

ДО ПРОБЛЕМИ ДІАХРОННИХ ДОСЛІДЖЕНЬ  
ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИКИ  
(на матеріалі трьох різночасових записів із Полісся)

Автор піднімає різноманітні проблеми діахронних фольклористичних досліджень на прикладі порівняння трьох експедицій у селі Велемічі Столінського району Брестської області (Білорусь). Це опубліковані матеріали 1932 року Філарета Колесси та Казімежа Мошинського (13 пісень), 1967 – Зінаїди Можейко (10 пісень) та архівні записи 1997 року автора статті (21 пісня). З усіх зафіксованих творів спільними в усіх збирачів є 4 пісні: колядка „Да запеймо песню”, гаївки „Володар”, „Да й не росці й, укропе” і весільна ладканка „Добраноч, мамонько, добраноч”. Саме їх і детально проаналізовано та зіставлено (окрім транскрипцій розглянуто ще й фонозаписи двох творів із воскових валиків Ф. Колесси та К. Мошинського).

*Ключові слова:* діахронні дослідження, польова робота, транскрипції, Полісся, Філарет Колесса, Казімеж Мошинський, Зінаїда Можейко.

Діахронні дослідження, як відомо, надзвичайно важливі для розуміння динаміки історичного розвитку традиційного мистецтва чи еволюції окремих його складових. Основою для цих студій у фольклористів та, зокрема, етномузикологів є повторні експедиції. Попри їх безсумнівну необхідність і вартість, під час здійснення такого роду польових розвідок виникає чимало труднощів, котрі іноді неможливо оминути.

Так, якщо поновні записи тих чи інших культурних явищ провадить лише один науковець, то протягом свого „творчого життя” він ледве чи зможе побачити їхні достатньо суттєві трансформації. Адже темпи еволюції в культурі значно повільніші і здебільшого за цей час відбувається зміна одного чи кількох людських поколінь. Хоча зрозуміло, що окремих „відлік” (а отже й додатковий стимул для творення) – вагомі історичні події, які впливають на соціум та можуть траплятися й упродовж досить короткого часу. Відповідно одному дослідникові переважно вдається зафіксувати появу чи навпаки зникнення виконавців, інструментів, творів, елементів обрядів тощо. Для виявлення ж суттєвіших змін необхідні матеріали, зібрані через далеко більший часовий проміжок. Та тут виникають нові перешкоди, що „обертаються” навколо неоднакових вихідних умов дослідження.

Так, при порівнянні різночасових зразків важливо враховувати відмінності: в меті збирацького сеансу<sup>1</sup>, обставинах його проведення (під час обряду – поза обрядом)<sup>2</sup>, стилях виконання (гуртовий – сольний<sup>3</sup> або ж вуличний – хатній), вікові та статі інформантів<sup>4</sup>, технічному спорядженні збирачів тощо.

Зіставляючи ж уже задокументовані різночасові записи, варто брати до уваги індивідуальні особливості транскрипцій (опублікованих або архівних), які постають унаслідок неоднакових музичних здібностей, різної фаховості нотувальників, відмінності в їхніх транскрипторських підходах, меті фіксації (морфології чи фонетики) тощо.

Звичайно, в ідеалі для порівняння традиційної музики необхідно мати не лише транскрипції творів, але й їхні фоно- (значно краще – відео-) записи, бажано еквівалентної якості, з фіксацією якнайбільшої кількості різновидів того чи іншого твору, аби бодай наблизитися до схоплення його цілісності, що існує в множині виконавських інтерпретацій<sup>5</sup>. Оскільки такі умови на сьогодні ще мало ймовірні для дослідників, хіба що стануть нормою вже для наступних поколінь, є сенс вивчати і нерівноцінні записи – принаймні порівнювати ті моменти, що можливо зіставити. Спроба такого дослідження пропонується у цій розвідці, де розглянуті розділені трьохдесятилітнім часовим проміжком записи Філарета Колесси – Казімежа Мошинського, Зінаїди Можейко та автора цієї студії.

---

<sup>1</sup> Метою сеансу може бути, приміром, розвідка репертуару певного населеного пункту, діяльність виконавця із фіксацією одиничних зразків різних жанрів, запис варіантів одного жанру або й твору і т. ін.

<sup>2</sup> Під час виконання поза обрядом може змінюватися темп, спрощуватися манера співу тощо.

<sup>3</sup> При одноголосому виконанні багатоголосної музики іноді важко зрозуміти, який саме голос відтворює інформант. Так само й з інструменталістами – коли один музикант грає традиційно ансамблеву музику, то часто намагається „компенсувати” відсутність інших інструментів і заграє й їхні мелодичні фрази. Тож той самий твір, зіграний чи заспіваний сольо і в гурті, звучить, як правило, по-різному.

<sup>4</sup> Кожній віковій категорії та статі виконавців властивий свій репертуар, відповідно, збирачеві могли просто не заспівати чи не заграє зафіксованого іншими дослідниками.

<sup>5</sup> Існування лише одного варіанту твору, записаного у різний час, не дає можливості з'ясувати, що саме належить до інваріантності, а що до еволюційних змін.

Так, під час експедиції у с. Велемічі Столінського району Брестської області у 1997 р.<sup>1</sup> автору вдалося, поміж іншими (всього 21 одиниця), записати й 7 народновокальних зразків, які свого часу у 1932 р. зафіксували тут же Філарет Колесса, Казімеж Мошинський і його асистентка Ядвіга Клімашевська (13 одиниць) [12], та 4 – які у 1967 р. записала Зінаїда Можейко (у польових матеріалах можливо їх є й більше, але у виданих нею збірниках налічується всього 10 одиниць) [10; 11]. Із усіх цих записів співпали 4 твори: колядка „Да запеймо песню...”, гаївки „Володар”, „Да й не росці, й укропе” і весільна ладканка „Добраноч, мамонько, добраноч” (див. *Ресстр зафіксованих творів у Додатках*). Причина такої невеликої кількості спільних прикладів у тому, що при повторних експедиціях у цьому населеному пункті збирачі не ставили собі мети фіксації „слідами попередників”. Можейко не мала на той час ще рукописних матеріалів Колесси – Мошинського, я ж не врахувала записів Можейко, а мала лише збірник Колесси – Мошинського (мушу визнати це як власний недолік у підготовці до тодішньої подорожі). Крім того, умови експедиції дозволили провести в цьому селі тільки один збирацький сеанс, без можливості опитати інших респондентів. Тому порівняння, котре пропонується у цій статті – радше трьох не планованих записів, котрі об’єднує хіба прагнення збирачів до максимальної повноти фіксації репертуару знайдених виконавців.

Отож, щодо респондентів (котрі, до-речі, ніде не повторюються, хоча гіпотетично й могли би), то вони представляють різні покоління з різницею у віці в середньому 20 років:

- у Колесси, Мошинського – 1900 р. н.<sup>2</sup>;
- у Можейко – 1906, 1914, 1919, 1925 і 1934 рр. нн.;
- в останній експедиції – 1936, 1937, 1941, 1944 рр. нн.

Щоправда, якщо виконавиці Ф. Колесси і К. Мошинського на момент запису було лише 32 роки, то у З. Можейко та моїй експедиції – 50–60 років.

---

<sup>1</sup> Експедиція відбувалася на запрошення та під керівництвом викладача Брестського державного університету Софронія Жлоби та за участю його студентів і двох представників зі Львова, зокрема – Ірини Федун та Ліни Добрянської (друга працювала паралельно в інших селах).

<sup>2</sup> Марія Райнова (дівоче Шпаковська), дружина православного священика з Хоростова, уродженка с. Велемічі. Рік її народження точно не відомий, із приміток Мошинського [12, с. 300, 315 та ін.] бачимо, що на момент запису (вересень 1932) їй було 32 роки, тобто вона могла народитися і в 1899 р.

Покращити пропонований нижче порівняльний аналіз та бодай трохи наблизити зіставлення до ідеального допомогли знайдені в Литовському фольклорному архіві при Інституті литовської літератури і фольклору копії фонозаписів із воскових валиків Ф. Колесси та К. Мошинського<sup>1</sup>. З-поміж них були віднайдені гаївка „Володарь...” та весільна ладканка „Да добраноч...”<sup>2</sup>, що дозволило порівняти різночасові аудіозаписи (на жаль, інші два твори фіксували рукописним способом<sup>3</sup>). Звісно ж, цікавим видалося поновне транскрибування цих двох аудіозразків задля порівняння їх із нотаціями Ф. Колесси. Фаховість останніх не викликає жодних сумнівів, однак таке зіставлення цінне й у світлі наукової полеміки з приводу цих транскрипцій Анни Чекановської та Софії Грици. Так, А. Чекановська у своїй рецензії піддала сумнівам достовірність нотацій Ф. Колесси, що видалися їй надто простими порівняно із тогочасними записами Бели Бартока, Зінаїди Евальд та Євгенія Гіппіуса, а особливо з уже згадуваними пізнішими нотаціями з тієї території З. Можейко [14]. С. Грица на це слушно відповіла [1; 2], що у Ф. Колесси та З. Можейко були різні умови запису (поодинокі виконавці у першому випадку та повноцінні гурти – в другому). Та найважливіше, що різною була мета запису. Адже, якщо у Ф. Колесси в транскрипціях відображені лише найсуттєвіші для структури наспіву деталі, тобто рівень граматики, то в З. Можейко – специфіка виконавської манери, власне вже фонетика. Тому жодних „перетягань” у бік „хто записав краще” навіть не може бути, бо дослідники фіксували різні речі, ставлячи собі при цьому різну мету. Для того, аби певним чином урівноважити цю ситуацію, свої власні транскрипції я зробила „напівфонологічними”, тобто з урахуванням як структури наспівів, так і їх найважливіших

---

<sup>1</sup> Із цього приводу висловлюю сердечну подяку колегам-етномузикологам зі Львова Ірині Довгалюк та Вільнюса Аусте Накене (Austė Nakienė) за допомогу із пошуком цих пісень. Зараз усі ці матеріали викладені на литовськомовному сайті: <http://archyvas.lti.lt/irasai/>, і власне А. Накене є однією з учасниць проекту збереження і публікації звукових архівів Литви (див. [http://archyvas.lti.lt/archyvas/index\\_en.html](http://archyvas.lti.lt/archyvas/index_en.html)). Також кілька творів із поліської експедиції Колесси – Мошинського увійшло до компакт-диску, підготованого А. Накене та Р. Жарскене [15], та аналізовані у цій статті твори там відсутні.

<sup>2</sup> Див.: <http://archyvas.lti.lt/irasai/index.php?veiksmas=resultatai&nuc=200>.


<sup>3</sup> Детальніше про саму експедицію див. передмови С. Грици та Ф. Колесси [12], а також статтю Ірини Довгалюк [3].

(не всіх!) виконавських деталей<sup>1</sup>. На превеликий жаль, наразі не вдалося роздобути фонозаписів З. Можейко й також їх повторно транскрибувати, тож таке завдання уже хіба на перспективу.

Отож, поглянемо на ці приклади, де нотації Ф. Колесси – К. Мошинського позначені як варіант *a* (№№ *1a*, *2a*, *3a* і *4a*), повторно транскрибований мною їх фонозапис – *a1* (лише №№ *2 a1* і *4 a1*) З. Можейко – варіант *b* (№№ *1b*, *2b*, *3b*, *4b*), транскрипції мого експедиційного запису – варіант *c* (№№ *1c*, *2c*, *3c*, *a4 c*). Задля зручності порівняння нотації подаються у вигляді партитури (приклади З. Можейко перетранспоновані також у тональність „соль”), що змусило їх дещо відкоригувати (див. у примітках до кожного твору), інакше неможливо би було їх розмістити графічно. Одночасно в електронних додатках додані й зіскановані оригінали нотацій і текстів, аби читач міг у разі потреби їх швидко віднайти.

#### Приклад № 1<sup>2</sup>

Це однорядкова колядка <sup>1</sup>V<sup>3</sup> 554, <sup>s</sup>V<sup>4</sup> *абр*, типу A1 за В. Гошовським. Виконується на „старий” Новий рік (з 13 на 14 січня), у записах З. Можейко має назву „щадрэчная”, у моїй експедиції виконавці стверджували, що вона називається просто „колядка на Шчодру”. Ф. Колесса подає її у групі колядок (№ 3), однак ні він, ні К. Мошинський нічого не згадують про діалектну назву.

Ритмічний тип –  – що проглядається у всіх записах (у варіантах *b* і *c* – вдвічі крупнішими тривалостями через повільний темп). У реальному ритмічному малюнку маємо додану ноту в рефрені у записі З. Можейко. При збільшенні числа складів в основному 5-складнику в записі Ф. Колесси – додавання

<sup>1</sup> З кожного твору обиралася для транскрипції одна „типова” і добре виконана строфа.

<sup>2</sup> Див. ноти на наступній сторінці.

У варіанті *a* в оригіналі до першого такту є ще примітка, де цей же такт подається „згідно з безпосереднім записом” [12, с. 60]. Однак, зміни у ньому не надто суттєві, тож задля економії місця тут він випущений. Варіант *b* в оригіналі розпочинається нотою *g*<sup>1</sup>. Також у цьому варіанті знову ж задля економії простору не виписані партія заспівувача (котра майже точно дублює те, що згодом виконує гурт, лише без рефрену) і вішнування (їх можна подивитися в електронних додатках).

<sup>3</sup> Позначення для ритмічної будови тексту.

<sup>4</sup> Позначення для семантичної структури вірша.

# Приклад № 1

а) **Andantino.**  $\text{♩} = 120$

Да за-спе-вай-мо пес-ню  
 сла-в - но - му па - ну,  
 рефр. Свя-тий ве - (чер)!  
 па - ну, І - ва - ну,  
 Свя-тий ве - чер!

б)  $\text{♩} = 84$

1. Да за\_пей\_мо пе\_сню  
 сла-в(ы)\_на\_му па\_ну.  
 С(і)\_вя\_ты вэ... [чор].

2. Сла\_в(ы)\_на\_му па\_ну,  
 І\_ва\_ну.  
 С(і)\_вя\_ты вэ... [чор].

в)  $\text{♩} = 104$  **Піднесено**

6. Ко - ні - чень - ка во - ді,  
 3 ко - ні - ко-м/и/ го - во - ритъ:  
 свя - тий ве - ч...

тривалості, а у 3. Можейко та моїй транскрипції – дроблення (хоча там, де є варіант безпосереднього, тобто слухового запису у Ф. Колесси бачимо обидва способи – і додавання, і дроблення). Загалом, для цієї території, судячи з аналізу інших прикладів, типовіше власне додавання тривалості. У варіанті 3. Можейко спостерігаємо затягування останньої складової першого 5-складника, яке можемо вважати або виявом особливої виконавської манери групи співаків, або ж характерною манерою виконання для цього села, якщо 3. Можейко мала кращі умови для запису – наближеніші до природної виконавської ситуації. У двох останніх варіантах видно властиві для Полісся розспівування приголосних – вокалізацію (про що писав, зрештою, Ф. Колесса у своїй статті [5, с. 419-420], а також у примітці до № 53 [12, с. 96], весільної ладканки із цього села, яка аналізуватиметься нижче).

Ладова будова досить стійка у всіх прикладах: поєднання 3-х („тримодальність”<sup>1</sup>) тетраходів („модалів”) методом схрещення ( $c^2-g^1$ ,  $d^2-a^1$ ,  $e^2-h^1$ , у Ф. Колесси та 3. Можейко<sup>2</sup> ще й із верхнім ввідним звуком, „надверхником”, до верхньої основи, „верхника”, верхнього тетраходу).

Тип багатоголосся: у варіантах **b** і **c** – гетерофонія, у 3. Можейко є ще й поділ на заспівувача і гурт (по-суті, заспівувач просто нагадує для всіх текст).

Темп: від  $\text{♩}_{=60}$  у Ф. Колесси (реальний –  $\text{♩}_{=120}$ ),  $\text{♩}_{=80}$  у 3. Можейко і  $\text{♩}_{=104}$  у мене. Важко сказати, чому такі розходження аж у 20 одиниць – чи це залежало від темпу виконання, чи звукозаписуючої або відтворюючої техніки (хоча в останньому варіанті темп явно пришвидшений самими співачками, бо, скажімо, попередню колядку „Да не вихваляйса, бела берьоза, Святий веч...” на ту саму мелодію вони виконували зі швидкістю  $\text{♩}_{=96}$ ).

Текст твору майже ідентичний у варіантах **a** і **c**, однак цілком відмінний у записі 3. Можейко (за винятком початку). Вірогідно, просто існувало кілька різновидів цього тексту. До того ж, він записаний чомусь у 2 рядки з рефреном поміж ними, хоча у словах під нотами це однорядкова строфа, відповідно й інакше (правильно) пронумерована. Можливо, це виправлення текстового редактора.




<sup>1</sup> Тут і далі при описі ладової будови у лапках подається недавно запропонована Богданом Луканюком термінологія для модальних систем [7].

<sup>2</sup> Приклади 3. Можейко нотовані у збірнику в реальній звуковисотності, однак тут аналізуються так, якби були транспоновані до головного ладового устою  $g^1$ .

## Приклад № 2'

Гаївка „Володар, володар” із місцевою назвою, зафіксованою для варіантів **b** і **c**, „великонная” (Ф. Колесса і К. Мошинський не подають жодної інформації про це). Твір строфічної будови, <sup>1</sup>V 55 (<sup>s</sup>V aa чи aa1), що можемо вважати, ймовірно, зачином, який лишився в результаті розпаду великої кільцевої форми (зз – <...> – <...>)<sup>2</sup>. У № 2с бачимо ще й додавання вставного складу „гей”, „гой” чи „ой” після першої силабічної групи.

При порівнянні різночасових прикладів видно поступову втрату первісних ігрових обставин. Так, у Ф. Колесси – це рядна гаївка (№ 18) із переспівуванням двох гуртів-рядів (як зазначено в коментарі до неї: „Два хори А і Б стають проти себе рядами. За кожною відповіддю одна дівчина переходить із одного ряду до другого” [13, с. 69]<sup>3</sup>). У 3. Можейко – лінійна гаївка, без поділу на гурти. А в моєму записі, за твердженням виконавців, її взагалі виконували сидячи на лавці або ж часом ставали у коло (явна ознака інволюції хореографії твору).

Реальний ритмічний малюнок  (чи стягнений )<sup>4</sup>, ймовірно похідний від: , де 7-складова ритмічна схема поєднується із 6-складовим віршем, тому дві останні або дві перші долі об'єднуються. Цікаво також і те, як 5-складовий в основі вірш штучно „підганяється” до 6-складового способом огласовок.

Лад: 2 тетра хорди, „модалі” ( $c^2 - g^1$ ,  $b^1 - f^1$ ), поєднані методом схрещення. У записі Ф. Колесси є варіантна заміна нижнього ввідного звуку („приверхника”) до верхньої опори („верхника”) верхнього тетра хорду („супрамодала”).

У прикладі с бачимо, порівняно із попередніми, відсутність гетерофонного виконання та глісандування окремих довгих звуків, що може знову ж таки свідчити або про втрату цих елементів, або про гірших виконавців чи інакші обставини запису.

Текст найповніший у 3. Можейко (16 строф), у Ф. Колесси і К. Мошинського 9 строф, у мене – 7 строф (відсутні, у порівнянні

<sup>1</sup> Див. ноти на наступній сторінці.

Для варіанту **a** не подається „безпосередній запис” [12, с. 69]. У прикладі **b** оригінальний початковий тон –  $e^1$ .

<sup>2</sup> Див. детально про теорію великої кільцевої форми у [8; 6].

<sup>3</sup> Подібний коментар про виконання цієї гаївки і в К. Мошинського [12, с. 300].

<sup>4</sup> У 3. Можейко ще із затягуванням довгих тривалостей та порівняно повільнішим темпом виконання.



# Приклад № 2

а) *Andante* [ $\bullet = 69$ ]

[Хор А] во - ло - дарь, од - чи - ний во - ро - та!

[Хор Б] та - м кри - чить, та - м ри - чить]

- А хто - А хто

[ - А хто

а1)  $\bullet = 69$  *Поважно*

1. - Во - ло - да - р/и/, од - чи - ний во - ро - та!

2. - А хто та - м/и/ кри - чи[ць...]

б)  $\bullet = 52$

1. - Во - ло - дар, во - ло - дар, о - дчы - ні та! та - м(а) кры - чыць?

2. - (i) А х(а) то там(а) кры - чыць, та - м(а) кры - чыць?

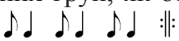
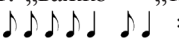





в)  $\bullet = 68$  *Спокойно*

7. Чи - р/и/ - во - ни - м/и/ су - к/и/ - ном, го й, чи - р/и/ - во - ни - м/и/ су - к/и/ - ном.

із варіантом **2a**, 6 – 7 строфи, у З. Можейко, у зіставленні з іншими двома прикладами, немає 4 – 5 строфи). Ф. Колесса записав початкові 2 слова із пом'якшенням вкінці (*Володарь, володарь...*), К. Мошинський навіть замість м'якого знака вжив „і”, хоча, як засвідчує оригінал фонозапису, тут справа у вокалізації приголосної „р” лише у першому слові, натомість у другому такий розспів відсутній.

Віднайдений фонозапис цієї гаївки дозволяє оцінити і саму транскрипцію Ф. Колесси, виконану майже бездоганно. Ідеально вирахований темп виконання (відповідно, за той тривалий час зберігання фонограми при тій самій звуковисотності темп зовсім не змінився). Єдине, в такті 2 пропущений бемоль над останньою нотою „сі” та не враховані вокалізації приголосних „р” у т. 1 та „м” у т. 6, що, можливо, вчений вважав уже „фонетикою”.

### Приклад № 3<sup>1</sup>

Ще одна „великонная” пісня „Да й не росці й укропе” (у З. Можейко з приміткою „весна, кола”, у К. Мошинського подібний коментар: „Korowodna. Kręca się kołem.”). Структура тексту – дві частини великої кільцевої форми із відсутньою кінцівкою (<zz> <xx> <...>). Ямбічний 6-складовик із вільносилабічним віршуванням має тут найчастіше виражену будову <sup>1</sup>V 6';7'<sup>2</sup>, <sup>3</sup>V aa;bb (часом із варіантними замінами однієї із силабічних груп, як от: „важко” – „тяжко”, „молодое” – „хорошее”), <sup>m</sup>R<sup>3</sup>          

# Приклад № 3

а)  $\text{♩} = 108$

Да й не рос-ці, вкро-пе, да й не рос-ці, вкро-пе, по мо-йо-му й го - ро - ду,  
 Да й не хо-дзі, ста-рий, до ме-нє, мо-ло - до - ї.

б)  $\text{♩} = 76$

1. Да й не ро-сці, в(ы)кро-пэ, да й не ро-сці, в(ы)кро-пэ, по мой-му і го - ро-ду ж(ы)ло мой-му і го - ро - ду.  
 до мя-не мо-ло - до - е ж(ы), до мя-не хо-ро - шэ - є.

2. Да й не хо-дзі, с(ы)-га-ры, да й не хо-дзі, с(ы)-га-ры, до мя-не мо-ло - до - е ж(ы), до мя-не хо-ро - шэ - є.

в)  $\text{♩} = 96$  **чітко**

4. Бо й/ї/я є - го сле-дочкі, ге, Ка-ме-нєм за-ко - це-ля, ге, Ка-ме-нєм за-ко - це-ля.  
 Бо й/ї/я є - го сле-дочкі, ге, Ка-ме-нєм за-ко - це-ля, ге, Ка-ме-нєм за-ко - це-ля.

1) Варіант для 4-складових рядків:

5. Ой як важ-ко, Ой як важ-ко, ге, Тяж-ко, ге,

Текст твору у №№ **b** і **c** записаний як дворядковий, у Ф. Колесси – однорядковий, у К. Мошинського хоч і без нумерації строф, але також із подібним поділом на рядки, як у дворядкових строфах. У всіх прикладах чітко бачимо форму кліше, та знову ж таки найповніший запис тексту – у З. Можейко (12 строф), у моєму записі співачки пропустили 2 строфи (7. і 9.) з другого кліше (відповідно, всього 10 строф), у Ф. Колесси і К. Мошинського по 8 строф, причому у Ф. Колесси дві строфи з 1-го кліше чомусь опинилися після 2-го (або вони з К. Мошинським записували ту саму виконавицю порізно, або це редакторська чи видавнича похибка).

#### Приклад № 4<sup>1</sup>

Ямбізований різновид весільної ладканки типу 3 виду С ( ${}^{\text{r}}\text{V } 53_2$ )<sup>2</sup> з  ${}^{\text{m}}\text{R } \text{♪♪ } \text{♪♪ } \text{♪} \cdot \text{ } | \text{♪♪ } \text{♪} \cdot$ ,  ${}^{\text{s}}\text{V}$  аб;вг/АБ (не повторюваний двічі рядок, як в описаних типах). У реальному виконанні перша силабічна група переважно 6-складова, де початковий ямб модифікується у трибрахій (♪♪♪). У варіантах **b** і **c** типове додавання вставних складів „да”, „ой”, „ох” між основними сегментами другого рядка.

Ладова будова – два тетрахорди („модалі”) ( $d^2 - a^1$ ,  $g^1 - d^1$ ), поєднані методом прилягання („розділене поєднання модалів”), із характерною для модальності варіантною заміною нижнього ввідного тону („приверхника”) ( $cis^2$ ,  $c^2$ ) до верхньої основи („верхника”) верхнього тетрахорду. Також відсутній верхній ввідний тон („принижник”) ( $e^1$ ) до нижньої основи („нижника”) нижнього тетрахорду.

Як і в попередніх прикладах, тут властиве гетерофонне виконання, щоправда, бачимо це лише у варіанті **b**, оскільки інші співані сольно (у моєму записі також, бо інші респондентки не пам’ятали того твору).

У тексті, якщо брати за основу варіант З. Можейко як найповніший (6 строф), у всіх трьох прикладах однакові лише строфи 2. і 3. Причому у Ф. Колесси і К. Мошинського ними ж твір і обмежується, у моєму записі є ще дві строфи (всього 4), котрих немає у З. Можейко. Але у її варіанті, якщо початкова строфа, що відсутня в інших двох зразках, цілком логічна, то строфи 4.–6., судячи зі змісту, навряд чи співають також при від’їзді молодої з рідного дому, а швидше за все тоді, коли вона вже приїжджає до молодого. Можливо, виконавиці об’єднали тут дві ладканки разом.

<sup>1</sup> Див. ноти на наступній сторінці. Оригінальний початковий тон для варіанту  $c - d^1$ .

<sup>2</sup> За класифікацією Б. Луканюка [9]. Безпосередньо на цій території такий самий тип описаний і Л. Добрянською та І. Федун [13].

# Приклад № 4

а)  $\text{♩} = 112$

Да до-бра-ноч, ма-монь-ко, да ге-той до-б - ра - ноч не на ноч.  
 теп.  
 Да ге-той до-б - ра - ноч не на ноч, да ге-той до-б - ра - но - ч на весь век.

а1)  $\text{♩} = 116$  *Внесено*

1. Да до-бра-ноч, ма-монь-ко, до-бра - ноч, Да ге-то-й/до-б/и/-ра - ноч не на ноч.  
 2. Да ге-той до-б/и/-ра - ноч не на ноч, Да ге-то-й/до-б/и/-ра - ноч, ох, на весь і век.

б)  $\text{♩} = 96$

1. Ша-в(ы)-ко-ва ні-то-ч(ы)-ка к сця-неб(ы)-е. Мо-ло-да Га - ле-ч(ы)-ка да - бра-нач да - е.  
 2. Да - бра-нач, ма-мо-н(і)-ка, да-бра - нач, бо ўжэ та да - бра - нач, ох, не на ноч.

в)  $\text{♩} = 132$  *Наспівуючы*

4. Бо й гетой чо-ло - век, шо й вчо-ра бив, Он на-шу Ва - ле-ч/и/-ку, ой, по-лю - біл.

Також до цього твору є аудіозапис, що дозволяє „перетранскрибувати” нотацію Ф. Колесси. У першому рядку 1-ї строфи явно прослуховується *cis*<sup>2</sup>, що відсутній у Ф. Колесси, натомість він стоїть чомусь над нотою на початку 2-го рядка над складом „ге”, де його якраз немає. Сумнівні й обидва морденти, бо в записі не прослуховується в тих місцях навіть тремтіння голосу, не те що мелізм. Зважаючи на те, що Ф. Колесса записав 2 строфи, дивно, чому він не поставив між ними подвійну тактову риску (до-речі, і в гаївці № 25 також), так як він це зробив у двох інших аналізованих прикладах (колядці № 3 і гаївці № 18). Але загалом, звісно ж, якісь надто суттєві розбіжності між нотацією Ф. Колесси і моєю поновною транскрипцією його аудіозапису відсутні.

Отож, як можемо побачити із проаналізованих прикладів, найкращі результати в сенсі якості зафіксованого дають підготовані стаціонарні записи, як у З. Можейко<sup>1</sup>. Саме у її зразках найповніші варіанти текстів і, можливо, найправдивіші темпи й особливості фактури, чого важко було досягти від також підготовленого, однак сольного запису Ф. Колесси. У моїй експедиції кількісно лише на одну виконавицю менше, ніж у З. Можейко, але на добротність запису ще й вплинули умови проведення сеансу. Адже, крім того, що це був імпровізований сеанс, а не попередньо домовлений, він розпочався лише о 22:30, коли респонденти були вже дещо втомлені.

За манерою співу в респондентки Ф. Колесси, як дружини священника, дещо відчувається академічний, „писемний” вплив і трохи спрощене виконання (хоч, можливо, це й вікова особливість, адже вона молодша, ніж інші виконавиці), але загалом стилістика того регіону цілком збережена. Тому це й відповідно проглядається у нотаціях. У двох інших експедиціях манера співу в цілому подібна, хоча відсутні у найпізнішому записі глісандування в кінці строф та заспіувач у колядці можуть свідчити й про втрату цих елементів.

Транскрипції за стилем викладу найбільше схожі у варіантах *a* і *c*, що свідчить і про приналежність до єдиного національного стилю (навіть незважаючи на їх різний тип – морфологічні та напівфонологічні).

---

<sup>1</sup> Принаймні так вона стверджує у передмові до свого збірника [10, с. 3]: „Особливо співочі села, де традиційний фольклор живе у сучасному музичному побуті активним, повноцінним життям, обстежувалися **стаціонарно**. Серед них – Тонєж, Букча, [...], **Велемічі**, Тишковічі (Брестське Полісся)” (*Переклад та виділення в тексті мої. – І. Ф.*).

Нотації самого Ф. Колесси, безсумнівно, виконані на високопрофесійному рівні. А ті невеликі похибки, що трапляються у поновно транскрибованих фонозаписах, можуть бути і результатом неможливості багатократного переслуховування чи заповільнення запису (що дозволяє зробити вже сучасна техніка), або й наслідком видавничих вад (добре би їх зіставити із рукописним оригіналом). Закономірно також, що мовний діалект найбільше білоруського „забарвлення” отримав у текстах З. Можейко, польського – у К. Мошинського та українського – у Ф. Колесси і моїх. У мові того регіону маємо перехідну зону між українськими і білоруськими діалектами (Ф. Колесса говорить ще й про вплив російської вимови [12, с. 96]).

Та важливо, що суттєвого впливу на характеристику самих творів ані тип експедиції, ні умов проведення сеансу не мають, бо основні музичні особливості у всіх зразках ідентичні. Так, у проаналізованих візрях типові: вільносилабічні тексти через велику кількість додавань вставних слів, вокалізація приголосних, тяжіння ритміки до тридольного групування, модальна (тетрахордова) ладова система, гетерофонний тип багатоголосся тощо.

Таким чином, уже в такому, здавалося би, невеликому часовому зрізі для порівняння можемо спостерігати тенденцію до втрати поодиноких виконавських елементів, зокрема, спрощення гайкових хороводів, окремих елементів фактури, все більшого переходу існування традиції з активного стану її функціонування до пасивного. Інші ж розбіжності у проаналізованих прикладах (темпи, манера виконання і т. ін.) – радше результат нерівноцінних експедиційних умов запису (підготовленості, віку, пам’яті носіїв тощо). З цього можемо зробити висновок, що період 1932–1997 рр. на Столінщині – надто короткий для спостереження якихось глобальних змін традиційної музики, оскільки жодних подій, котрі би могли пришвидшувати ці зміни, у той час там не відбувалося. Також це зайвий раз свідчить про стійкість та консервативність власне самої музики, що найповільніше піддається змінам і котру, за сприятливих обставин, пам’ятатиме ще не одне покоління виконавців.

#### Список використаних джерел

1. Грица С. Класифікаційні засади в працях академіка Філарета Колесси в їх зустрічі з сучасною фольклористикою / Софія Грица // Родина Колесів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та

- 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : Зб. наукових праць та матеріалів. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – С. 188-198.
2. Грица С. Фольклористична праця з українсько-білоруського Полісся Ф. Колесси та К. Мошинського. Дискурс з А. Чекановською / Софія Грица // Грица С. Трансмісія фольклорної традиції : Етномузикологічні розвідки. – Київ – Тернопіль : Астон, 2002. – С. 67-81. [Передрук статті 1998 р.]
  3. Довгалюк І. До історії поліської експедиції Філарета Колесси та Казімежа Мошинського / Ірина Довгалюк // Проблеми етномузикології : Науково-методичний збірник. – Вип. 9 / Ред.-упор. О. І. Мурзіна. – С. 76-93.
  4. Ковальчук В. П. Народна музика Рівненського Полісся : Обрядові пісні / Ред. Ю. П. Рибак / Віктор Ковальчук. – Рівне : Волинські обереги, 2008. – 188 с.
  5. Колесса Ф. М. Народна музика на Поліссі / Філарет Колесса // Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 409-424.
  6. Луканюк Б. Гаївки : Спроба генотипної класифікації (на архівних матеріалах Кабінету народної творчості Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка) / Оксана Возняк, Богдан Луканюк. – Львів : СПОЛОМ, 2015. – 154 с.
  7. Луканюк Б. Думовий лад. Причинок до теорії модальності / Богдан Луканюк // Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси) : Зб. наукових праць та матеріалів. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2013. – Вип. 13. – С. 463-535.
  8. Луканюк Б. К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке „Вийди, вийди, Іванку”) / Богдан Луканюк // Актуальные проблемы современной фольклористики : Сб. статей и материалов. – Ленинград : Музыка, 1980. – С. 83-107.
  9. Луканюк Б. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині / Ліна Добрянська, Богдан Луканюк // Етнокультурна спадщина Полісся / Упор. В. Ковальчук. – Рівне : Перспектива, 2004. – Вип. 5. – С. 95-108.
  10. Можейко З. Я. Песни Белорусского Полесья : Вип. 1 / Зинаида Можейко. – Москва : Советский композитор, 1983. – 184 с.
  11. Можейко З. Я. Песни Белорусского Полесья : Вип. 2 / Зинаида Можейко. – Москва : Советский композитор, 1984. – 152 с.
  12. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / Упоряд., вступ. ст., прим., пер. з пол. С. Й. Грици. – К. : Музична Україна, 1995. – 432 с.
  13. Федун І. Весільні обрядові наспіви південно-східної Берестейщини (за матеріалами експедиції 1997 р.) / Ліна Добрянська, Ірина Федун // Народна музика Волині : Зб. статей і матеріалів / Ред.-упор. О. Смоляк. – Кременець : КПК ім. Т. Г. Шевченка, 1998. – С. 27-35.



14. Czekanowska A. Hryca, Zofia (editor). Muzychnyj Folklor z Poliss'ja – u zapisakh Filareta Kolessy ta Kazimira Moszyńskiego... / Anna Czekanowska // Yearbook for Traditional Music. – Vol. 29. – 1997. – P. 173-176.
15. Lietuvių etnografinės muzikos fonogramos, 1908–1942 [The phonograms of Lithuanian ethnographic music, 1908–1942] / Sudarė ir parengė [Edited by] Austė Nakienė, Rūta Žarskienė; redaktorius [editor] Vitas Agurkis. – Vilnius : LLTI, 2007. – 133 p. + 1 garso diskas (CD).

### *Додатки*

#### 1. Реєстр зафіксованих творів у с. Велемічі Столінського р-ну

<b>Ф. Колесса, К. Мошинський (1932)<sup>1</sup></b>	<b>З. Можейко (1967)<sup>2</sup></b>	<b>І. Федун (1997)</b>
<i>Зимові</i>		
		№ 1 <sup>3</sup> Чи ти панє спіш, чи ти так лежиш, святий веч...
		№ 2 Да не вихвайся бела бєрьоза, святий веч...
№ 3 Да заспєваймо пєсню славному пану (с. 60:195- 196:291-292) <sup>4</sup>	I, № 12 Да запєймо пєсню („шчадрэчная”) (с. 36–37) <sup>5</sup>	№ 3 Да запєймо пєсню слав/и/ному пану, святий веч...
		№ 4 Ой рано-рано кури попелі, святий веч...

<sup>1</sup> Зі збірника Ф. Колесси – К. Мошинського [13].

<sup>2</sup> Зі збірників З. Можейко [11; 12]. Випуск 1 і 2 позначатимуться перед номером твору римськими цифрами I і II.

<sup>3</sup> Порядок твору у польовому записі. Задля зручності порівняння деякі пісні переставлені місцями з тим, щоби однакові твори у записях різних збирачів опинилися в одному рядку.

<sup>4</sup> Номер і сторінка твору зі збірника Ф. Колесси – К. Мошинського [13]. Потрійна нумерація сторінок через двокрапку означає сторінки *мелодії* : *словесного тексту у запису Ф. Колесси* : *словесного тексту у запису К. Мошинського*. Принагідно додаю, що у записях К. Мошинського № 2 фігурує також як із с. Велемічі. Імовірно, це видавнича похибка, бо у Ф. Колесси та покажчику упорядника С. Грици вказаний зовсім інший населений пункт.

<sup>5</sup> Номер і сторінка твору зі збірника З. Можейко [11]. Назви творів подано як в оригіналі (білоруською мовою). Коментарі до них взято з приміток на с. 168–174.

<i><b>Весняні</b></i>		
		№ 5 Весна, весна, весня-ночка, а і де твоя дочка Мар'яночка („веснянка”)
№ 18* <sup>1</sup> Володарь, володарь, одчиний ворота (с. 69:206:300)	I, № 56 Володар, володар, одчынй ворота („веліконная”) (с. 70)	№ 6 Володар, володар, гей, одчиний й ворота („веліконная”)
№ 25 Да й не росці, вкропе (с. 75:209-210:303) <sup>2</sup>	I, № 58 Да й не росці, укропэ („весна, кола”) (с. 72)	№ 7 Да й не росці, й укропе („веліконная”)
		№ 8 Заєнько да сересенько, заєнько да белесенько („веліконная”)
№ 27 Одзєну ж я, одзєну ж я (с. 76:210:304)		
№ 31α Ой і травко, муравко (с. 77-78:211:305)		
№ 31β Да на Янковум полі (с. —:211-212:305)		
<i><b>Сезонно-трудові</b></i>		
		№ 9 Косів козак сєно, як біла погода („сєнокосная”)
	I, № 104 Раскопайце ж серцэ грэблю („як жнуць ячмень, мнуць проса”) (с. 117)	
№ 35b* Уже сонце за гор, за гор (с. 79-80:213:306)		№ 11 Уже сонце з-за гор, з-за гор, пускай пан домой, домой
	I, № 79 А ўже ж ў мяне дожынкi („жніво”) (с. 89)	
<i><b>Весільні</b></i>		
		№ 13 На горі цер/и/ков/и/ка, святий Спас
		№ 14 Зельоная да дубровонька

<sup>1</sup> Тут і далі зірочка біля номерів означає, як і в збірнику, що збирачі твір записували на фонографі.

<sup>2</sup> У Показчику населених пунктів і записаних у них творів [13, с. 405] цей номер навпроти с. Велємичі чомусь пропущено.

		№ 15 Із нового да коло- дєзя
№ 53* Да добраноч, ма- монько, добраноч (с. 96:222:315)	I, № 160 Шаўкова ніточка („як маладая ад’язджае, з маткай развітваецца”) (с. 161–162) <sup>1</sup>	№ 16 Добраноч, мамонь/i/ ко, добраноч („як едут уже, як молоду уже ве- зут”)
		№ 18 Ой летілі гусоньки через сад
		№ 19 Оступітеси й вороги з дороги
№ 78 Да подякуймо Богу (с. 113:234:327)		
<i>Звычайні</i>		
		№ 10 Ой чіе то поле, чіі то покосі
		№ 12 Да і оддай менє же маті
№ 94* Ой журавко, жу- равко (с. 124:247:337)		№ 20 Ой журавко, журав- ко
№ 118 Ой не шумі, луже, зельоний байраче (с. 142:258:345-346)		
№ 128* (Ой) п’юць людзі горілочку, сері гусі воду (с. 149:262:349)		
№ 158 Пошла баба по селу (с. 167:275:360)		№ 21 Пошла баба по селу добиваті кісєлю
	II, № 2 У нядзелю рано сіне морэ йграло (при- урочиваецца к прополке) (с. 20-21)	
	II, № 31 Осень наша доўгая (приурочиваецца к осени) (с. 45)	
	II, № 84 Із трох садоў, з трох шуміць (с. 99)	
	II, № 90 Шыла дзеўка ушывала (с. 104-105)	

<sup>1</sup> Друга строфа ладканкі пачынаецца словамі: „Дабранач, мамонька, дабранач...”.

## 2. Тексти до нотних прикладів

### № 1 а

Да заспéваймо пéсню славному пану,  
Святий вечер!<sup>1</sup>  
Да пану, пану, пану Івану.  
Ой по двору ходзіць, конічєнка водзіць.  
Конічєнка водзіць, з коніком говоріць:  
— Ой коню мой, коню, продам тебе королю.  
— Ой пане мой, пане, не продавай мене,  
Не продавай мене, спогадай на себе,  
Як турки' нага<sup>а</sup>няли, а ми уцєкали.  
Da zaspévajmo pésnu slavnomu panu,  
Svátuj večer!<sup>2</sup>  
Da panu, panu, panu Nikolaju.  
On po dvoru chodit', koničěnka vodit'.  
Koničěnka vodit', s konikom hovoryt':  
— Oj koňu mój, koňu, prodam t'ebe korolu.  
— Oj paňe mój, paňe, ñe prodavaj meňe;  
Ne prodavaj meňe, spohadaj na sebe.  
Jak turki nahaňali, a my vėekali.  
(dalej nie pamięta).

### № 1 б

1. Да запéймо пéсню слаўнаму пану,  
Сяты вэчор!  
Слаўнаму пану, пану Івану.
2. Да маці сынонька да рана буджала,  
Да рана буджала, ў войско проводжала.
3. — Ой, сынонько мой, Іваночко мой.  
На попэрд войска да не выхваляйса.  
  
А на позад войска да не оставайса.  
4. А сынок мамонькі да й не послухаў,  
На попэрд войска з коніком гуляе,  
А на позад войска да мэчэм рубает.  
5. Ох, як угледзеў наш і старэйшы цар:  
— Ох, каб жа я знаў, чый то сын гуляў,  
То б я ж за яго да царэўну оддаў.  
6. Да царэўну оддаў,  
половіна б царства оддаў,  
Половіна б царства оддаў і тры городочки.  
7. Што й одзін городок — славєн Кієвок,  
Й а другі городок — славєн Ніжавец,  
А трэці городок — слаўная Москва.  
8. Кіявок слав'єн да ўсє цэрквамі,  
Ніжавец слав'єн да ўсє ездамі,  
А Москва слаўна да ўсє панамі.

9. Ой, за сем словом, святкуй, пан, здороў,  
Із своїм отцэм, з своею маткою.
10. Із сямейкою з весяленькою,  
З добрымі людзьмі, з намі молодзьмі.

### № 1 с

1. Да запéймо пéсню  
слав/и/ному пану, святый веч...
  2. Слав/и/ному пану,  
да пану Івану, святый веч...<sup>3</sup>
  3. Ой чи вдома, вдома та нам пан Івана.
  4. Хоть і вон удома — то і не гуляє.
  5. По д/и/вору ходіть, конічєнка водзі.
  6. Конічєнка воді, з коніком/и/ говорить:
  7. — Ой коню мой, коню, продам тебе кролю.
  8. Да за то кролейкови,  
да за п'ять чер/и/воних.
  9. — Ой пане мо'й, пане, не продавай мене.
  10. Не продавай мене, спогадай на себе.
  11. Спогадай на себе, на своє дороге<sup>с</sup>.
- [Далі одна промовляє:]  
Дай Бог, коб за год дождалі  
Да й ще заспєвали,  
Ваш дом повелічувалі!

### № 2 а

Співують 2 хори: А, Б.  
А. — Володарь, володарь, одчиняй ворота!  
Б. — А хто там кри'чи'ць, а хто там ри'чи'ць?  
А. — Князьове дзіця, князьове дзіця.  
Б. — А на чом дзержице, а на чом дзержице?  
А. — А на правуй руце, на правуй руце.  
Б. — А на чом седзіце? (2)  
А. — На золотом креслі. (2)  
Б. — А чим покрито? (2)  
А. — Червоним сукном. (2)  
Dziewczętą tworzące 2 chóry. Stają dwoma  
rzędami naprzeciw siebie. Gdy prześpiewają  
pieśń jak wyżej, przechodzi z 2 rzędu do  
1-szego i t.d.  
I [chór] — Wołodari, wołodari, otčynaj vorota!  
II [chór] — A chto tam kryčyc'  
I — Kńażowe qića!  
II — Ja na čom qeržće?

<sup>1</sup> Рефрен „Святый вечер” повторюється після кожного пісенного вірша. — Прим. утор.

<sup>2</sup> Refren powtarzający się po każdym wierszu.

<sup>3</sup> Так само і далі було розспівувано кожен рядок. — І.Ф.

- I – Na pravuj ruće!  
 II – A na čom šeqiče?  
 I – Na zolotom kresli!  
 II – A čym pokryto-ho-o-ho?  
 I – Čyrvonym suknom!

**№ 2 a1**

1. – Володар/i/, володар, одчиний ворота!  
 2. – А хто там/и/ кричи[ць...]

**№ 2 b**

1. – Володар, володар,  
 Одчынні ворота!  
 2. – А хто там крычыць? (2)  
 3. – Князёва дзіця. (2)  
 4. – А на чом сядзіць? (2)  
 5. – На золотым крэсле. (2)  
 6. – А чым накрыты? (2)  
 7. – Чырвоным сукном. (2)  
 8. – Ох, а чым повззучь? (2)  
 9. – Сывцэм-воронцэм. (2)  
 10. – Володар, володар,  
 Пусці ў огород!  
 11. – А чаго ў огород? (2)  
 12. – Нарваці красок. (2)  
 13. – Ой, а нашто краскі? (2)  
 14. – Поўємо вянкi. (2)  
 15. – Ой, а нашто вянкi? (2)  
 16. – Пойдомо ў танкі. (2)

**№ 2 c**

1. Володар, володар, гей,  
 одчиний й ворота!  
 2. Ой а хто та й кричи, (ей)? 2  
 3. Князьовее дiтя, (гей). 2  
 4. Й а на чом держите, (го^й)? 2  
 5. На п/и/равой руце, (ой). 2  
 6. Ой а чим пок/и/рито, (ой )? 2  
 7. Чир/и/воним/и/ сук/и/ном, (гой). 2

**№ 3 a**

- Да й не росці, вкропе<sup>2</sup>  
 по мойому й огороду.  
 Да й не ходзі, старий,  
 до мене, молодої.  
 Да поросці, вкропе,  
 по мойому йогороду.  
 Да пріходзь, молодий,  
 до мене, молодої.

- Бо я й молодого  
 іздавна полюбіла.  
 Бо я его следочки  
 перстынком закаціла.  
 Бо я старенького  
 іздавна не злюбіла,  
 Бо я его следочки  
 каменем закоціла.

Korowodna. Kręczę się kołem.

- Daj nie rości, vykrope, (*koper*)<sup>2</sup>  
 Po mojum johorodu.  
 Daj nie choqi, staryj,  
 Do mēnež, mołodoji.  
 Bo jaj stareńkoho  
 Izdavńa nie zlubila,  
 Bo jeho śl'odočki  
 Kaŋeńem zakociła.  
 Daj porosci, daj vykrope,  
 Po mojum johorodu.  
 Daj prychoq, mołodyj,  
 Do mēne, mołodoji.  
 Bo jaj mołodoho  
 Izdavńa polubila,  
 Bo ja jeho śl'odočki  
 P'erščonkom zakociła.

**№ 3 b**

1. Да й не росці, укропэ, (2)  
 По мойму і городу. (2)  
 2. Да й не ходзі стары (2)  
 До мяне молодое,  
 До мяне хорошэе.  
 3. Бо я старэнького (2)  
 Із даўня не злюбіла. (2)  
 4. Бо я яго слядкі (2)  
 Каменем закоціла. (2)  
 5. Ой, як, ой, як важко,  
 Ой, як, ой, як цяжко  
 Каменю коціціса. (2)  
 6. Яшчэ, яшчэ ж важэй,  
 Яшчэ, яшчэ ж цяжэй  
 Старому жаніціса. (2)  
 7. Да й поросці, укропэ, (2)  
 По мойму і городу. (2)  
 8. Да й прыходзь, молоды, (2)

<sup>1</sup> Кожний рядок повторюється двічі. – Прим. упор.

<sup>2</sup> Každy wiersz się powtarza.

- До мяне молодое,  
До мяне хорашэе.  
9. Бо я й молайчыка (2)  
Із даўня полюбіла. (2)  
10. Бо я й яго слядкі (2)  
Пэрсцёнком закоціла. (2)  
11. Ой, як, ой, як лёгка (2)  
Пэрсцёнку коціціса. (2)  
12. Яшчэ, яшчэ ж лягчэй (2)  
Молойцу жаніціса. (2)

#### № 3 с

1. Да й не росці й, укропе, 2  
По мойму й агороду, (ге). 2
2. Да й не ході та й старый 2  
До мене (й) молодой, (ге). 2
3. Бо й я старен/і/кого, (го) 2  
Іздавна (й) не злюбіла, (ге). 2
4. Бо й/і/ я яго следчкі, (ге) 2  
Каменем закоцела, (ге). 2
5. Ой як важко, ой як цяжка, ге  
(3) каменю й коціціса. 2
6. Ёсць і важе, ёсць цяже, ге  
Старому й жаніціса, (ге). 2
7. Да й приході молайчык 2  
До мене молодой. 2
8. Бо я й твое следчкі, (е) 2  
Пэрсцёнком закотіла. 2
9. Ой як лёгка 2  
Пэрсцёнку й коціціса. 2
10. І а ще й лёгчэ 2  
Молойцу (й) жаніціса. 2

#### № 4 а

Да добраноч, мамонько, добраноч,  
Да гетой добраноч не на ноч, (2)  
Да гетой добраноч на весь іск.

Da dobranoč, mamonko, dobranoč,  
Da hetoj dobranoč ne na noč, (bis)  
Da hetoj dobranoč na vsj vsk...

#### № 4 а1

1. Да добраноч, мамонь/і/ко, добраноч,  
Да гетой/і/ доб/и/раноч не на ноч.
2. Да гетой доб/и/раноч не на ноч,  
Да гетой/і/ доб/и/раноч, ох, на весь іск.

#### № 4 б

1. Шаўкова ніточка к сцяне б'с,  
Молода Галечка дабранач дае.
2. – Дабранач, мамонька, дабранач,  
Бо ўжэ ж та дабранач, ох, не на ноч.
3. Бо ўжэ ж та дабранач, ох, не на ноч,  
Бо ўжэ ж та дабранач, ох, на ўвесь век.
4. Давала Галечка добры дзень:  
– Добры дзень, свёкарка, ох, добры дзень.
5. Добры дзень, свёкарка, добры дзень,  
Бо ўжэ ж мой добры дзень не на дзень.
6. Бо ўжэ ж мой добры дзень не на дзень,  
Бо ўжэ ж мой добры дзень, ох, на ўвесь век.

#### № 4 с

1. Дабраноч, мамонь/і/ко, добраноч,  
Бо й гетой добраноч да й не на ноч.
2. Бо й гетой добраноч да й не на ноч,  
Бо й гето добраноч да на весь іск.
3. Бо й гетой добраноч на весь іск,  
Полубіл Валеч/и/ку, ой, чововск.
4. Бо й гетой чововск, шо й вчора бив,  
Он нашу Валеч/и/ку, ой, полубіл.

### **Федун Ирина. К проблеме диахронных исследований традиционной музыки (на материале трёх разновременных записей с Полесья).**

Автор поднимает разнообразные проблемы диахронных фольклористических исследований на примере сравнения трёх экспедиций в село Велемичи Столинского района Брестской области (Беларусь). Это печатные материалы 1932 года Филарэта Колэссы и Казимежа Мошинского (13 песен), 1967 – Зинаиды Можейко (10 песен) и архивные записи 1997 года автора статьи (21 песня). Из всех зафиксированных произведений у всех исследователей совпало 4 песни: колядка „Да запеймо песню...”, весенние „Володар”, „Да й не росци, й укропэ” и свадебная „Добраноч, мамонько, добраноч”. Именно они и детально

анализируются, и сопоставляются (не только транскрипции, но еще и фонозаписи двух произведений из восковых цилиндров Ф. Колэссы и К. Мошинского).

*Ключевые слова:* диахронные исследования, полевая работа, этномузыкалогические транскрипции, Полесье, Филарэт Колэсса, Казимеж Мошинский, Зинаида Можейко.

***Fedun Iryna. To the problem of diachronic researches of traditional music (on the materials of three different-time records from Polissian ethnographic region)***

The author discusses the various problems of diachronic folkloristic records comparing three expeditions to the village of Velemichi Stolin District, Brest region (Belarus). The published records were made in 1932 by Philaret Kolessa and Kazimierz Moszyński (13 songs), in 1967 by Zinaida Mozhejko (10 songs), and the author's archival materials from 1997 (21 song). There are 4 songs common for all the collectors: carol „Da zapieymo piesniu ...”, ritual spring songs („hayivky”), „Volodar”, „Da j nie rotsi ukrope” and wedding ritual song „Dobranoch, mamon'ko, dobranoch”. The songs are compared and analyzed in detail (including phonorecordings of 2 pieces on wax cylinders from the Ph. Kolessa – K. Moszyński's expedition).

Diachronic studies, as is known, are extremely important for understanding the dynamics of historical development of traditional art and for the evolution of its individual components. The basis for these studies for folklorists and in particular ethnomusicologists are return expeditions. Despite their clear necessity and value, during field work there are many difficulties, which sometimes are impossible to avoid.

So if second examination of various cultural phenomena, attract the attention of a singular scientist, during his „creative life”, he may not be able to see their quite substantial transformation. Because the tempos of evolution in culture are usually much slower, and during that time there is a change of one or more human generations, even though significant historical events that affect society can accelerate the process of cultural change. So, one researcher can identify the appearance or disappearance of performers, instruments, compositions, elements of ceremonies and so on. To detect more substantial changes we need materials, collected through a far greater period of time. And here there are new obstacles which „revolve” around varying initial conditions of study.

Comparing a diachronic study of traditional music it is important to consider the differences in aims and circumstances of field work, performance styles (choir – solo, street – indoor, etc.), age and sex of informants, collectors' technical devices, and more. If we compare already documented records, it is important to consider the individual characteristics of transcriptions that arise as a result of varying musical abilities: the professionalism of transcribers; the various differences in their approaches; the aims of identifying morphology or phonetics, and others. Of course, for comparisons of traditional music, ideally not only transcribed works, but also their phono- (and preferably – video-) recordings should be consulted.

As we can see from the analyzed songs, the best quality results are in the material recorded by Z. Mozhejko, perhaps because she was living among her subjects and had the time to carefully select the subject material (at least so she writes in her preface). In these samples is found the most complete version of the text, and perhaps

the most accurate tempos and texture features. This may have been more difficult to achieve in Ph. Kolessa's studies because, although the performer had time to prepare, there was only one single respondent recorded. In my expedition there was one less singer than in Z. Mozhejko's recordings. But the result was also adversely influenced by the conditions of the expedition. It was an improvised performance, not previously discussed, was recorded late at night when respondents were somewhat tired.

The manner of singing of Ph. Kolessa's respondent, the wife of a priest, is a little bit academic, with a simplified style of performing, but generally the style of the region is fully preserved. Therefore, it is reflected in the notation. In the two other expeditions the manner of singing is generally similar, although in my record the glissandos at the end of verses, and sung in the carol, is missing and may indicate the loss of these elements.

The transcriptions' style is most similar in Ph. Kolessa's and I. Fedun's notes, which is associated with belonging to the same academic tradition (even though there are different types of transcriptions – morphological and semi-phonological). The notations of Ph. Kolessa were undoubtedly performed on a highly professional level. And those small errors that occur in the updated transcribed phonorecordings may be the result of wax cylinder technology which precludes multiple repeat listening, and slowing of tempos. It is natural also that most of the Belarusian language dialect „color” is found in the text transcriptions of Z. Mozhejko, The Polish dialect in K. Moszyński's, and the Ukrainian dialect in Ph. Kolessa's and I. Fedun's. In the language of the region there is a transition zone between the Ukrainian and Belarusian dialects (Ph. Kolessa speaks also about the impact of Russian pronunciation).

But it is important that neither type of expedition, nor conditions of the record, have a significant impact on the pieces characteristics, and that the basic musical features are identical in all samples. Thus, in all the analyzed songs typically there are: free-syllabic texts with many additions of inserted words; vocalization consonants; rhythmic gravity to triple meters; modal (tetrachord) systems; heterophonic types of polyphony; and more.

Thus, already in such seemingly small time slices available for comparison, we can observe a tendency to lose individual performing elements. In particular, simplification of the spring ritual dances, individual elements of texture, and an increasing transition in the tradition from the active state of operation to the passive. Other differences, analyzed in the songs (tempo, manner of performance and so on) are rather the result of uneven expeditionary recording conditions (preparedness, the age, and the memory of performers, etc.). So, we can conclude that the period from 1932 to 1997 in Stolin region, sixty-five years, is too short for detecting global change in traditional music, even though significant historical events did occur in the interim. It also once again demonstrates the stability and conservatism of the music itself, which is slowest to change, and which, under favorable circumstances, will inspire the memory of many generations of performers.

*Key words:* diachronic research, field work, ethnomusicological transcriptions, Polissian ethnographic region, Philaret Kolessa, Kazimierz Moszyński, Zinaida Mozhejko.