

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію Пшенічкіної Галини Миколаївни
«Географічні межі регіональних традицій музичного фольклору на території
Правобережної Черкащини (за наспівами обрядових циклів)»
на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Мелогографічний напрямок досліджень в українській етномузикології протягом останніх десятиліть дістав значний розвиток і є одним із найперспективніших щодо вагомості та універсальності результатів. Документальне картографування явищ традиційної музичної культури насамперед дозволяє порівняти отримані дані із результатами діалектологічних досліджень суміжних народознавчих наук. Такий комплексний міждисциплінарний науковий підхід відкриває широкі перспективи та може прислужитися у вирішенні ключових історико-етнологічних проблем. Саме у цьому методологічному керунку виконана дисертація Галини Пшенічкіної.

Суттєво на шальку актуальності дисертації додає й обрана територія фольклорної бази, адже правобережна Черкащина є не тільки географічним центром України, краєм із особливим, передусім історико-культурним і духовним потенціалом але й перехрестям двох великих етнокультурних зон Поділля й Наддніпрянщини; тут знаходиться й кілька локальних різновидів етнічної культури. Попри те, музичний фольклор краю досі не був системно досліджений, а заважаючи на невпинне згасання народної музичної традиції, малоімовірно що вдалося б його дослідити навіть у найближчому майбутньому. Отож це все в комплексі підтверджує необхідність, виправданість та нагальність представленої на захист роботи.

У дисертаційному дослідженні Галини Пшенічкіної позитивне враження насамперед справляє величезний обсяг польових матеріалів власноруч зібраних авторкою в фольклорних експедиціях. Дисертантка особисто провела фронтальне експедиційне обстеження у близько 100 населених пунктів 16-ти районів Черкащини та зафіксувала понад 2000 зразків народної музики. Однак джерельна база дослідження не обмежується лише особисто здобутими матеріалами, вона доповнена та збагачена існуючими польовими, друкованими, архівними та аудіо джерелами з понад 200 населених пунктів, що фактично майже вичерпує увесь обсяг існуючих на сьогодні записів традиційної музики досліджуваної території.

У першому розділі «Методологічні засади регіонального етномузикологічного дослідження» дисертантка детально описує досвід української та східноєвропейської етномузикології у напрямку структурної типології та мелогографії. Тут розглянуто методи польових етнографічних досліджень та транскрипційної роботи (1.1), коротку історію та

засади структурно-типологічного аналізу та моделювання (1.2), принципи ладового, мелічного та фактурного дослідження народної музики (1.3.), питання класифікації та формалізації наспівів (1.4.), напрями та методику етномузичного картографування (1.5.). Загалом в цьому розділі досить ґрунтовно та вичерпно описаний досвід та методологія здійснення регіонального дослідження музичного фольклору. Єдине, що хотілося б додати до змісту останнього підрозділу (1.5.) — про досвід та проблеми етнографічного регіонування, оскільки в цій сфері до сьогодні на фоні досить стрімкого та позитивного мелогографічного злету парадоксально існує більше питань, аніж відповідей. Це, в першу чергу стосується історичних чи етнографічних назв, які дуже часто навіть у науковій літературі підмінюються на адміністративні чи інші, що походять від назв населених пунктів, річок тощо; існує також проблема системного поділу, пов'язаного із визначенням частин якогось осередку і т.п.¹.

Привертає також увагу велика кількість опрацьованих друкованих та архівних джерел з історичних та народознавчих дисциплін (попри основну літературу), на основі чого у **Другому розділі** роботи подана ґрунтовна характеристика краю із різних кутів зору: природничого, історико-археологічного, антропологічного. Тут також здійснено досить детальний опис результатів етнолінгвістичних досліджень, власне, діалектологічного районування, етнографічного поділу за показниками традиційного одягу та будівництва тощо. Такий підхід, по-перше, одразу спрямовує роботу в русло культуро-історичного та ареально-діалектологічного контексту та створює методологічно-сміслову арку із наступним викладом змісту, а конкретніше — із Четвертим розділом, що присвячений мелогографії та членуванню досліджуваної території за етномузичними чинниками; по-друге, визначає історично-етнографічне підґрунтя, що спричинило витворення певного етномузичного феномену, окреслило визначальні риси, стилістичні особливості та етнокультурні кордони традиційної музичної культури цієї території.

Авторка також прицільно вивчила історію музично-фольклористичних та етномузикологічних досліджень регіону, що дало змогу залучити до джерельного підґрунтя роботи частину раніше здобутих матеріалів. Серед них особливо цікавим та змістовним

¹ Наприклад у представленій роботі Полісся в одному випадку є Рівненське та Житомирське (с. 29), в іншому Центральне та Правобережне, ще в одному Середнє Полісся і нарешті Чернігівське Полісся (с.30), (від себе додаю що в літературі ще подибується Східне Полісся та Київське Полісся); і далі: Подніпров'я (с.114) чи Наддніпрянина (с. 117); Наддніпрянська чи Придніпровська частина регіону (Автореферат, с. 10). Скільки ж назв використовується для означення однієї й тієї ж? території та яка між ними кореляція - сказати важко. Працями, в яких почасти зроблено спробу вирішення цієї проблеми є «Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічного регіонування західноукраїнських земель» Б. Луканюка (ПЕ-5, с. 15-18, К.1); спробу умовного історико-етнографічного регіонування території усієї України зроблено у публікації І. Клименко К.Гончаренко «Регіонально-жанровий огляд українських етномузичних аудіо публікацій» (ПЕ-5, с. 207-231, К. 46)

виявилося дослідження, здійснене в кінці XIX на початку XX століття Агатангелом Кримським на Звенигородщині та опубліковане в 2009 році. В роботі докладно описаний побут, звичаї, обряди та світогляд місцевого населення понад сторічної давності, є чимало унікальних свідчень про традиції, що до нашого часу народній пам'яті вже не збереглися. А. Кримський чи не вперше детально зафіксував тексти традиційних обрядових пісень чималої частини правобережної Черкащини, більшість з яких після здійсненого структурного аналізу Т. Пшенічкіна залучила до джерельної бази. Особливо цінним виявився неопублікований розділ «Жнива», оскільки до сьогодні жнивні наспіви на території Черкащини майже зникли. Віднайдення та використання цих раритетних архівних матеріалів є окремою заслугою дисертантки.

До джерельної бази дослідження залучено й інші раритетні архівні матеріали, зокрема записи другої половини XX століття Інституту мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Рильського, записи 80-90-х років минулого століття науковців та студентів Київської консерваторії, Черкаського обласного краєзнавчого музею, Обласного центру народної творчості, Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького, матеріали із приватних архівів збирачів музичного фольклору Черкащини і т.д. Тобто, з огляду на те, що сьогодні ситуація із виконанням автентичного фольклору досить складна, авторка зробила усе можливе, щоб залучити до джерельних матеріалів якнайбільшу кількість записів минулих років.

Отож, вичерпно зібравши до купи усі доступні матеріали, Г. Пшенічкіна констатує «порівняно високий рівень польового музично-етнографічного вивчення території правобережної Черкащини» (с.95). Аналіз здобутого матеріалу дав можливість скласти цілісну картину місцевої традиції — вивчити та схарактеризувати ще донедавна досить добре збережену календарну та родинну обрядовість, визначити жанри та мелотипи наспівів, що супроводжують кожен жанровий цикл, стилістику та виконавські особливості, локальні прикмети чи відмінності цих характеристик, часову динаміку тощо. Цьому присвячено **Третій розділ** дисертації Г. Пшенічкіної.

У Підрозділі 3.1 розглядається найкраще збережена серед календарних циклів зимова обрядовість, супроводжуючі її жанри та мелотипи наспівів. Позитивною стороною цього та наступних підрозділів (весняно-літнього та весільного) є короткий огляд попередніх студій та на обрану тему (с. 103 та інш.) — це дозволяє авторці з одного боку уважніше зосередитись на невивчених аспектах жанрового циклу, з іншого — залучити до дослідження уже опубліковані факти.

Усю зимову мелотипологію авторка розділяє на такі групи: мелоритмічні форми дитячого репертуару (с. 105), репертуар колядників і шедрівників старшого віку (с. 108), наспіви, що супроводжують обряд водіння Меланки (с. 111) та колядки «на 10-складовій

основі з рефреном, що належать до типологічної сім'ї «⁵⁵p4»» (с. 114). В цій класифікації логічним та зрозумілим є культуро-жанровий поділ на твори, виконувані дітьми та дорослими, що репрезентують дві відмінні культури, виділення Меланкових наспівів, як окремого драматичного жанру. Незрозумілою є причина відокремлення від дорослого колядкового репертуару типологічної групи «⁵⁵p4»: чи то за територіальною ознакою, чи за відсутністю достатньої кількості власних записів, чи можливо існує ще якась підстава?

На с. 110 Г. Пшенічкіна говорить про контамінацію форм «⁵⁵3» і «*443». З цього приводу виникає питання, як може утворитись контамінація, якщо за словами самої ж авторки «у традиції черкаського Подніпров'я модель «⁵⁵3» у «чистому вигляді» відсутня»? Крім того контамінація мала би поєднувати більші частини форми, як мінімум рядок, і то й два (згадаймо хоча б відомий контамінований весільний мелотип 53(2); 557), а те, що одна силабо-ритмічна група у монохронному наспіві має вигляд колядкового п'ятискладника може бути спричинене наприклад усіченням однієї складовоти чи запозиченням одного сегменту побутуючої тут меланкової структури. Це могло статись у зв'язку з тим, що колись твір (можливо й із структурою «⁵⁵3»), втратив питомий наспів швидше всього через те, що був занесений із іншого локусу і тому «осиротілий» поетичний текст припасували до відомої колядкової форми. Тим більше, що це єдиний сюжет світського характеру поєднаний із кантовою мелодикою (виноска 72).

Підрозділ 3.2 присвячений розгляду весняно-літнього обрядового циклу. Весняні наспіви дисертантка розподіляє на такі жанрово-функційні різновиди: заклички, хороводи («танки»), дитячі ігри, власне весняні пісні («веснянки»), умовно-приурочені ліричні пісні («величальні» або «вулишні»), великодні пісні, купальські, петрівки та жнивні. Мелотипологія весняних наспівів подана стисло, мабуть зважаючи на те, що весняний репертуар відійшов в минуле і «кожна зафіксована одиниця запису твору весняного жанру <...>, сприймається як величезна знахідка» тому «постає дуже неоднорідна картина побутування весняного обрядового репертуару» (с. 117). Тим не менш, авторка в нотному додатку наводить 24 зразки рідкісних весняних наспівів, які, на мою думку, заслуговують більш детальної характеристики. В заключному абзаці підрозділу (с. 126) процитовано висловлювання О. Терещенка про те, що «питомішими, давнішими формами є тирадні форми у т. ч. й деякі строфічні зразки виявляються результатом згортання тирад» (ця ідея не є поодиноким, саме вона лягла в основу систематизації гаївок у збірці О. Возняк-Б. Луканюка²). Хотілося б дізнатися, чи згідна Г. Пшенічкіна із цим висловлюванням, а якщо

² Возняк О., Луканюк Б. Гаївки: Спроба генотипної систематизації (на архівних матеріалах Кабінету народної творчості Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка. Львів: Сполом, 2015.

так, то чому згадка про давніші, питоміші форми розміщена у кінці підрозділу, а не його початку, та й взагалі, якою є загальна логіка послідовності переліку весняних мелотипів?

Характеристика купальсько-петрівчаної та жнивної обрядовості привертає увагу описом дуже архаїчних звичаїв та обрядодій, згадки про які ледве чи десь ще збереглись на території України. Вражаючими є відомості про колядування на перший сніп, качання на стерні та інші давні традиції. Важливим є й спостереженням авторки те, що «жнивні наспіви у східноподільській традиції Черкащини тісно співвідносяться із весільними мелодіями, у першу чергу – тирадами» (с. 129), а також публікація раритетних архівних транскрипцій вже зниклих на цій території обжинкових наспівів.

Загалом вивчаючи Третій розділ, я зауважила що Г. Пшенічкіна завжди «забігає» наперед до питань мелогеографії (назва наступного четвертого розділу «Мелогеографія наспівів правобережної Черкащини»), характеризуючи територіальні відміни та стилістику наспівів, також посилається на мапи. Отож мені сяйнула думка, чи не прийшов нарешті момент змінити усталену схему окремого опису мелотипології та мелогеографії в різних розділах, що досі використовувалась в багатьох дослідженнях (в тому числі й у моєму власному)? (Хоча це питання звучить як риторичне, однак хотілося б почути міркування дисертантки з цього приводу). Часто описуючи загальну типологію, особливо коли мова йде про різні етно-регіональні традиції, виникає потреба акцентувати просторові (локальні) особливості чи відмінності, і очевидно, що в наступному розділі, відведеному питанням мелогеографії ці твердження вимагають повторної констатації. В цьому разі, очевидно, оптимальнішим підходом було б об'єднати мелогеографію та мелотипологію в один розділ (як це практикує, наприклад, Ірина Клименко). Це б дало змогу, з одного боку, уникнути повторів, а з іншого, спростити логічний виклад змісту, не перескакуючи із характеристики одної стильової традиції на іншу та назад.

Підрозділ 3.3 присвячений характеристиці весільного жанрового циклу, який з-поміж усіх обрядових наспівів досліджуваного терену зберігся найкраще. Весілля представлене багатим та унікальним у порівнянні із іншими теренами типологічним набором часто з ускладненими та контамінованими композиціями та насиченим фактурним та агогічним різноманіттям. Слід віддати належне авторці, що вона блискуче вивчила, систематизувала та описала цю не найпростішу складову традиційного обрядового репертуару Правобережної Черкащини, вдало розділивши усю композиційну багатовекторність на прості, нарощені, комбіновані та контаміновані побудови. Окрім теоретичного викладу матеріалу вражає потужна практична частина, представлена 84-ма! деталізованими транскрипціями мелодій, що виконані переважно особисто авторкою з її ж власних записів. Інший вагомий прикладний результат – 12 кольорових ґрунтовних мап, в яких картографовано не тільки

структурні різновиди мелотипів, а також їх різноманітні ритмічні версії, рівні варіативного дроблення, ладові та звукорядні особливості тощо.

Для характеристики весільних тирадних мелотипів дисертантка вибирає зрозумілу логіку від простіших вкорочених форм до складніших. Однак думка авторки про те, що подібною була й логіка історичного розвитку цієї форми викликає певні сумніви. Існує інша гіпотеза про те, що первинними та нормативними композиціями були саме складні побудови із багаторазовими повторами та урізноманітненнями (як і у випадку із великими кільцевими весняними формами). Власне «прагнення співаків – учасників весілля розвинути сюжет пісні (уточнити його деталі, посилити враження, перерахувати предмети чи дії» (с. 133) було важливою первинною передумовою виникнення наспіву тоді, коли він був обов'язковою невід'ємною сакральною частиною весільного дійства. Виникнення простіших форм відбулося згодом і спричинено багатьма факторами, насамперед, руйнуванням міфологічного світогляду а згодом поступовою нівеляцією важливості, необхідності обрядового співу на весіллі, ближче до нашого часу – цивілізаційним процесом, відходом у минуле талановитих носіїв тощо; іноді бажанням виконавців пришвидшити, скоротити спів, а надто під час поза-обрядового відтворення на прохання записувачів. Очевидно ці усі передумови й спричинили те, короткі версії є найпоширенішими серед сучасних записів не тільки на Черкащині, а й на цілій Україні; а кількість записаних зразків зовсім не є підставою для того щоб 4-ри рядкові тиради «брати нами за класичні» (с. 137). Тим більше, що загалом авторка не заперечує існування процесів скорочення або редукції тиради (с. 137) так само те що «відсоток нарощених, контамінованих структур залежить не лише від місцевості, а й від виконавської майстерності співачок, а також від їхнього віку й пам'яті» (с. 147).

Власне описана внутрішня логіка та погляд на часову динаміку тирадної композиції викликає заперечення й наступного вислову дисертантки на с. 133: «Внутрішнє тиражування, повторення є основною властивістю тиради; саме ця повторність і дала назву формі». Хочу поінформувати, що термін «тирада» був запозичений в 19 столітті із західно-європейської філології де означав фрагмент середньовічної епічної творчості та вперше був використаний в східній Європі для назви частин билин, фінно-угорського, турецького та інш. епосу³. А дієслово «тиражувати» є однокореневим із словом «тираж» і з терміном «тирада» не має нічого спільного.

На с. 140 авторка висловлює думку, що «Рубатність, що притаманна місцевому пісенному виконавству, породжує ще одну ритмічну особливість 8-складових тирад – схильність до ямбізації окремих частин форми всередині тирад із загалом спондеїчним

³ Sychenko G., Staniukivich M. From "The Song of Roland" to the Philippine hudhud: the history of the term "tirade/tirada" from folkloristic and ethnomusicological perspectives / Pathways in the Intellectual History of Ethnomusicology, Vienna, 2019, p. 34.

принципом організації музичного часу...» і далі у виносці 99: «На відміну від 6–7-складових тирад, в яких чергування дольного і ямбічного ритмічних принципів всередині однієї композиції є досить поширеним явищем». Хотілося б почути уточнення, які критерії дозволяють стверджувати, що на прикладі шестискладників таке явище називається «поєднання дольного та ямбічного» принципів організації тобто як я розумію, є іманентною ознакою ритмічної форми, в випадку восьмискладників – своєрідним, спричиненим лише агогікою або рубатністю явищем, що порушує ритмічну однаковість загалом спондеїчної організації. Адже йдеться, по-суті, про одну і ту ж властивість, де контраст двійковості та трійковості не є спонтанним, випадковим явищем перехідної зони, результатом «зіткнення» різних принципів ритмічного мислення, він набув значення сталої стилістичної ознаки, став важливою прикметою та засобом не лише ритмічного а радше композиційного укладу форми (поряд із мелічними чинниками), що авторка детально аналізує в наступному (3.3.1.2) параграфі.

На с.146, підсумовуючи опис тирадних весільних форм, Г. Пшенічкіна називає основні структурні прийоми й способи їх утворення, серед яких згадує й передладканку. Тут потрібно зауважити, що весільний ритуальний заспів не можна ставити в один рівень із структурними прийомами утворення тирадних (чи інших) весільних форм, тому що він не є способом розбудови композиції. Передладканка є важливим маркером регіональної стилістики на одному рівні із мелотипами, їх композиціями, способами ритмічної організації, фактурними домінантами тощо.

В заключному **Четвертому розділі** на основі результатів картографування вагомої кількості фольклорно-етнографічного матеріалу встановлюються етномузичні маркери, що членують досліджувану територію на дві великі східноподільську та наддніпрянську протиставні зони та низку дрібніших локальних утворень, серед яких особливе значення має перехідна зона в межиріччі Гірського Тікича та Гнилого Тікича. Здобуті результати авторка співставила із картографічними дослідженнями суміжних наук – археології, історії, етнографії, лінгвістики, в результаті чого були виявлені як виразні збіги, так і специфічні відмінності. Саме сутність та значення етномузичних стилістичних маркерів у міждисциплінарному порівнянні дозволило Г. Пшенічкіній зробити вагомі висновки, що є не лише здобутком регіонального значення, а що головніше, сприяють суттєвому поступу усього українського етномузикознавства.

Отож, подана до захисту дисертація є першим ґрунтовним етномузикологічним дослідженням Правобережної Черкащини, у якому: здійснено комплексне дослідження обрядово-пісенної традиції регіону, введено у науковий обіг значний обсяг нових матеріалів, віднайдено та залучено до дослідження важкодоступні архівні записи, описано та систематизовано існуючі обрядові мелотипи та встановлено межі їхнього поширення, на

основі чого визначені й уточнені кордони етномузичних традицій та перехідних зон у контексті міждисциплінарних досліджень. Робота доповнена ґрунтовною практичною частиною, що вміщує понад 100 нотних транскрипцій, 37 мап, таблиць, інші ілюстративні матеріали.

Вивчення та використання досвіду структурно-типологічного та мелогографічного напрямків досліджень, втілення міждисциплінарних методів, власних новаторських підходів – все це в комплексі дозволило авторці цілком переконливо та всебічно виконати основні завдання дослідження та досягнути поставленої мети, а саме виявити, науково обґрунтувати та картографувати ареали певних музично-фольклорних явищ за їх структурно-типологічними, стилістичними та виконавськими ознаками. Автореферат та попередні публікації в повній мірі висвітлюють зміст наукового дослідження, положення якого пройшли успішну апробацію в навчальному процесі та були репрезентовані на численних наукових конференціях в Україні та за кордоном.

У підсумку можна констатувати, що дисертація «Географічні межі регіональних традицій музичного фольклору на території Правобережної Черкащини (за наспівами обрядових циклів)» є самодостатнім завершеним дослідженням та відповідає чинним вимогам ДАК України до кваліфікаційних праць заявленого профілю і рівня, а її авторка Пшенічкіна Галина Миколаївна заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Кандидат мистецтвознавства,
науковий співробітник Проблемної науково-
дослідної лабораторії музичної етнології,
доцент Кафедри музичної фольклористики
Львівської національної музичної
академії ім. Миколи Лисенка

Лариса Лукашенко

