = 84$, а також, вочевидь унікальний тембр поліської дудки (спосіб виготовлення якої не зазначений) схиляє слухача до пасторального настрою, на відміну від «Козачків» (№ 16 – ММ – $\downarrow = 122$), № 17 (№ 144) та «Козака (Камаринського)» № 19, де виконавець на дудці «Левкович голосом наслідував скрипку» (ММ – $\downarrow = 126-132$), що мають виразно танцювальний характер. Характерно, що напливовий танець «Бариня» (№ 18), видатна учена залишила без уваги.

Питання викликає ладово-інтонаційна стилістика творів (мінорна № 15 та мажорна №№ 16–18), яка відтворювалася на одному інструменті, чи на різних? Про це можна тільки здогадуватись, оскільки строю інструмента (інструментів) не зазначено... Ф. Колесса також згадує дудкаря Цибу Т. з Чолонця, проте подає в тексті лише транскрипції награвань, зіграних пастушій трубі (№ 23. Рано, коли виганяють худобу на пасовисько; № 24. У лісі, коли пастух скликає вівці; № 25. Увечері, коли повертаються додому; № 26. – без пояснення автора).

Наступним етапним кроком у записуванні і теоретичному осмисленні функціонування та семантичного спрямування сопілкової му-



зики українців була кандидатська дисертація Михайла Хая «Народне музичне виконавство бойків» (1990), яка вийшла друком у вигляді монографії-збірника «Музика Бойківщини» [8] (фото 5). Сопілкова традиція була представлена тут в нотному додатку монографії у спеціальному розділі III. «Пастуші награвання», де їй присвячено цілих 13 сторінок та 14 позицій награвань [8, с. 245–247, 263–274].

Вже звичайний перелік назв бойківських пастівницьких награвань, зафіксованих у цій праці свідчить як про значний масив центральної Бойківщини («Самбірщини» та «Верховини»/«Тухольщини»), виразно покритий пастівницькою семантикою пищавкової музики, а саме: 1. «Феся» – пастуший танок. 2. «Сабадашка» Добровольський Х. М. (пищавка) – с. Волосянка (Ск.). 3. Скотарська. 4. Вівчарська – Буштин М. М. (середня пищавка) – с. Нижнє Висоцьке (Турк.) 5. Вівчарська. 6. Трембітна – Катун В. І. (пищавка) – с. Либохора (Турк.). 7. Вівчарська – Лужаниця П. С. (гайда-середня пищавка) – с. Тур'є (Ст.-Самб.). 8. Трембітна – Оленяк І. С. (гайда – середня пищавка) – с. Тур'є (Ст.-Самб.). 9. Вівчарська. 10. Лісова – Тисяк В. Т. (скосівка) – с. Лолин (Дол.). 11. Пастуші награвання – Грицай П. І. (гайда-мала пищавка) – с. Семичів (Дол.). 12. Коломийка-приспівка. 13. «Як то давно воли пасли... – Богенчук С. М. (гайда-велика пищавка) – с. Урич (Ск.). 14. «Про Довбуша» – Ярош М. М. (гайда-велика пищавка) – с. Урич (Ск.).

Наведений перелік, окрім субрегіональної визначеності, за свідчує також контрастний поділ пищавкових награвань на «скотарські» та «вівчарські» із відчутною перевагою скотарської семантики. Спостерігаємо, водночас, й тяжіння високорегістрових «малих» та середньорегістрових «гайд-середніх пищавок» до центрально- та високігорних полонинських територіальних масивів Бойківщини, а низькоте-ситуричних «гайд-великих пищавок – до бойківсько-підгірського ареалу поширення. Відчувається часто вживана практика імітування способами пищавкової фактури «трембітних» сигналів, які на Бойківщині найхарактерніше представляє мелічна парадигма сигналоутворення «біді»: «Татуню, татуню, беріт на ся гуню, ідіт за вівцями – взяли ярмарчани. Псика порубали, в пника поховали, мене молодого на ланцок зв'язали!» (записано автором монографії в с. Либохора – Турк.).

Ще рідкісніша вербальна формула «Лісової»: «Оббила ми торба боки, а сокира руки, рубаючи по Майдані ялиці та й буки», зафіксована автором у с. Майдан на Дрогобиччині вже у т. зв. «пасивній», тобто співацькій традиції, у нотному додатку представлено інтонаційною парадигмою із с. Лолин на Долинщині, яка відтворюється надзвичайно рідкісним для бойків сопілковим типом незадненої «свирівки» (споріднений аналог гуцульської «флоєри»). У нашому дослідженні цей єдиний факт фіксації «свирівки» саме у цій місцевості кваліфікується як яскравий приклад «вростання» інфлюсу звукоідеалу «відкритих» напливово-орієнтальних гуцульських фрїлок і флоєр з проникненням у самотутнє звучання питомого для Бойківщини задненого сопілкового інструментарію в умовах бойківсько-гуцульського пограниччя.

Дві останні композиції («Як то давно воли пасли...» та «Про Довбуша») на вже не існуючому на сьогодні унікальному інструменті – «гайді-великій пищавці» імітують унікальний для Бойківщини регістр найнижчої «задненої» традиційно-бойківської пищавкової фактури, що теситурно відповідає своєму «відкритому» гуцульському відповіднику – «флоєри». Це дійсно етнофонічно неповторний феномен нашої сопілкової культури, який демонструє її гідним «конкурентом» сопілково-флоєрного феномену Гуцульщини.

Сопілкова музика у записах М. Хая, зарепрезентована і проаналізована також у наступних двох його монографіях (Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) [7] (фото 6) та Українська інструментальна музика усної традиції [10] (фото 7), представляє вже більш систематизований і поглиблений підхід до структурно-типологічного аналізу форми на основі парадигматичного розгляду мелічної (інтонаційного контура-ІК) метроритмічної (МТР), ладо-тональної (ЛТ), темпово-агогічної (ТА) та етнофонічної (ЕФО) парадигм творення. Особливістю цієї методики є те, що у 5-му розділі першої книги розглядається структура НІМ у розрізі жанрового та регіонального поділу в широких вербальних описах, а в другій – автор подає цю інформацію у нотних прикладах і стислих формалізованих парадигмальних характеристиках.

Сопілкова музика пастівницької культури тут зосереджена у таких основних пастівницьких регіонах: Бойківщина, Гуцульщина



і Покуття, Волинь і Полісся. У районах Центральної та Східної України вона відсутня, вочевидь, через недостатність на той час записів у науковому портфелі вченого. Натомість, атрибуція і назви творів в дослідженні значно урізноманітнені, а аналітичні викладки максимально заглиблені у структуру періоду. Так, в атрибуційному ми зустрічаємо вже такі конкретизовані назви, як:

Бойківщина: «Сьпівана» – коломийкова «грайка», «Дзвеняцька сьпівана» (гайда-середня пищавка, спів), «Феся» – пастуша пісня-танок (пищавка);

Гуцульщина і Покуття: Полонинська «игра», Мишинська («Вівчарь дуднит»), пастуша игра, монтелев;

Волинь і Полісся: «Борова» – «літо» (дудка-викрутка), «Весна-трійця» – «жниво» (дудка-колянка), «Вийшла ж дівка» – вуличне награвання (дудка-колянка), «Ех, да у лузі» – хатне награвання (дудка-колянка, спів). Вже цей досить скромний перелік назв і жанрів показує виразну тенденцію до відходу від чисто пастушої семантики карпатського інструментарію у бік т. зв. «просторової» сфери застосування сопілкового інструментарію в зоні Полісся.

Найбільший масив сопілкової музики із регіонів Бойківщини та Гуцульщини зафіксував Б. Яремко у трьох вже названих працях. Розглянемо послідовно їх атрибутивну та жанрову структуру на рівні самоназв інструментів та сопілкової музики:

Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації (фото 8) – перша у світовій етноорганологічній практиці фундаментальна праця, в якій фактура сопілкової музики одного гуцульського села Уторопи Косівського району Івано-Франківської області транскрибована й опублікована з максимальним рівнем деталізованості найскладніших засобів реалізації художньої виразності цього чи не найпопулярнішого у всіх пастівницьких зонах ойкумени традиційного флейтового інструментарію: мікроальтерації (за допомогою системи універсального знака мікроальтерації – УЗМА, запровадженої науковим вчителем автора І. Мацієвським) та мікромелізматики (орнаментики і фактури). Але подаючи такий феноменальний матеріал для виявлення глибини і багатства стилістики музики, що звучить, автор не подає жодних відомостей (окрім, № 12 «Чабан») про причетність цієї музики до

специфіки пастівницької традиції, обмежуючись інципітними означеннями самоназв творів, на кшталт: «Та й ни люблю ни синучку», «Ой у горах сніги впали», «Ой трісусі, товаришом, трісусі, трісусі». Проте, саме вказана щойно особливість деталізації сопілкової фактури, на наш погляд, має стати предметом майбутніх структурно-типологічних розглядів методикою парадигматичного групування мікроальтераційних, мікромелізматичних комплексів та «узагальнюючого» їх впливу на формування саме пасторального характеру переважно коломийкових за структурою композицій. Принаймні, хоч би на рівні аналітики, представленому у розділі «Спосіб гри на сопілці» даної монографії-збірника [15, с. 8–9]. Такі панорамні, пасторальні за характером твори, як № 11 «Тужна за вівцема» [15, с. 58–85], безсумнівно, на це заслуговують.

Б. Яремко матрибутована і збірка сопілкових імпровізацій «Бойківська сопілкова музика» (фото 9) двох бойківських пищавочників зі Скільщини Ю. Гребя та І. Карпінського. 12 композицій I-го розділу – це «вокальні варіанти коломийок» названі за згадуваним вже пісенно-інципітним принципом, рекомендовані автором, вочевидь для дидактичних цілей з метою залучення дітей та молоді до гри на бойківській пищавці.

Другий розділ збірки «Пищавкові варіанти коломийок» оснащений вперше запропонованим у цій праці оригінальним способом аплікатури, який отримав широке застосування у практиці численних учнів-реконструкторів гри на шестотвірних сопілках. Незважаючи на інципітні назви, ці «по-бойківськи» забарвлені, виходячи із консервативної природи звукоряду саме бойківської пищавки, коломийкові мело-ритмотипи містять доволі яскраво виражені ознаки пасторально-імпровізаційного обігравання опорних тонів типово бойківських коломийкових парадигм. Наприклад, такими характерними рисами мелоритмоутворення, як форшлагування багаторазово повторюваних основних тонів «зачину», «розгону» та «фіналіса» (термінологія вперше запроваджена Б. Яремком і міцно прижилася у аналітичній практиці великоформатних композицій української НІМ. – Я. Т.). Мікроальтераційні відхилення, пов'язані, судячи із частотності повторень, із ергономічними особливостями строю пищавки, дотриму-



ються не надмірно «загостреного» (УЗМА) способу фіксації кожного звуковисотного тону звукорядних шаблів інструмента, а обмежені загальноприйнятими позначеннями, здебільшого, чвертьтонової висоти стрілочками «вгору-вниз» (↑↓).

III-й розділ «Пищавкові п'єси» викликає застереження до запозиченого із академічно-сценічної сфери терміну «п'єси», зате демонструє помітну тенденцію до «розгорнутості форми» (термін М. Хая), яка, хоч і дещо поступається багатьом гуцульським композиціям, однак, в окремих «широкоформатних» утвореннях (№ 5, 16 і особливо № 19 «Тужна за вівцєма») помітно конкурує з ними. Сопілкове розгорнуте полотно «Тужна за вівцєма» умовно поділяється на три частини: А. «Тужить, бо загубив вівці»; Б. «Придививсі, що то вівці, а то камінні» (весела гра); В. «Вівці знайшов і радується». Кожна з частин звучить у різному темпі і характері, музикант намагається через звук передати пасторальність мелодії.

Яремко Б. Сопілкова музика гуцулів (фото 10). Дана монографія-збірник демонструє вже зрілий атрибутивно-структурно-аналітичний погляд маститого вченого-етноорганолога, рекомендований також і студентам-сопілкарям середніх і вищих музичних навчальних закладів як навчальний посібник. Щоправда, на думку видатного українського ученого-фольклориста і методиста А. Іваницького, надто ускладнений рівень аналітичних транскрипцій, щонайменше, «відлякує студентів від такої надміру деталізованої музики» і саме тому, автор монографії половину нотного матеріалу I-го розділу «глобальні (судинні) сопілки (Н.-S.-421.2) присвятив описаній у методичній частині підрозділам: 1.1. Керамічна зозуля з чотирма грифними отворами (Н.-S.-421.42); 1.1.1. Поширення дитячих іграшкових керамічних зозуль в Україні; 1.1.2. Побутування керамічної зозулі (зозульки) серед гуцулів; 1.1.3. Морфологія інструмента та гра на ньому; 1.1.4. Аплікатура тонів робочого звукоряду зозулькової п'єси «Перші мелодії гуцульського музиканта». Цей методичний матеріал, незважаючи на його лапідарність і стислість є неоціненним для практики залучення учнів сопілкових класів ДМШ та музичних коледжів до гри на традиційних сопілкових інструментах на початкових етапах навчання. Оскільки параграф праці Б. Яремка 1.2. Окарина з десятьма грифними

отворами не є предметом даної дисертації, ми його опускаємо і переходимо до аналізу атрибутивно-жанрової характеристики творів виключно пастівницької жанрово-просторової сфери. Такими творами (за термінологією автора – «п'єсами») є: № 1. Перші мелодії гуцульського музиканта (зозуля as^1) – Г. Матійчук [3, с. 16], 2. Гуцульські мелодії на Буковині (окарина f^1) – Д. Левицький [4, с. 261–262].

Із підрозділу «Фоярка» виразно пасторальним (пастівницьким) характером позначені: неатрибутований № 27. «Тужна за вівцєма», щоправда, чомусь поміщений у підрозділ б «Музика до співу», хоч, як уже мовилося, густота мікроальтераційних відхилень та мікро-мелізматичні та темброво-етнофонічні особливості звучання фоярки відчутно відтворюють пасторальний настрій і певною мірою образну назву твору. Це ж саме можна сказати і про № 19. «Чабан» (фуярка a^1) та № 20. «Чабан» (сопілка h^1) – М. Павлюк із розділу «Музика «до танцю» – запозичений із фундаментальної праці І. Мацієвського Левицьким [4, с. 227–232]. Твір № 9. «Наспіви з полонини» автор відносить до розділу 3. Музика «до слухання».

Розділ III. Творчі портрети гуцульських сопілкарів, в основному описує віртуозну майстерність мультиінструменталістів та сопілкарів весільних капел. здатних «...творити сопілкову музику в різних «етнічних» і «субетнічних» стилях: молдавському, румунському, угорському, гуцульському тощо Левицький [14, с. 136]. Однак у підрозділі 3.3. Григорій Линдюк («Ковбанів») читаємо: «У чотирнадцять років Григорій почав пасти овець на полонині «Прочирки». Потрапивши у стихію пастушого життя, він щодня слухав не лише ніжні голоси овечих «*колокірців*» (курсив Б. Яремка. – Я. Т.) (дзвіночків), бляння отари, гавкання собак, але й орнаментально насичені фояркові мелодії вівчарів» <...> «Полонинське вівчарювання фізично зміцнювало хлопця, виховувало обережне ставлення до тварин, а також формувало з нього доброго сопілкаря, який легко засвоював на слух мелодії і миттєво відтворював їх на інструменті» [14, с. 142]. Дякуючи авторові за блискучий спіч про вівчарювання і його роль у формуванні юних сопілкарів в умовах полонинського випасу овець, не можемо, однак, погодитись із таким, некоректним із погляду музичної фольклористики, трактуванням поняття «народного професіоналізму» (за С. Грицею.):



«Через певний час Григорій Линдюк відійшов від участі у весільних капелах, так і не ставши *професійним* (курсив наш. – Я. Т.) народним музикантом-сопілкарем. Це було зумовлено тим, що в юному віці Грицько вибрав тяжку трудову діяльність <...> і робітника у лісництві <...>, яка забирала багато робочого часу» [14, с. 143].

У 2015 році авторкою разом із сопілкарем О. Рибалком, учнем Б. Яремка, було зреалізовано експедицію в с. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської області і здійснено запис пастівницько-сопілкової традиції гри Г. Линдюка (частина з них транскрибована і буде подана у дисертаційній роботі. На правду, Григорія Семеновича можна назвати одним із найвидатніших виконавців сопілкової пастушої музики на Гуцульщині серед музикантів старшого віку, який володіє «полонинською» стилістикою вівчарських награвань на фрільці (фоярці), флюєрі, і телинці. Адже «...переважна більшість розгорнутих пастуших сопілкових імпровізацій, маючи під собою спільну із співацько-інструментальною традиційною музикою метроритмічну та інтонаційну структурну основу (в Карпатах – коломийкову, а в інших зонах, здебільшого, козачково-приспівкову), за характером звучання все ж посутньо відрізняються від неї. Характерної мрійливої пасторальності чи ще дальшої від дансантино-рухливого стилю виконання споглядалної елегантності їм надає не лише виконавська стилістика іманентно притаманна специфічним ергологічним (що впливають з будови інструмента) й органофонічним (що виходять з особливостей і прийомів гри на ньому) характеристикам, а, передовсім, специфіка й кольорит тієї мрійливо-елегантної настроєвої «гами», що неминуче супроводжує пастуха-інструменталіста на лоні рідної природи» [9, с. 200–277].

Праця видатного вченого-етноорганолога І. Мацієвського «Музичні інструменти гуцулів» (фото 11) містить 4 високофахові транскрипції виразно пастівницько-«просторової» тематики у записі та транскрибуванні автора: № 41. Весняна мелодія – Габорак Ю. Г. (металева телинка), с. Шепіт (родом із с. Брустури. – Кос.); № 43. Вівчарська гра – Гинцар Д. Т. – «флюєра найдовша» (велика флюєра) – смт Путила (Буковинська Гуцульщина); № 62. Весняна мелодія. Легницька нота – Ворохта В. (син), («вербівка»), с. Косівська Поляна (Зак.) 70. Гра коло овець – Матійос Л. – дубелтова денцівка (мала дводенцівка-ка-

рабки) – Буковина. Черемош. Решта творів пастушої тематики автором запозичені із зазначених вище праць С. Мерчинського, Б. Яремка та єдиного твору від О. Кольберга, опублікованого у його знаменитих «Дзелах вшисткіх» [16, с. 247, № 68].

Дисертація Н. Ганудельової «Традиційні пастуші аерофони Закарпаття (системно-типологічне дослідження)» (фото 12) містить досить вагомий, особливо конкретно по-пастівницьки атрибутований та достатньо розмаїто і класифікаційно представлений флейтово-сопілковий матеріал із зони Закарпаття (див. Додатки, переважно у записах авторки), а саме: Приклад 20 «Каддіс збура» («Весняна») – Ю. Маріна (тілінка), с. Топчино (Тяч.); приклад 21 «Полонинська» – І. Данишак (гуцульська телинка), м. Рахів; приклад 22 «Коли йду з вівцями» – І. Скунць (бойківська скосівка), прис. Волівчик (Міжгір.); приклад 23 – В. Мацола (гуцульська телинка), с. Стримба (Рах.); приклад 24 «Вівчарська» (неатрибутовано); приклад 25 «Як на трембіті» – Д. Волічак (інструмент не визначено), с. Білін (Рах.); приклад 26 «Тужна» – А. Молдавчук (флюяра), с. Кваси (Рах.); приклад 27 «Полонинська» – А. Молдавчук (флюяра), с. Кваси (Рах.); приклад 28 «Для себе» – А. Молдавчук (флюяра та телинка), запис І. Панькевича (м. Рахів), транск. Н. Ганудельової (фрагмент); приклад 29 «Гуцульські мелодії» – А. Молдавчук (фрілька), с. Кваси (Рах.); приклад 30 «Ванрівницька» – І. Андрійчук (фрілька), с. Лазенщина (Рах.), запис В. Шостака, транскр. Н. Ганудельової.

Всі транскрипції здійснено авторкою дисертації. Привертає увагу також співпраця із іншими записувачами І. Панькевичем та В. Шостаком, а також метода досліджень «слідами» їх записів самої дисертантки. Така морально-етична атмосфера і фахова співпраця особливо важлива в умовах зникнення і загрози повної втрати унікальних історичних записів та необхідності синергії зусиль спеціалістів різних рівнів фольклористичної спеціалізації.

Із записів та транскрипцій Я. Товкайло пастівницький колорит містять такі сразки з певних регіонів. Зокрема:

Бойківщина – «Коломийка» – Фурів М. Ф. (пищавка, «бурт»), с. Волосянка (Ск.); «Славчанська» (коломийка) – Добровольський Х. М. (пищавка), с. Волосянка (Ск.);



Гуцульщина – «Як ідуть в полонину» – Линдюк Г. С. (фрілька), с. Космач (Косів.); «Сигнал одного вівчаря іншому. Щоб дізнатися, де він є», Линдюк Г. С. (фрілька) – с. Космач (Косів.); «Полонинська» – пастуше награвання, Линдюк Г. С. (тилінка) – с. Космач (Косів.); «Полонинська» – «до слухання», Линдюк Г. С. (флюяра), с. Космач (Косів.); «Полонинська» – «коли відпочивають вівчарі», Линдюк Г. С. (флюяра, «бурт»), с. Космач (Косів.); «Вівці загубилися» – сумна – Линдюк Г. С. (флюяра), с. Космач (Косів.); «Вівці знайшлися» – радісна – Линдюк Г. С. (флюяра), с. Космач (Косів.); «Коли вівці пасуть» – пастуша мелодія – Тафійчук Ю. М. (денцівка 5-тиотвірна), с. Буківець (Верхов.), запис І. Зеленчука, транскр. Я. Товкайло; «Знайшов вівці» – пастуша мелодія – Тафійчук Ю. М. (денцівка 5-тиотвірна), с. Буківець (Верхов.), запис І. Зеленчука, транскр. Я. Товкайло; «Про файних молодичь» – весела мелодія – Тафійчук Ю. М. (денцівка 5-тиотвірна), с. Буківець (Верхов.), запис І. Зеленчука, транскр. Я. Товкайло; «Розгубив вівці» – сумна пастуша мелодія – Тафійчук Ю. М. (денцівка 5-тиотвірна), с. Буківець (Верхов.), запис І. Зеленчука, транскр. Я. Товкайло; «Сумна» – Хромейчук В. (фрілька), с. Космач (Косів.), запис і транскр. Я. Товкайло.

Західне Полісся – «Косив козак сіно» – «просторова» – Хомич Г. К. (дудка викрутка), с. Переброди (Дубров.); «Ой, ти сад, и мой сад» – Огієвич В. О. (дудка), с. Дроздин (Рокитн.), запис Б. Яремка, транскр. Я. Товкайло (з архіву ІМФЕ ім. М. Рильського);

Слобідщина – «Овчарная» – Сіменішин І. Н. (сопілка), с. Піщанка (Красногр.), записувач невідомий, транскр. Я. Товкайло (з архіву ІМФЕ ім. М. Рильського).

Два сопілковий твори («Вівчар» і «Чабан») пастівницького середовища містить монографія А. Іваницького «Історична Хотинщина» [2, с. 237] (фото 12).

Дванадцять творів для дудки-викрутки (транскрибованих Ю. Рибакком) опубліковані у збірці «Народна музика Рівненського Полісся у записах В. Ковальчука» [5]. З них – 5 інструментальних версій поліських пісень, які завдяки унікальному тембру інструменту набувають пасторального настрою.

Ще багато творів, ймовірно, залишаються неопублікованими і значно більше нетранскрибованими в недоступних нам державних і приватних архівах. Проте, вже поданий тут перелік пастуших награвань на сопілках різних пастівницьких регіонів України має послужити вказівником і своєрідним квестіонаром-запитальником для подальших системних досліджень цієї теми, з метою глибшого вивчення, як самого тезаурусу сопілкової музики цієї сфери, так і її структурно-типологічної будови та етнофонічної (народно-виконавської) стилістики. Ще більше творів, виконуваних на традиційних сопілкових інструментах рудиментарного типу і транскрибованих нами стосуються непастівницької, а, переважно, танцювально-приспівкової сфери непастівницьких регіонів. Але їх розгляд у завдання цієї статті не входить.

Висновки. Викладене вище дає підставу зробити узагальнення. Записи, транскрибування та атрибутування творів пастівницької сопілкової музики розпочаті в умовах зародження етноінструментознавчої галузі української музичної фольклористики в середовищі етнологічних студій НТШ у Львові (праця В. Шухевича «Гуцульщина», перші записи сопілкарів на фонограф, «слухові» та із фонографа транскрипції Ф. Колесси та окремі зразки польського дослідника О. Кольберга) започаткували на тлі переважаючого інтересу тогочасної науки виключно до пісень (а пізніше й до дум) зародження такого напряму українського етноінструментознавства як пастівницьке сопілкарство.

Незважаючи на майже повну відсутність зацікавленості цією галуззю наукового знання тогочасних професійних етнологів і музикантів, відомості про сопілки і їх функційне призначення у побуті українців частково відображені у фольклорі, творчості письменників, художників, музикознавців. Найяскравіше висвітлив герменевтику цих процесів Гнат Хоткевич у своїй знаковій етноінструментознавчій праці про музичні інструменти українців, яка до сьогодні не втратила своєї актуальності. Однак про атрибуцію чи жанрову структуру сопілкової музики в ній не говориться.

Перші спроби професійного атрибутування записів сопілкової музики знаходимо вже у відомій збірці гуцульського інструменталь-



ного фольклору польського дослідника С. Мерчинського, який сопілкові твори пастушого спрямування позначав назвою «Полонинська», позначаючи їх у дужках ситуативно-прикладними підназвами творів «Баба кози погубила» і т. п.

У Ф. Колесси також зустрічаємо спробу жанрово окреслити пастівницьке означення музики у самій назві твору («Награвання пастушків»), а в працях М. Хая цій проблемі присвячено вже цілі розділи: «Пастуші награвання» («Музика Бойківщини») та «Інструментальна музика пастівницької культури» («Українська інструментальна музика усної традиції»), де сопілкові пастівницькі награвання піддаються регіонально-жанровому поділу. У підрозділах зафіксовано такі образно-ситуативні підназви як: Бойківщина – «Отара пасеться», «Вівчарська»; Гуцульщина і Покуття – «Полонинська», «Мишинська – пастуша игра»; Волинь і Полісся – «Борова» – «літо», «Весна-триїця» – «жниво», «Літня» та інші назви т. зв. «просторової сфери».

Автор трьох монументальних праць із традиційного сопілкарства бойків і гуцулів Б. Яремко всю свою увагу зосереджує на проблематиці технології транскрибування, аплікатури, деталізації мікротелізматики та мікроальтерації, а з пастівницької сфери кілька разів звертається лише до широкоформатної композиції «Тужна за вівцема». Але це, звичайно, не означає, що більша половина цієї пишавочної, сопілкової, флюїдної музики не гралася «при вівцях» на полонині – за стилістикою вона майже вся «пастівницька».

Представлені ж тут твори із книги І. Мацієвського, найвидатнішого етноорганолога європейського і світового рівня, являють собою зразки пастуших награвань, що нотовані у найдосконалішій на сьогодні техніці т. зв. «аналітичних» транскрипцій, які дозволяють дослідникам проникати у глибину обертонової «вертикалі» звучання інструмента, що недоступна транскрипторам «лінійно-каркасного» нотування. Ця надскладна технологія нотного запису та «розсіяного» розміщення його на площині сторінки книги, попри свою велику наукову і аналітичну цінність, майже недоступна для «читання з аркуша» високоформатних (інколи цілогодинних) сопілкових композицій імпровізаційно-медитативного характеру, якими так багата практика полонинського пастушого побуту Українських Карпат. Але їх, безсум-

нівно, належить віднести до найвищих досягнень української та світової атрибутивно-транскрипційної техніки нотування флейтово-сопілкової фактури.

Загалом обсяг сопілкових творів пастівницької традиції українців, вперше проаналізований у вітчизняній етномузикології знайомить читача із майже вичерпним, доступним матеріалом пастуших награвань на інструментах флейтово-сопілкової групи. І відсилає майбутніх дослідників цього архаїчного пласта традиційно-інструментальної культури до глибинних джерел побутування, атрибутики фіксації численних нотних транскрипцій сопілкової музики пастушого середовища, надаючи конкретні нотні джерела опублікованих зразків для їх вторинного науково-реконструктивного відтворення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Довгалюк, І. (2016). Фонографування народної музики в Україні. Історія, методологія, тенденції. Львів, 650.
2. Іваницький, А. (2007). Історична Хотинщина. Вінниця, 575.
3. Мацієвський, І. (2000). Жанрові угруповання в українській інструментальній музиці. ПНДЛМЕ ЛВМІ ім. М. Лисенка. Львів, 5–26.
4. Мацієвський, І. (2012). Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 463.
5. Музика Рівненського Полісся у записах В. Ковальчука (2018). Рівне, 316.
6. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського (1995); упор. С. Грица. Київ, 418.
7. Хай, М. (2007). Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ–Дрогобич, 544.
8. Хай, М. (2002). Музика Бойківщини. Київ, 303.
9. Хай, М. (2006). Українська інструментальна музика пастушої культури. Етнокультурна спадщина Полісся. Вип. VII. Рівне, 200–277.
10. Хай, М. (2011). Українська інструментальна музика усної традиції. Київ–Дрогобич, 466.
11. Хоткевич, Г. (2012). Музичні інструменти українського народу. Харків, 1930; Друга редакція. Харків, 279–315.
12. Шухевич, Володимир (1902). Гуцульщина. Третя частина. Львів, 260.
13. Яремко, Б. (1998). Бойківська сопілкова музика. Львів, 128.
14. Яремко, Б. (2014). Сопілкова музика гуцулів. Львів, 178.



15. Яремко, Б. (1997). Уторопські сопілкові імпровізації. Рівне, 107.
16. Kolberg, O. Ruś Karpacka. – Cz. II // *Dziela wszystkie*. Wrocław–Poznań, 1978, 407 s.
17. Mierczyński, S. *Muzyka Huculszczyzny*. Kraków, 1965, 325 s.

REFERENCES

1. Dovgalyuk, I. (2016). Phonography of folk music in Ukraine. History, methodology, trends. 650 [in Ukrainian].
2. Ivanitsky, A. (2007). Historical Khotyn region. Vinnytsia. 575 [in Ukrainian].
3. Matsievsky, I. (2000). Genre groups in Ukrainian instrumental music. PNDLME LVMI them. M. Lysenko. Lviv. 5–26 [in Ukrainian].
4. Matsievsky, I. (2012). Musical instruments of the Hutsuls. Vinnytsia. 463 [in Ukrainian].
5. Music of Rivne Polissya in the records of V. Kovalchuk (2018). 316 [in Ukrainian].
6. Musical folklore from Polissya in the records of F. Kolessa and K. Moshinsky «emphasis. S. Gritsa (1995). K. 418 [in Ukrainian].
7. Khai, M. Y. (2007). Musical and instrumental culture of Ukrainians (folk tradition). Kyiv–Drohobych. 544 [in Ukrainian].
8. Khai, M. (2002). Music of Boykivshchyna. K. 303 [in Ukrainian].
9. Khai, M. (2006). Ukrainian instrumental music of pastoral culture. Ethnocultural heritage of Polissya. Vip. VII. Rivne. 200–277 [in Ukrainian].
10. Khai, M. (2011). Ukrainian instrumental music of verbal tradition. Kyiv– Drohobych. 466 [in Ukrainian].
11. Khotkevych, G.M. (2012). Musical instruments of the Ukrainian people. Kharkiv, 1930; econd edition. Kharkiv. 509 [in Ukrainian].
12. Shukhevich, V. (1902). Hutsul region. The third part. viv. 260 [in Ukrainian].
13. Yaremko, B. (1998). Boykiv sopilka`s music. Lviv. 128 [in Ukrainian].
14. Yaremko, B. (2014). Sopilka`s music of Hutsuls. Lviv. 178 [in Ukrainian].
15. Yaremko, B. (1997). Utopian sopilka`s improvisations. Rivne. 107 [in Ukrainian].
16. Kolberg, O. (1978). Ruś Karpacka. *Dziela wszystkie*. Wrocław–Poznań. 407 [in Polish].
17. Mierczyński, S. (1965). *Muzyka Huculszczyzny*. Kraków. 325 [in Polish].

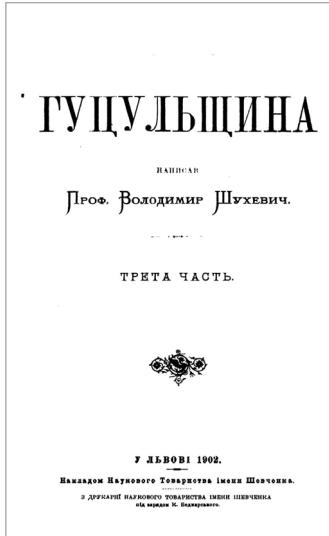


Фото 1.



Фото 2.

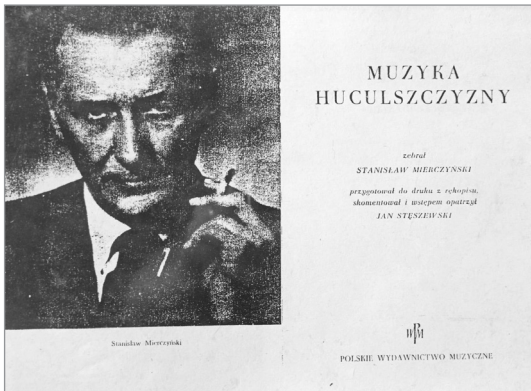


Фото 3.

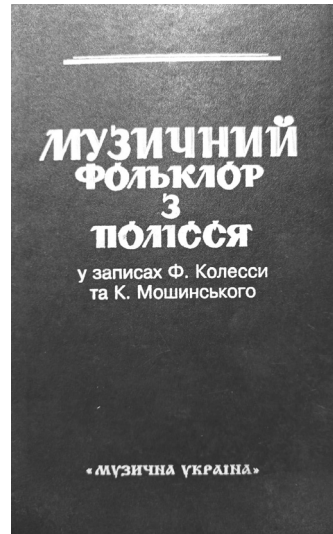


Фото 4.

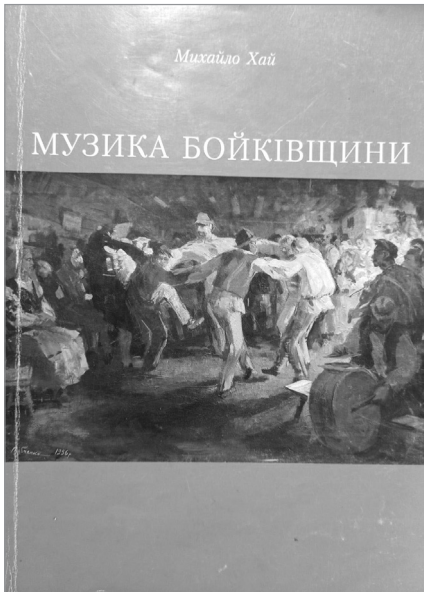


Фото 5.

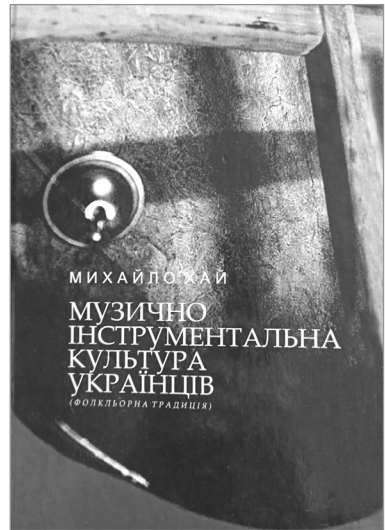


Фото 6.

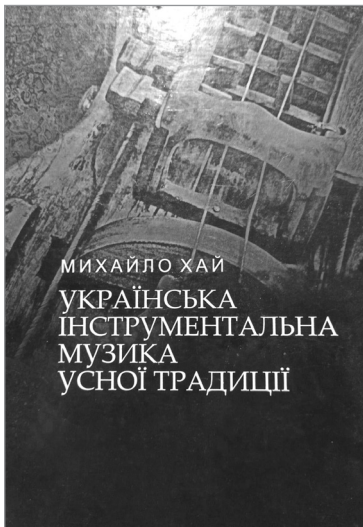


Фото 7.



Фото 8.

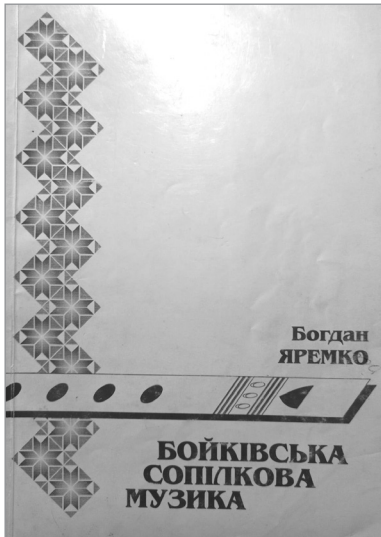


Фото 9.

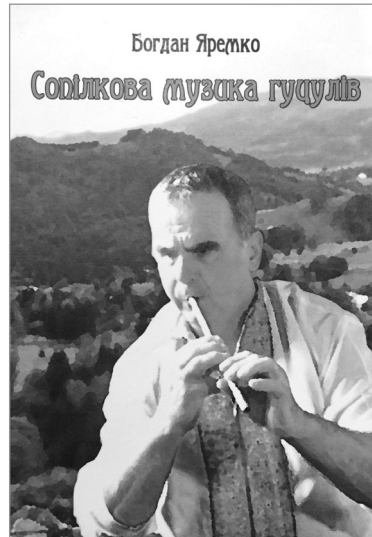


Фото 10.



Фото 11.

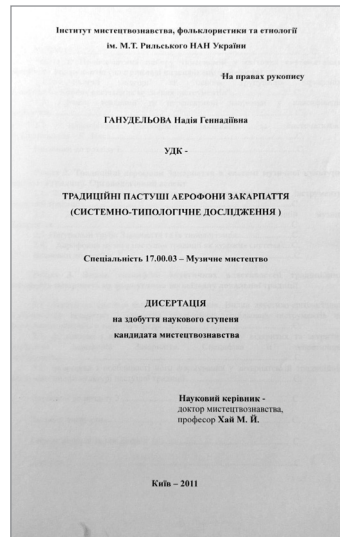


Фото 12.

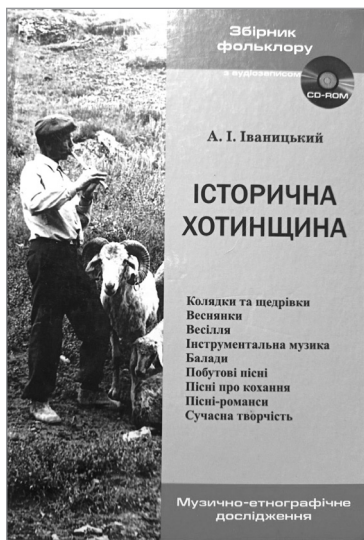


Фото 13.

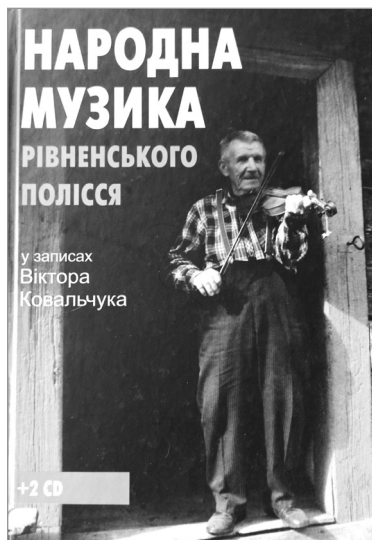


Фото 14.

Стаття надійшла до редакції 26.12.2019 р.