

РИТМОСТРУКТУРНА ТИПОЛОГІЯ: ГЕНЕТИЧНІ ПІДСТАВИ

Анатолій Іваницький

*Ніщо у світі не може раптово
з'явитися наприкінці, після ряду
здійснюваних еволюційних переходів
(хоч би й найрізкіших),
якщо воно непомітно не було наявним
на початку.
П'єр Тейяр де Шарден*

Основу типологічного методу етномузикології становить моделювання пісенного ритму. Це напрямок музичної фольклористики, де застосовуються точні, формально опрацьовані методи дослідження: абстрагування (утворення на підставі варіантної множини модельованого інваріанта, який кладеться в основу пісенного типу і при максимальному поглибленні абстрагування прирівнюється до архетипу), типологія (класифікація і систематизація пісенних типів на підставі оперування складоритмічними моделями) та картографування (розташування пісенних типів на карті згідно з географією їхніх записів). Докладне обговорення методики ритмоструктурної типології не входить у завдання статті — на те існує спеціальна література¹. Це, врешті, область достатньо опрацьованої етномузикологічної прагматики.

Суть прагматичних дій полягає в тому, що вони засновуються на оперуванні більш-менш значними масивами фактів. Музичні формули-моделі дослідники отримували (й отримують) зі статистичної обробки, яка дає досить високий процент підтверджень опрацьованих правил абстрагування. Моделювання забезпечується досконало опрацьованими алгоритмами. Разом з тим ще недостатньо з'ясовані аксіоматичні підстави ритмоструктурної типології та роль логічних фігур, на які спирається як утворення, так і моделювання ритмічних конфігурацій пісенних сегментів.

У статті подається конспект того, що впливає з логічних фігур і палеопсихології мис-

лення й що зумовлює об'єктивну закономірність моделювання пісенного типу та пояснює його причинність².

1978 року я надрукував статтю³, де використав і скорегував методику масштабно-синтаксичного аналізу Л. Мазеля⁴ та доклав до розгляду строфіки українського музичного фольклору. Перша половина статті спирається на застосування лише понять дроблення, об'єднання, дроблення з об'єднанням, але не в межах строфічної форми, а стосовно ритмічної конфігурації пісенних сегментів⁵. Тут використано саму ідею (у Л. Мазеля це метрично-тактові, пропорційно-часові масштаби), але реалізовано її на іншому рівні і на інших принципах, відповідних до законів усної традиційної творчості.

Перший з них: за одиницю обліку береться не такт, а складонота. Другий принцип: масштаб аналізованих побудов обмежується сегментом (у згаданій статті я вживав термін Ф. Колесси «музично-синтаксична стопа»). Третій: у зв'язку з переходом дослідження з рівня композиції на рівень сегментації, вказані поняття з композиційних (формотворення строфи) переводяться у синтаксичні (конкретно про це йтиметься нижче). До трьох принципів розвитку в Л. Мазеля (дроблення, об'єднання, дроблення з об'єднанням) мною на підставі аналізу українського музичного фольклору додано ще два — репетиційний (коли в межах сегмента використовується тільки один вид складонот — вісімки або у збільшенні чвертки) та об'єднання з дробленням. Останній — протилежний дробленню з об'єднанням.

Чотири з названих вище п'яти принципів упорядкування ритміки сегментів втілені в пісні «Дуб на дуба верхом похилився»⁶ (приклад 1). Вона записана мною у 1980-х роках. Це, між іншим, єдиний відомий мені зразок, де відразу представлено чотири типи ритмічного розвитку. У строфі їх завжди буває два або три (може бути взагалі один — ритм об'єднання

або рідше — лише репетиційний ритм чи ритм об'єднання з дробленням). Моделі ритмічних конфігурацій подаються відразу під основним нотним текстом:

1. $\text{♩} = 84$
Одна

2. Усі

3

1. Дуб на ду - ба вер-хом по - хи-лив-са, дуб на ду - ба

об'єднання репетиція

4

5

6

вер-хом по - хи-лив-са, а мій ми-лий до - до - му при-бив - са,

дроблення дроблення з об'єднанням

7

8

а мій ми - лий до - до - му при - бив - са.

П'ятий тип ритмічного розвитку — об'єднання з дробленням — особливо показо-вий для русальних пісень і для «Стріли» (яка також належить до русального обряду) ⁷:

2. **Andante**

1. Виш - ні - че - рш - ні роз - ви - ва - ють - ся,

си - не о - зе - ро роз - ли - ва - єть - ся, роз - ли - ва - єть - ся.

1. 2.

Тепер зведемо моделі лише до двох ритмічних одиниць — вісімок та чверток. Про правомірність такого моделювання поговоримо трохи нижче, а зараз подамо моделі у двоїчному коді. Дві з них мають «замкнений» (гальмівний) характер рит-

мики (об'єднання та дроблення з об'єднанням) і три — «розімкнений» (рух, що потребує, як правило, використання після них гальмівного типу ритму, хоч бувають і винятки):

3.

а. об'єднання

б. дроблення

в. дроблення з об'єднанням

г. об'єднання з дробленням

г. репетиція

Ритмічні формули виникають і вживаються виключно разом із текстами. Моделювання складочислової структури застосовувалося вже в другій половині XIX ст. у вигляді цифрових формул (4+4), (6+6), (4+4+6) та ін. У цьому випадку ритм від'єднано від складочислових структур, оскільки головна увага звертається на ритмічні конфігурації.

4.

об'єднання дроблення дроблення з об'єднанням об'єднання з дробленням р е п е т и ц і я так: або й так:

а. б. в. г. г. д.

Крім внутрішньої ритмічної будови, становить інтерес також композиційна функція типів ритмічного розвитку у межах строфи. Як правило, фрази, що розспівуються в ритмі дроблення, розміщуються в середині строфи (див. приклад 1). Визначальна ознака цього типу ритміки полягає в зміщенні логічного наголосу комунікативного повідомлення *наліво* — на початок синтагми-фрази, тоді як за мовно-інтонаційними законами логічний наголос розташовується в кінці синтагми. Це, з одного боку, засвідчує досить пізнє утворення ритму дроблення (не раніше пізнього Середньовіччя), з іншого — у дробленні явно проглядає наслідок інтуїтивного пошуку нових засобів *сучасної музично-ритмічної виразності*. Спостерігаємо до певної міри *свідомо* опрацьований засіб, що має певну моторно-жанрову природу та варіативну спрямованість (варіюється подача тексту з різними ритмічними фасонами). Ритм дроблення набуває особливої виразності, коли дроблення сусідує в пісенній строфі з об'єднанням або ритмом дроблення з об'єднанням.

Чотири типи ритмічного розвитку попарно мають дзеркально-симетричну будову: об'єднання — дроблення; дроблення з об'єднанням — об'єднання з дробленням. Репетиційний тип існує відокремлено і не має (та, власне, й не може мати) свого антагоніста.

Ритмоструктурні типи подано у прикладі 3 (а–д) у формах, що найчастіше використовуються у складоритмічних сегментах із текстовими 4–6-складниками. Але їх можна звести до стислих моделей, які максимально унаочнюють форми 5-ти ритмічних конфігурацій і, головне, — самі принципи ритмічного розвитку (як закономірності упорядкування ритміки):

Досить специфічно виглядає використання ритму об'єднання з дробленням (приклад 3 г) — він вживається, як правило, протягом усього наспіву (як у прикладі 2). Так само репетиційний ритм часто охоплює всю строфу (в шумках і деяких жартівливих піснях). Однак *частотність* використання обох названих типів ритмічної форми не йде ні в яке порівняння з використанням ритму об'єднання, який можна назвати генералізованим в українському фольклорі, особливо у пізніших, ліричного пласта наспівах.

Тенденція до зміни різних ритмічних типів у межах пісенної строфи взагалі є однією з особливостей ритмічного розвитку в пізніх пластах фольклору. Але якщо використання репетиції та об'єднання загалом не ставить за мету *варіювання ритміки строфи* (вони належать до основних форм ритмічної організації пісенних сегментів), то в дробленні яскраво проступає цілком певна технологічно й художньо осмислена мета — видозмінення внутрішньої ритміки окремих фраз пісенної строфи. Сказане простежується в пісні «Дуб на дуба верхом похилився» (див. приклад 1). При цьому слід звернути увагу на те, що зміна типів ритму в

цій пісні при структурі вірша (4+6) припадає на 6-складовий сегмент (репетиція, дроблення, дроблення з об'єднанням), а 4-складник скрізь розспівано в ритмі об'єднання.

Розімкнені типи ритму (репетиція та дроблення) переважно розміщуються в середині строфи, що явно *кінетизує* її ритмічний уклад. Ці два типи ритму рідко замикають строфу. Але і в тому випадку, коли вони розміщені наприкінці строфи, це далеко не завжди означає «замикання»: слід брати до уваги, що народна пісня має куплетну форму, тому побудова заключної фрази в ритмах репетиційному або дробленню не завжди бере на себе місію завершення «музичної думки». Як правило, кінцевий незамкнений ритм — лише засіб підготовки *наступної* строфи: він динамізує куплетну форму. У таких випадках маємо *неперервність розвитку* «вглиб строф». У більшості випадків пісня, як було сказано, починається й закінчується замкненим ритмічним типом, а незамкнені вміщуються в середині. Унаслідок цього виникає ще один, крім ладового, різновид *дистантних аорчних зв'язків* у строфі на рівні ритміки — між першим та останнім сегментами, які здебільшого тяжіють до *замкненої ритмічної будови*⁸.

П'ять типів ритмічного розвитку щільно пов'язані із синтактикою, історією розвитку мовного речення й музичної форми. Саме в час виникнення в кінцевому палеоліті синтагмічного мислення почали формуватися в мовленні поняття, а в наспіві — мотиви-фрази. Тому внутрішня ритмічна конфігурація пісенних сегментів є явищем вторинним порівняно до фактора *членоподільності*. Композиція пісенної строфи заснована на *сегментації*, яка є наслідком *членування* комунікативного повідомлення на мовні синтагми ще від мезоліту.

Просте речення, за даними історичної лінгвістики, склалося в його сучасних формах у мезоліті (близько 12 тис. років тому). Воно спирається на бінарні опозиції суб'єкта (називної

частини) та предиката (частини оперативної, зокрема дієслівної). Предикат у модальності розповідного речення *замикає, підсумовує* повідомлення інтонаційно і за смыслом. На тій стадії мислення (у мезоліті), отже, закономірно постав *сам принцип* підсумування-об'єднання. Десь у той же час (або децю пізніше: наприкінці мезоліту — на початку неоліту), оскільки це загальна закономірність мислення, почав формуватися музичний *ритм об'єднання* (приклад 3 а). У розмовній мові селянства (і не тільки) й зараз переважають прості речення (складно-сурядні — лише їх різновид). Тому не дивно, що цей тип ритмічної конфігурації пісенних сегментів — *об'єднання* — у фольклорі домінує (і не тільки у фольклорі — це прояв одного з двох психофізіологічних процесів: збудження та гальмування, причому останнє в житті людини відіграє вагому, а саме — *стабілізуючу* роль).

Інший тип замкненого ритму — дроблення з об'єднанням (приклад 3 в) — постав ненабагато пізніше. У його будові можна вбачати *стислу логічну модель паратаксису* («нанизування» нестійкості та завершення сурядного повідомлення знов-таки гальмуванням — інтонаційною і смисловою «крапкою»). Усталення конфігурації цього типу ритму слід датувати початком неоліту, коли відбувалося становлення мовного паратаксису (складно-сурядних речень).

Ритмічні конфігурації дроблення та об'єднання з дробленням явно постали як *симетричні антагоністи* ритмів об'єднання та дроблення з об'єднанням. Це вже наслідок високого рівня оволодіння логікою (зокрема, інтуїтивне опанування дзеркальною симетрією). Їхнє остаточне музично-часокількісне оформлення сталося в пізньому Середньовіччі.

Розгляньмо репетиційний ритм. Його хронологізувати практично неможливо. Але очевидно, що сам *репетиційний принцип* не пов'язаний із мовними чи музичними причинами. Серіація виробничих та соціальних дій *відтворення* бере свій початок ще від нижнього палеоліту, коли палеонтроп розпочав обробку кам'яних знарядь. Протягом сотень тисячо-

літь зростала кількість виробничих операцій, але всі вони продовжували *серіюватися* (повторюватися). Сучасна технологічна цивілізація так само базується на принципах серіації. Отже, репетиційний ритм є не що інше, як *унаочнена часокількісна модель* найважливішого принципу розвитку біоценозу — *повторюваності дій на фізіологічному, виробничому та ментальному рівнях*. На додаток можна зауважити, що принцип серіації в історії культури особливо послідовно вживається в танцювальному мистецтві.

Як впливає з проведеного аналізу, принципи того чи іншого *дозування часу* (опрацювання, власне, фігур музичного ритму) — процес надзвичайно тривалий. Він розпочався в мезоліті й остаточно привів до сучасних форм ритмічного розвитку в пісенних сегментах у Середньовіччі.

Операції з ритмоструктурної типології здійснюються як акти, скеровані на «очищення» пісенної тканини від варіативних елементів із метою виходу на *ритмічний інваріант* — архетип⁹. П'ять означених принципів ритмічного розвитку є фундаментальними *архетипічними моделями музично-фольклорного мислення*. Саме їх інваріантна природа й забезпечує можливість творчого розспівування та знахідок естетичного й художнього порядку. *Інваріант — це новий предмет, абстрагований із реальності*. Перевага абстрагування полягає в тому, що усуваються варіанти і спрощуються дії.

Двоїчний код, у якому змодельовано п'ять принципів ритмічного розвитку, був прозріливо застережений В. Гошовським¹⁰. Двоїчний код — це *бінарне ядро* музично-ритмічного мислення. В етномузикологічній дослідницькій практиці бінарний код використовується як частковість поряд з іншими видами моделей (найчастіше вони складаються з трьох ритмічних тривалостей — вісімок, чверток та половинних нот, як це подано у прикладі 1).

Метою статті є не обговорення видів моделей, міри їх «глибини» та застосування у варіантних та ареальних дослідженнях, а виявлення генетичних підстав для постання й існування цих так званих «моделей» (бо моделювання є ретроспективною дією) і поглиблення генетичної та світоглядної бази методики моделювання, засвідчення, що підстави операцій із моделювання *запрограмовані в законах архетипічного музичного мислення*.

Ритмоструктурна типологія з інструментально-операційного погляду є ефективною емпіричною методикою музично-історичних і теоретичних досліджень. Але, попри це, існують ще й *генетичні, хронологічні, палеопсихологічні, соціально-виробничі* та інші численні питання, які й потребували з'ясування. У загальних рисах пропонується стаття дає відповіді на ці питання¹¹. Залишається розглянути ще два важливих моменти, що торкаються проблем *генези ритмічних архетипів музичного мислення*.

Перший — це загадка збереження впродовж тисяч років духовної інформації на історичній дистанції від палеоліту і до сьогодення. Вона пояснюється особливостями мислення (не лише архетипічного, а мислення як властивості матерії і духу). Мислення не тільки опрацьовує інформацію, що поступає із зовнішнього та внутрішнього світів, а й *кодує* її, виробляє та застосовує в часі різноманітні символи та алгоритми. Так звана первісна людина виробила цілий арсенал досконалих і не перевершених досі логічних фігур і прийомів пам'яті. Серед них є ті, що забезпечують не менш надійне збереження духовних та інтелектуальних досягнень, аніж письмо чи образотворче мистецтво (психологи і психотерапевти говорять про потужні резерви мислення, які у сфері *підсвідомого* перевершують можливості індивідуальної свідомості¹²).

При переході на матеріально-знакову систему запам'ятовування «цивілізована» людина увільнилася від необхідності дотримуватися досконало розробленої мнемоніки палеолітично-неолітичної доби і перейшла до використання

в музиці різних видів часових пропорцій, метричності (у тому числі тридольної, невластивої архаїчним культурам), принципів застосування контрасту та ін. Такий стан сучасної музики, що склався від Середньовіччя, не може бути предметом історичного синтаксису. Це вже об'єкти нормативних композиційних структур авторської творчості — їх дослідженню присвячено багатющу музикознавчу літературу.

Чим глибше етномузикологія пізнає фольклор, тим менше залишається підстав дивуватися, чому і як слов'янська народна творчість та інші давні етнічні культури зберігають морфологічні, ритмічні, модальні та синтаксичні ознаки *архаїчного мислення*. Якщо взяти до уваги логічні фігури, опановані первісним мисленням, вербально-кінетичну мову, насичену спонукальною модальністю, з розмитими (а точніше, ще не сформованими) обрисами типів речень, додати до цього *діалогізм* мовлення, то стикаємося з історично ствердженим фактом, що всі ці явища усна пам'ять *транспортувала* крізь тисячоліття, а деякі — через десятки й сотні тисяч років¹³.

Усна пам'ять і усна творчість базуються на створенні й використанні *фігур узагальнення*¹⁴. Не було б цієї довготривалої пам'яті про ритмоструктурну і типологічну норму, пісенний розспів набував би, очевидно, аморфного вигляду (як спів тварин і птахів), а відтворити теоретичну модель архетипу було б узагалі немислимо¹⁵. У лінгвістиці існує поняття *норми, структури та індивідуального мовлення*. Норма становить «середній рівень мови»¹⁶. Наприклад, інтонація складнопідрядного речення може бути різною, але вона сприймається як така лише тому, що існує *норма*, з якою реципієнт інтуїтивно (і миттєво!) зіставляє почуте. У В. Алексєєва є до сказаного доповнення: «Видається вельми вірогідним, що у вигляді вродженої психічної структури, на основі якої формуються бінарні опозиції, виступає усвідомлення одного з реально існуючих у природі видів симетрії»¹⁷.

Типізація фольклорної творчості, яку ми зараз спостерігаємо, є не що інше, як наслідок поступового кодування спершу розпливчас-

тих, нестійких відчуттів, вироблення «норми» у вигляді принципів, зокрема, ритмічного розвитку. Далі відбувалася семантизація цього коду та переведення його у вид мистецтва з властивими йому умовностями, своєрідною естетикою та відбитком часу.

Сума навичок, фізіологічних змін, психічних досягнень накопичувалася, починаючи, як мінімум, від середнього (почасти й раннього) палеоліту. Їх кодування відбувалося на різних рівнях та в різних масштабах. Один із таких музично-семантичних кодів особливо цікавий. Він дістав визначення як «наспів-формула» (Є. Гіппіус¹⁸). У цій характеристиці є підстави вбачати натяк на неусвідомлений рух думки дослідника у бік езотеричного розуміння функції обрядового наспіву.

Друге питання є складнішим і почасти гіпотетичним. Щойно розглянуте стосувалося механізмів мислення. Тепер спробуємо продовжити розмову в так би мовити «езотеричному» річищі, а точніше, скоригувати позитивістський (матеріалістичний) погляд на мислення і далі докласти отримані наслідки до музично-пісенного формотворення.

П. Тейяр де Шарден стверджує в мислі (думці, свідомості) її «психічну трансцендентність стосовно інстинкту»¹⁹ (інакше кажучи, вказує на незалежність мислення від еволюційно-біологічного розвитку). Він дотримується погляду, що *світ і ноосфера* становлять сукупність, яка має *центр трансцендентного сходження*. Про це він пише так: «Простір — час із необхідністю, *конвергентний по своїй природі*, оскільки містить у собі та породжує свідомість»²⁰. Далі він підкреслює: ця конвергентність (прагнення до єдності) зумовлена тим, що в ноогенезі відбувається синтез двох рівнів — синтез *індивідуальностей та націй і рас*. І далі за текстом коментує щойно викладені думки: «Це означає, що людська історія розвивається між двома критичними точками мислення (однією — нижчою та індивідуальною, другою — вищою і колективною)»²¹.

У фольклорі (зрозуміло, включно із первісним мистецтвом) на підсвідомо-колективному

рівні опрацьовано систему численних символів і кодів та алгоритми запуску *інформаційних програм*. Ці основи забезпечують тривалу усну передачу творів фольклору від покоління до покоління протягом тисяч років. Жоден авторський твір не може протриматися такий час, тому що в ньому *відсутня програма*, яка на підсвідомому рівні забезпечує дію так званого *фактора довготривалості*.

Візьмімо для прикладу один зразок такої програми: складочислова структура (5+5) і її часова конфігурація в ритмі об'єднання (♩♩♩♩ ♩ + ♩♩♩♩ ♩). Здається, елементарно: усім відома колядка... Але ж це величезного значення і складності код! І шлях до наукового усвідомлення цього коду прокладає саме моделювання. У колективній свідомості цей код запускається через алгоритм, де перша операція заснована на *серіації* складочислової структури і ритмічної форми об'єднання. Далі відбувається *шифрування* цього інваріанта: вступають у дію фактори варіативного ускладнення та вищупування *індивідуальних ознак*. Так виникають варіантні групи споріднених пісенних типів.

Аналогічне явище існує в біології: молекула ДНК є нічим іншим, як *інформаційною програмою* ²². Якщо існує така програма на рівні білкових молекул, то чи можна так просто заперечувати існування *культуротворчих* інформаційних кодів і програм? Варто зважити на ідею П. Тейяра де Шардена, ученого зі світовим ім'ям, про первинну єдність матерії і свідомості. Сучасна наука явно прямує до зближення з езотеричним поглядом на світобудову й антропогенез. Тому можна висловити небезпідставну надію, що в молекулі ДНК (в алгоритмах реалізації її інформаційної програми) з'ясується з часом існування не лише біологічного, але й *духовного* та *інтелектуального* коду. Можна припустити, що в алгоритмах ДНК існує ієрархія біологічного і духовного. Біологічна й хімічна частина більш-менш з'ясовані. Але біблійне твердження про те, що *спочатку було Слово*, чекає на розкодування.

Музичний фольклор є чинником історії, географії та біології ²³, оскільки є складовою об'єктивної категорії етносу та біосфери. Тому фольклор лише своєю чуттєвою стороною належить до мистецтва (і то не цілком). А як прикмета і фактор етнічності й етногенезу він постає, розвивається і зберігається за тими ж законами, що й етнос: *у єдності біології, історії та географії*.

Однак Л. Гумільов при розробці своєї концепції обмежився розглядом біосфери та географії. Він, по суті, створив картину утворення й руху біомаси етносу у вимірах історичного часу та на географічному просторі. Тому тривалість існування етносу в нього обмежується 1200–1500 років. Етнос Л. Гумільова — практично *бездуховна категорія*. Це не докір: по-перше, він є піонером у цій галузі етнології, його заслуги неоціненні; по-друге, у ті роки (радянські) він і так зробив майже неможливе. А найменший крок у бік духовності як частини національного характеру породив би безліч труднощів як наукових, так і ідеологічних.

Проведене мною дослідження (згадувана монографія «Історичний синтаксис фольклору») може внести суттєві поправки до твердження Л. Гумільова про «апокаліптичну» цифру — 1500 роками ²⁴. Фактори культури й духовності не жорстко пов'язані з конкретним етносом і терміном його життя. Логічні коди фольклору і первісного мистецтва є однаковою мірою *етнічними* й *надетнічними*. Коди усного музичного мистецтва у вигляді ритмоструктурних архетипів здатні (а так воно і є) мандрувати в історичному часі й укорінюватися разом з уламками загиблого етносу в нові (інші) частини біота ноосфери. Не кажучи вже про те, що вони як інформаційні програми багато в чому мають взагалі понадетнічне походження, а можливо, є частиною *первинної свідомості*, про яку писав П. Тейяр де Шарден. У кожному разі тут ще далеко до істини.

Ритмоструктурні архетипи календарних та весільних пісень виникли в землеробському неоліті, коли етносів у сучасному вигляді ще не було. Це по-перше. По-друге, логічні основи

цих архетипів, як було показано в цьому нарисі, почали складатися ще наприкінці палеоліту. Отже, з падінням цивілізацій Аратти, Трипілля та інших їхні духовні надбання, насамперед архетипічного плану, не пішли в небуття.

М. Вавілов простежив поширення злакових культур і водночас — етнічні рухи. Угорський музиколог Б. Сабольчі здійснив таку ж спробу на музичних матеріалах. Результати не були однозначними. Але сам факт такого пошуку слід вітати. Це перспективний шлях. З часом буде удосконалено методику та інструмента-

¹ *Квітка К.* Українські пісні про дітозгубницю // Етнографічний вісник УАН. — К., 1926. — Кн. 3. — С. 113–137; К., 1924. — Кн. 4. — С. 31–70. *Гошовський В.* У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. — М., 1971. — С. 20–30; *Банин А. А.* Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики // Музыкальная фольклористика. / Ред.-сост. А. А. Банин. — М., 1978. — Вып. 2. — С. 117–157; *Луканюк Б.* Станіслав Людкевич як зачинатель типологічної школи в українській фольклористичі // Пам'яті Яреми Якуб'яка. Збірка статей та матеріалів / Упоряд. М. Кушнір. — Л., 2007. — С. 140–161.

² Матеріали статті основані на моєму монографічному дослідженні «історичний синтаксис фольклору (проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики)», яке, сподіваюся, з'явиться друком наступного року.

³ *Іваницький А. І.* Типологическая характеристика некоторых принципов формообразования в украинском фольклоре // Музыкальная фольклористика. / Ред. — сост. А. А. Банин. — М., 1978. — Вып. 2 — С. 90–116.

⁴ *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. — М., 1967. — С. 420–422. Питання, що стосуються проблематики синтаксичного аналізу музичного періоду, опрацьовані Л. Мазелем.

⁵ Вказана стаття має дві методичні частини. У другій половині статті (де розглянуто музично-пісенну строфіку) методику Л. Мазеля використано майже без змін.

⁶ *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина. — Вінниця 2007. № 185. Пісня складається з 10-ти текстових строф і у збірнику має три построфні транскрипції. Тут подано лише 1-у строфу, оскільки для ілюстративного завдання цього достатньо.

⁷ Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. Записи з голосу Лесі Українки М. Лисенка та

рій, що дозволить чекати дуже цікавих наслідків. Б. Сабольчі спирався на музичні інтонації (мелодичні мотиви). Але мелодія через її варіативну природу — дуже непевний для історичних досліджень складник музичної тканини (про це ще в 1930-ті роки висловлювався К. Квітка). Очевидно, тому наслідки цікавої новаторської праці Б. Сабольчі не здалися багатьом колегам досить переконливими. Можна сподіватися, що залучення для тієї ж мети ще й ритмоструктурних побудов (моделей, архетипів) дасть більш доказові результати.

К. Квітки /упоряд. О. І. Дей та С. Й. Грица. — К., 1971. — С. 160. Вміщена серед хрестинних, але це помилка. У побуті вона, звичайно, могла співатися на хрестинах (тематика кумання), але типологічно це русальна. Див. типологічно спільні зразки серед русальних: *Іваницький А. І.* Хрестоматія з українського музичного фольклору. — Вінниця, 2008. — Розділ «Весняне рівнодення та весняна обрядовість». — Підрозділ «Русалії», № 47, 48, 50, 53.

⁸ Зрозуміло, йдеться про переважні тенденції у формотворчості, бо трапляються й численні «винятки». Щоправда це не так винятки, як багатство композиційних ресурсів. Але вказані тенденції до переважання ритму об'єднання у формотворенні аналогічні мовно-лінгвістичному поняттю *норми*. Саме тому, що існує «норма», можливі відхилення від неї, які сприймаються завдяки «нормі» свіжо та яскраво.

⁹ В. Гошовський пропонує розрізнити *прототип* та *архетип* (*Гошовський В.* У истоков народной музыки славян... — С. 12, 13). Архетип — найдавніший варіант, що містить головні елементи даного пісенного типу. Прототип — теоретично створений прообраз варіантів пісенного типу. Для завдань синтаксичного аналізу в такому розрізненні немає потреби. Тому я вживаю один термін — *архетип* у значенні *первісної ритмічної структури*, що склалася на підставі оперування логічними фігурами — насамперед бінарностями, композиціями бінарностей і дипластіями.

¹⁰ *Гошовський В.* У истоков народной музыки славян... — С. 24, 25. Однак недоцільно (принаймні у синтаксичній проблематиці) зводити ритмічні моделі до двох видів метричного вислову на $\frac{2}{4}$ та $\frac{3}{4}$.

¹¹ Докладно ці та багато інших проблем висвітлюються у моїй монографії «Історичний синтаксис фольклору», згаданий вище.

¹² Див.: *Юнг К.* Об отношении аналитической психологии к поэзии // *Юнг К.* Избранное. — Минск, 1998. — С. 378.

¹³ Б. Рибаків писав про глибину народної пам'яті

в десятки тисяч років (Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М., 1981. – С. 9). Але це переважно стосується верхньопалеолітичних зображень і символів. Проте опрацювання фігур логіки розпочалося близько мільйона років тому (зокрема, наявність бінарних опозицій у мисленні палеоантропів сумнівів серед палеопсихологів та археологів не викликає).

¹⁴ Низка узагальнень: логічні фігури (бінарні опозиції, композиції бінарностей, дипластії, серіації, класифікації та ін.), а далі їх частковий прояв у вигляді різного роду симетрій, типів ритмічного розвитку (об'єднання, дроблення та ін.).

¹⁵ О. Банін висунув у 1970-х роках свій варіант бачення пісенної моделі, назвавши його «складоритмічним періодом». У нього «період» охоплює *вірш*. Ця модель може застосовуватися в аналітичних операціях, але вона непридатна для синтаксично-генетичного аналізу. Обговорюючи складоритмічний період та узагальнену силабічну ритміку (рос. – «слоговая ритмика»), О. Банін подає слушний коментар: «Узагальнена силабічна ритміка є найвагомішою властивістю музично-поетичних творів усної традиції. Пісенні твори композиторської творчості цієї властивості не мають. Тому можна стверджувати, що кожен твір фольклорної традиції в його основі будується на складоритмічному

періоді, і, навпаки, пісня, що має в основі відомий складоритмічний період, може бути на основі вагомих підстав зарахована до тієї чи іншої фольклорної традиції. (Банін О. О. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики / Музыкальная фольклористика.–М. 1976 Вып 2. – С. 145).

¹⁶ Степанов Ю. С. Основы языкознания. – М., 1966. – С. 99.

¹⁷ Алексеев В. В. Становление человека. – М., 1984. – С. 252, 253.

¹⁸ Песни Пинежья. Материалы фонограмархива, собран. и разработ. Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд. – М., 1936. – С. 137.

¹⁹ Тейяр де Шарден П. Феномен человека. – М., 1987. – С. 141.

²⁰ Там само. – С. 205.

²¹ Там само. – С. 225.

²² Див. її змістовне обговорення у книжці: Канигін Ю. Шлях аріїв. Україна в духовній історії людства. – К., 2006. – С. 482, 483.

²³ Див.: Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. – М., 1993. – С. 35, 447.

²⁴ Зокрема, єврейський етнос існує вже удвічі довше.

ФОЛЬКЛОР: ПОЧАТОК ВЖИВАННЯ ТЕРМІНА В УКРАЇНСЬКІЙ НАУЦІ ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ

Михайло Глушко

«Було би цікаво і повчально простежити вхідження терміна «фольклор» у науку різних країн і зміни його значення, які супроводжували його переможну ходу по земній кулі», — більше сорока років тому наголосив відомий радянський (російський) фольклорист Віктор Гусев [17, 5]. Слід сподіватися, що хоча би тепер слова цього вченого привернуть увагу українських знавців усної народної словесності, бодай тому, що поняття «фольклор», «фольклористика», «фольклоризм», «фольклорний» стали постійними супутниками їхньої наукової лексики, а також літературознавців, етнологів, музикознавців, культурологів, істориків.

Як доказ вищезазначеного висвітливо випадок, який нещодавно трапився на засіданні однієї спеціалізованої вченої ради. Зокрема, в одного здобувача наукового ступеня кандида-

та філол. наук зі спеціальності «фольклористика» подікавилися, хто з українських учених уперше вжив термін «фольклор» і в якій праці. Замість відповіді в залі запанувала тиша. Ситуацію намагалися виправити поважні члени спецради: одні згадали ім'я Михайла Грушевського, другі — Івана Франка, треті — Михайла Драгоманова. Однозначної відповіді так і не пролунало, бо це питання поки що не цікавило українських знавців усної народної творчості. Тому марно сподіватися й на позитивні результати пошуків навіть у найсучасніших народознавчих виданнях навчально-методичного і довідкового характеру [32, 17–21; 38, 11–44; 41, 264, 396–398].

Добре відомо, що кожне поняття, зафіксоване як термін, — це один із головних інструментів