

# Музикознавчі Студії

ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВ СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО  
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ  
ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ  
УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Випуск 13

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

# МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВ  
СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ  
ТА  
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Збірник наукових праць

Випуск 13

Луцьк  
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки  
2014

УДК 78(082)  
ББК 85.31я43  
М 89

Рекомендовано до друку вченою радою Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (протокол №6 від 25.12.2014 р.)  
Рекомендовано до друку вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол №6 від 22.12.2014 р.)

#### Редакційна колегія

**Рожок Володимир Іванович** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України.  
**Посвалюк Валерій Терентійович** – доктор мистецтвознавства, професор.  
**Черкашина-Губаренко Марина Романівна** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України.  
**Берегова Олена Миколаївна** – доктор мистецтвознавства, професор.  
**Давидов Микола Андрійович** – доктор мистецтвознавства, професор.  
**Маркова Олена Миколаївна** – доктор мистецтвознавства, професор.  
**Зінькевич Олена Сергіївна** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України.  
**Козаренко Олександр Володимирович** – доктор мистецтвознавства, професор.  
**Круль Петро Франкович** – доктор мистецтвознавства, професор.  
**Гордійчук Андрій Миколайович** – кандидат педагогічних наук, професор.  
**Шиманський Петро Йосипович** – кандидат мистецтвознавства, доцент.  
**Єфіменко Аделіна Геліївна** – доктор мистецтвознавства, доцент.  
**Драганчук Вікторія Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент.  
**Коменда Ольга Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент.

#### Рецензент

**Чекан Юрій Іванович** – доктор мистецтвознавства, доцент.

М 89 **Музикознавчі студії** інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В. І. Рожок, В. Т. Посвалюк та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2014. – Вип. 13. – 136 с.

У статтях збірника висвітлено низку проблем музичної творчості та культури. Видання адресоване фахівцям у галузі музичного мистецтва, широкому колу музикантів-практиків, педагогам та студентам вищих навчальних закладів.

Редакція не завжди поділяє думки авторів публікацій. Відповідальність за зміст статей несуть автори.

Збірник є науковим фаховим виданням України, у якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора чи кандидата наук (див. додатки до постанови Президії ВАК України від 26.05.2010 р. № 1-05/4).

ISSN 2411-3832  
УДК 78(082)  
ББК 85.31я43

© Коменда О. І. (упорядкування), 2014  
© Гончарова В. О. (обкладинка), 2014  
© Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки  
© Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

## ЗМІСТ

### РОЗДІЛ I. ТВОРЧА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ТА МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНИЙ ПРОЦЕС

<b>Оксана Величко (Львів)</b> Просвітництво як виразник новітніх форм публічного концертування....	4
<b>Ольга Коменда (Луцьк)</b> «„П’єро” подарував мені Київ, а „Дон-Жуана” вже Львів...»: ескіз творчого портрету Олександра Козаренка .....	13

### РОЗДІЛ II. ЖАНР І СТИЛЬ

<b>Александр Матусевич (Москва)</b> Персидский танец: бег с препятствиями сквозь века.....	39
<b>Лідія Макаренко (Кременець)</b> Стильові особливості переосмислення фольклорного мелосу в оркестрових творах Л. Колодуба.....	56
<b>Лілія Стець (Луцьк)</b> Історія виникнення та розвитку давньоукраїнських старовинних церковних розспівів.....	66

### РОЗДІЛ III. ІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВО

<b>Ірина Зінків (Львів)</b> Чернігівські бандури Олександра Корнієвського: від діатонічного інструмента до бандурини.....	74
--	----

### РОЗДІЛ IV. ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВО

<b>Ірина Бермес (Дрогобич)</b> Українські народні пісні як об’єкт наукової рефлексії.....	86
<b>Віталій Охманюк (Луцьк)</b> Ліричні пісні Черкаської Звенигородщини: формування базових семантичних полів.....	98
<b>Христина Зайченко (Тернопіль)</b> Історія походження терміну «коляда» в народознавстві.....	116

### РОЗДІЛ V. МУЗИЧНА ПЕДАГОГІКА

<b>Дзвіна Гусар (Івано-Франківськ)</b> Музично-педагогічна спадщина Василя Куфлюка в контексті європейського гуманітарного дискурсу ХХ ст.....	125
---	-----

**Віталій Охманюк** –  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри музичних інструментів  
Східноєвропейського національного  
університету імені Лесі Українки  
(Луцьк)

## ЛІРИЧНІ ПІСНІ ЧЕРКАСЬКОЇ ЗВЕНИГОРОДЩИНИ: ФОРМУВАННЯ БАЗОВИХ СЕМАНТИЧНИХ ПОЛІВ

У статті розглянуто базові семантичні поля ліричної пісенності Черкаської Звенигородщини на лексичному та інтонаційному рівнях. Охарактеризовано семантичні утворення, семантичні атрибути, семантичну периферію пісень про кохання, про родинне життя та основних груп соціально-побутової лірики, здійснено їхнє порівняння.

**Ключові слова:** семантичне поле, семантичне утворення, семантичний атрибут, семантична периферія, родинно-побутові пісні, соціально-побутові пісні.

*Віталій Охманюк*

*Лирические песни Черкасской Звенигородщины: формирование базовых семантических полей.* В статье рассмотрены базовые семантические поля лирической песенности Черкасской Звенигородщины на лексическом и интонационном уровнях. Охарактеризованы семантические образования, семантические атрибуты, семантическая периферия песен о любви, о семейной жизни и основных групп социально-бытовой лирики, осуществлено их сравнение.

**Ключевые слова:** семантическое поле, семантическое образование, семантический атрибут, семантическая периферия, семейно-бытовые песни, социально-бытовые песни.

*Vitalii Ohmaniuk*

*Lyrical Songs of Cherkassy Zvenygorodshchyna: the Formation of Basic Semantic Fields.* The basic semantic fields of lyrical songs of Cherkassy Zvenygorodshchyna are studied in the paper on intonation and lexical levels. Semantic formations, semantic attributes, semantic peripherals of songs about love, family life and the main groups of social lyric are characterized and compared.

**Key words:** semantic field, semantic formation, semantic attribute, semantic periphery, family household songs, social household songs.

*Музичний смисл – завжди рух, завжди зміна, завжди перетворення; в кожен момент часу він входить у якийсь новий стан. Постаючи безперервно, у міру розгортання тексту, смисл також проявляє себе як процес. І в цьому полягає одна з фундаментальних труднощів його «дешифрування». М. Арановський*

Формування принципів дослідження семантичного поля в мові веде свій початок з кінця ХІХ ст. Про це свідчать праці О. Потебні, М. Покровського, Р. Мейєра, Й. Тріра, Г. Штерберга,

Г. Іпсена, В. Порціга, А. Йолеса та ін. Основоположником «методу семантичного поля» вважається німецький вчений Й. Трір<sup>1</sup>. Він розрізняв «понятійне» та «словесне» поля. На його погляд, понятійне поле – це структура окремої понятійної сфери чи низки понять, які наявні у мовній свідомості, проте не мають відповідної зовнішньої форми виявлення [5, 29–44]. Словесне ж поле – те, яке утворене зі слова та понятійно споріднених із ним слів, і підпорядковується замкненому понятійному комплексу. На думку В. Порціга, слова – це самостійні мовні одиниці, які існують як система певних значень, що виявляються у словосполученнях і деривації слів, «прості співвідношення, які складаються з дієслова та суб'єкта чи об'єкта або прикметника й іменника» [4, 40]. При цьому домінуючими є слова, здатні виражати ознаки і виконувати предикативну функцію, тобто дієслова та прикметники. Л. Вейсгербер розвивав теорію поля як систему, законом розвитку якої вважав закон органічного виокремлення з цілого. Намагаючись створити поле, Л. Вейсгербер виходив із головного слова, вивчаючи диференціальні ознаки значень слів у полі, чим сформував основи компонентного аналізу<sup>2</sup>.

У сучасному мовознавстві під поняттям семантичного поля прийнято розуміти : 1) сукупність лексичних одиниць, об'єднаних спільністю змісту, що відбиває понятійну, предметну чи функціональну подібність означуваних явищ; 2) смисловий, змістовий комплекс окремої однозначної чи багатозначної лексеми, слова<sup>3</sup>. Семантичне поле характеризується наявністю системних семантичних відношень (кореляцій) між його

<sup>1</sup> Теорія Й. Тріра пов'язана зі вченнями В. Гумбольдта та Ф. де Соссюра.

<sup>2</sup> Метод компонентного аналізу пов'язаний із системно-парадигматичними уявленнями про мову і може розглядатися як розвиток методів і теорії семантичного поля, виявляючи зв'язок з ідеями Р. О. Якобсона, Л. Сельмслева та ін. На основі компонентного аналізу семантичне поле може бути визначене як ряд слів або їх окремих значень, пов'язаних парадигматичними відношеннями, що мають у своєму складі спільну (інтегральну) семантичну ознаку і різняться щонайменше за однією диференціальною ознакою. Ці ознаки і слова, що їх містять, утворюють ієрархічно організовані структури. У різних семантичних полях одна й та ж ознака може мати різний ієрархічний статус: від компонента диференціальної ознаки до категоріальної ознаки, істотної для мовної системи в цілому.

<sup>3</sup> Див. : Словник літературознавчих термінів // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела : [www.ukrlit.vn.ua/info/dict/xoull.html](http://www.ukrlit.vn.ua/info/dict/xoull.html)

складовими, взаємозалежністю та взаємообумовленістю лексичних одиниць, відносною автономністю поля та безперервністю позначення його смислового простору, взаємозв'язком семантичних полів у межах всієї лексичної системи. У структурі семантичного поля виділяють ядро поля<sup>1</sup>, представлене родовою семою, навколо якої розгортається поле; центр поля, що складається з одиниць, які мають інтегральне, спільне з ядром і між собою, значення; периферію, що складається з одиниць, які деталізують та конкретизують основне значення поля [1].

Питанням музичної семіології присвячені праці В. Назайкінського, В. Медушевського, Б. Іоффе, І. Стогнія, М. Арановського, М. Бонфельда, Л. Акоюна, О. Бочкарьової, В. Холопової, М. Черкашиної, О. Зінькевич, О. Соломонової, О. Козаренка та ін.

За словами М. Арановського, музична семантика поділяється на інтрамузичну та екстрамузичну. Інтрамузична – представляє собою «ті значення, які утворюються в тексті при взаємодії системи музичної мови і контексту» [2, 318–319], екстрамузична – це сфера конотацій, яка виникає в результаті виходу за межі інтрамузичної семантики. На думку вченого, музика сформувала особливий вид функціональності. «Музичний звук <...> сам по собі не означає нічого, що знаходилося б за його межами, у світі денотатів. Тим не менш, він все-таки «обтяжений» значенням. Тільки специфічним, суть якого не в заміщенні іншого предмета або дії, <...> а у репрезентації деякої властивої йому функції. Під функцією <...> в теорії музики розуміється «гравітаційна потенція» звуку; причому ця властивість в силу звички мислиться немов би такою, що знаходиться «всередині самого звуку», у той час як насправді вона цілком залежить від положення звуку в системі музичної мови. Коли ж ця властивість себе виявляє, виникає перехід від одного звуку до іншого, тобто момент руху. Таким чином, музична кінетика є похідною від «енергії», немов би наявної в самому звуці <...> Відбувається це

<sup>1</sup> Найважливішим функціонально-опозиційним показником групування піснених варіантів буде їхнє семантичне ядро, закладене в сюжеті, смисловий код, оформлений у певну композиційну структуру [3, 43].

<...> тому, що музичний звук виникає в тексті не тільки як акустичний, але і як граматичний феномен. Він із самого початку вбудований в певну висотну граматику і виступає в тексті її репрезентантом» [2, 322]. Набуття звуком системного (граматичного) значення (функції), за словами Арановського – це перший рівень музичної семантики. У той момент, коли один системний звук входить у стосунки з іншим, починається будівництво тексту. З цього моменту можна говорити про другий рівень семантизації світу звуків. Звук, який «спустився» із сфери граматики в текстуальне середовище, здатний вести себе по-різному: підтвердити своє граматичне значення, відкинути його або перетворити. У двох останніх випадках він створить замість граматичного значення контекстуальне, яке стає вираженням другого рівня семантики [2, 323]. «Оскільки системне значення звука є психологічним феноменом, то зі збільшенням <...> числа звуків і їхніх стосунків зростає і загальний «потенціал напруги». З одиничних зарядів поступово формується ціле «поле напруги», «психічна енергія поширюється на весь текст, пронизує його, утворюючи в ньому «енергетичний пласт», який є психічною складовою музичної мови, а відповідно і будь-якої структури взагалі. Це, за Арановським, – третій рівень семантики [2, 324].

«Інтонаційний шар музики, – стверджує М. Арановський, – містить безліч можливостей для формування апріорних значень. Від найпростіших елементів (типу заповнення висхідного інтервалу наступним низхідним рухом, прийомів оспівування, руху по ступенях гами, тонах акорду, ритмічних фігур на зразок пунктирів, синкоп і т. д.) до складних проявів стратегії загального мелодичного розвитку – все піддається «розшифруванню», все здатне бути значущим і, отже, володіти певними семантичними потенціями. Зрозуміло, що включення в цей «насичений розчин» мігруючої інтонаційної лексики тільки ущільнює семантичний шар музики і ще більше робить його «промовистим» [2, 336].

Як демонструють записи О. Ошуркевича<sup>1</sup>, обширний пласт у етномузичній традиції Черкаської Звенигородщини посідають родинно-побутові пісні. Це один з найкраще збережених пластів

<sup>1</sup> Пісні Шевченкового краю / [Записи, впорядкування і примітки Олексі Ошуркевича. Розшифровка і нотація мелодій В.Ф.Охманюка]. – Луцьк : Вид-во обл. друк., 2006. – 382 с.

народнопісенної традиції. Найширше представленою є група пісень про кохання, в якій поетично, романтизовано змальовані стосунки закоханих. Характерним прийомом поезики цих пісень є паралелізм, покладений в основу бінарної структури. У зв'язку з цим лексико-семантичне поле даної групи ліричних пісень набуває бінарної роздвоєності, оскільки охоплює (як два боки однієї медалі) пейзажний і психологічний «сюжети» пісні.

У місцевій пісенній традиції представлено ряд творів, розповсюджених по території всієї України. Серед них – «Ой ти, зірко, ти вечірняя», «Пливе човен води повен», «Ой у полі нивка», «Тече річка невеличка», «Там, де Ятрань круто в'ється», «Яром, яром пшениченька ланом».

До цієї ж групи пісень входять наспіви «І сюди гора, і туди гора» /<sup>1</sup>V 55; 446/; «Ой ти зірко, ти вечірняя» /45<sup>2</sup> (два варіанти, у другому з'являється мотив «мати велить брати багату дівчину»); «Ой зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя»<sup>1</sup> / 57<sup>2</sup> ампліфікована; «Пливе човен, води повен» / коломийкова строфа; «Світи, світи, місяцю, гей, гей», 5 p2 5 p4; 6 5 ампліфікована; «Тече річка невеличка з вишневого саду» / 446<sup>2</sup> p4 446; «Ой Боже, Боже, в кого я вдався» 55<sup>2</sup>; «Ой не шуми, луже, зелений байраче»<sup>2</sup> / 66<sup>2</sup>; «Ой у полі та й криниця безодня» 46<sup>2</sup>, ампліфікована; «Ой у полі криниченька на чотири зводи» / 446<sup>2</sup>; «Закувала зозуленька на столі на розі» / коломийкова строфа та ін.

У центрі семантичного поля пісень про кохання знаходяться такі семантичні утворення як «зіронька вечірняя / дівчинонька вірняя», «рублена криниченька» / «криниця безодня» (без дна), «водицю брала» («водиця холодна»), «нове відро», «шовковий повід», «шовкова верьовка», які виконують функцію глибинної символізації даного тексту, породжуючи множинні смислові асоціації. Зокрема, як відомо, образ криниці в міфології – це шлях / перехід у інший світ (іншу систему відносин і цінностей). Рублена – значить створена власними руками, рукотворна. Для дівчини таким є заміжжя, нова сім'я, життя на чужині. Вода – це ще один характерний мотив даного семантичного поля, символ

<sup>1</sup> Улюблена пісня Т. Шевченка.

<sup>2</sup> О. Ошуркевичем записано два варіанти цієї улюбленої пісні Т. Шевченка. У другому – з'являється мотив сімейного конфлікту: «її брати не велить мати».

життя, життєдайності, плодючості<sup>1</sup>. Нове відро – це початок життя, молодість (саме відро – подія), коромисло – підготовка події, русу косу чешуть (долю замовляють), шовковий повід – також вказівка на ціннісний аспект, приналежність до сутнісно важливих, доленосних в житті подій (дівчина хустину нареченому шовком вишивала).

Як осучаснений варіант переходу у інший життєвий вимір / соціальний стан бачиться пісня «Чорноморець, мамінка, чорноморець». Мета «буду я полковничка / попадею/, буду я панувати» не досягається, проте є спроба її досягнути – витримати випробування – «мороз», але «ой нема морозу, тільки роса». Роса – це сльози («роса впала на карі очі» / «Ой ти місяцю, я зіронька ясна»), жаль за тим, що не збулося.

Промовистим семантичним утворенням даного семантичного поля є паралелізм «закувала зозуленька / заплакала дівчинонька». Зозуля – символ долі, закувала значить долю навіщувала. Зозуленька / дівчинонька – це взаємозаміна (взаємообернення) даних персонажів. Це функція своєрідного дзеркала, що відбиває події двох сполучених вищим сенсом світів («Закувала зозуленька», «Летіла зозуля через мою хату, сіла на калині та й стала кувати»).

Козаченько молоденький /місяченько / явор зелененький/ фігурує в даному семантичному полі у оточенні таких семантичних атрибутів як «степ широкий», «шабля», «люлька», «сивий коник», «сизокрилий орел», які формують соціально-становий ареал героя.

Роль периферії виконують семантичні утворення різного плану: «червоне намисто», «кучерявий чуб», «світлонька» («світлиця»), «соколонько» (в сенсі – вістка, переміна), «гуси з далекого краю» (в сенсі – недобррозичливіці), «віночок» (дівоча честь), «калина», «поле», «ліс темний», «зелений байрак», «сад зелений», «вишневий сад», «сад-виноград», «найменша / найстарша сестра», «вдова», «чорна хмара» (матуся). У

<sup>1</sup> У «Пливе човен води повен» «човен води повен» – це символ життя, схованого від чужих очей, оскільки човен – накритий листом (лубом) – «знак життя схований», «тече річка» (в основному Дунай, один раз – Десна) – символ життєвого часу, тривалості, довжини життя, а також подій, які в ньому відбуваються («Там, де Ятрань круто в'ється з під-каменя б'є вода, там дівчина воду брала...», «Ходить орел понад морем... заглядає пильно в воду... чи нема зими нема льоду... нема дівці переводу...»).

останньому випадку маємо приклад переключення функції структури: з периферійної (обставини) на центральну (головний персонаж), що за своїми якісними характеристиками (вона, жіноча стать) претендує на тимчасове чи повне заміщення / витіснення основного образу/поняття. І таким чином утворюється ще одна структура, виникає ситуація нагромадження структур, що розширює і збагачує смислові параметри тексту. Окремо треба відзначити і опозицію вечірня / вірня. Вечірня означає та, яка відкриває – перша, зірка, яка перша зійшла, але водночас і остання, тому що вечірня, тому що день закінчився. Це грає роль з точки зору оцінки паритету відносин в традиційному культурному середовищі (вона – його остання дівчина, він – її перший чоловік).

Важливу роль у розширенні семантичного поля пісень про кохання відіграють характерні бінарні опозиції «любилися як зерно в горісі / розійшлися як луна (туман) по лісі», «любилися як голубів пара/ розійшлися як чорная хмара» («Ой піду я ни берегом – лугом»<sup>1</sup>), «яром пшениченька ланом / горою й овес»,

Соціальна характеристика сучасного середовища відзначена появою словосполучень «дочка попа», «попів син», які трактуються в ієрархічно високому сенсі («Ой на горі два дубки»). Окремо необхідно згадати мотив мандрів («помандрував з України козак молоденький») як характерну ознаку європейської любовної пісні нового часу («Ой гай, мати, ой гай, мати», 446<sup>2</sup>). Послідовно використовується числова символіка: «їхав поле, їхав друге, на третьому становився, бо коник зноровився...» («Ой туман яром налягає»), «пливуть качки в три рядочки» («Ой на ставу, на ставочку»), розмова дівчини з трьома козаками («Коло млина кремерина зацвіла калина»), піють півні, піють другі, піють треті (там само).

Таким чином за допомогою вказаних центральних у даному тексті семантичних утворень головне поняття (зіронька / дівчина) набуває глибоко символічного смислу. Змальовано багатогранну картину буття української родини, нації, етносу. Застосовувані

<sup>1</sup> Серед пісень названої групи на окрему увагу заслуговує пісня «Ой піду я не берегом – лугом». Відомо, що вже серед Шевченкових записів народної творчості 1846–1847 рр. зберігся варіант цієї пісні, що походить, очевидно, з Кирилівки, де цей твір особливо розповсюджений і існує в багатьох варіантах. Відомо також, що зберігся зразок цієї пісні, записаний у 1870 рр. Андрієм Шевченком.

звороти зводять одиничний, конкретний сюжет до рівня архетипу, філософських узагальнень, крізь призму яких зіронька / дівчина набуває ролі центральної буттєвої категорії, виконує функцію берегині людського роду.

Музично-інтонаційні характеристики даного семантичного поля засновані на дотриманні наступних принципів. Перше, – широко і послідовно використовується явище ладової перемінності, найчастіше кварто-квінтової («Ой ти, зірко, ти вечірня», «Закувала зозуленька на стодолі на розі», «Чорноморець, мамінька, чорноморець»), рідше паралельної («Ой зійди, зійди ти, зіронько та вечірня», «Світи, світи, місяцю, гей, гей»). Опорною ладовою структурою є натуральний мінор, з виразним натуральним 7 ступенем («Тече річка невеличка» (два варіанти), іноді зустрічаються риси гармонічного мінору. Зрідка в умовах перемінності зустрічаються елементи старовинних вузькоамбітусних ладів, як наприклад, риси фрігійського ладу – у наспіві «Ходить орел понад морем». У цілому ж переважають модальні структури, хоча іноді зустрічаються і ознаки мажоромінору («Тече річка невеличка з вишневого саду», «Не сіяно, не горано»).

Друге, – переважним є унісонне виконання (якого дотримуються навіть тоді, коли пісня виконується двома/трьома виконавицями), хоча трапляються й багатоголосі розспіви (переважно мішаного – гармонічно-поліфонічного складу – «І сюди гора, і туди гора», «Ходила-блудила в вишневім саду», «Закувала зозуленька на стодолі на розі»).

Третє – переважає октавний діапазон («Ой ти, місяцю, я зіронька ясна», «На городі верба рясна», «Чорноморець, мамінька, чорноморець», «Тече річка невеличка» (два варіанти) та ін.), рідше зустрічається вихід за межі октави (ундецима,  $b-e^2$  / «І сюди гора, і туди гора»).

Четверте – основним принципом розвитку є принцип варіантної повторності («Пливе човен, води повен» /  ${}^t M \alpha \alpha^1 \beta \beta^1 \alpha^2$ ; «Тече річка невеличка понад слободою»), разом з дією якого відбувається формування питально-відповідної структури строфи-періоду на основі дворядкової ізометричної, рідше – гетерометричної строфи («Йшли корови із діброви»). Іноді зустрічається феномен «безкінечної мелодії», з його наскрізним розвитком мелодичного рельєфу («І сюди гора, і туди гора»).

П'яте – мелодика, в основному кантиленного типу, з помірними розспівами, плавним характером поступеного мелодичного руху, але іноді зустрічаються як приклади інтенсивної розспівності («Яром, яром пшениченька ланом»), так і виразної моторності. Таким прикладом нетипової моторності є наспів «Пливе човен, води повен» ( $^1M \alpha \alpha^1 \beta \beta^1 \alpha^2$ ), витриманий у квартовому діапазоні. Тут функція наспіву, як і тексту полягає в тому, щоб приховати, а не розкрити зміст. Адже за невибагливим, простодушно-грайливим наспівом криється трагедія їхнього особистостого життя, життєвий фатум (дівчиноньці «доведеться намісто зірвати», козаченьку – «під аршин ставати»).

Характерним принципом мелодичного розвитку пісень про кохання є рух по звуках тризвука («Ой і зійди, зійди, зіронько та вечірняя», «Ой на ставу, на ставочку»), квартсекстакорда («Смутний вечір, смутний ранок»), секстакорда («Яром, яром, пшениченька ланом»). Зустрічаються приклади лейтінтонаційності й іншого порядку. Так, у наспіві «Ой у полі криниченька на чотири зводи», очевидно пізнішого походження, з вираженою гармонічною функціональністю, три сегменти з чотирьох починаються висхідною квартою.

Є й винятки. До таких належить наспів «Ох не співайте, та півниченьки» 557<sup>2</sup>, витримана у квінтовому діапазоні, і побудована на багатократному варіантному повторенні одного мотиву ( $^1M \alpha \alpha^1 \alpha^2 \alpha^3 \beta \alpha^4$ ). Ця пісня, на наш погляд, є перехідною між формульними та ліричними, і виконує таким чином функцію жанрової межі.

Окремо необхідно розглянути інтонаційну структуру пісні «Ой гай, мати, ой гай, мати», яка представляє собою бінарний наспів, що поділяється на дві полярно протилежні частини – по реченнях. Перше речення – романсове. В його основі лежить висхідна секстова (романсова) інтонація на початку фрази та ввіднотонна інтонація в каденції – c-moll. Друге речення – це своєрідна епічна пісня, що тонально співвідноситься з попередньою частиною як мінорна S . По-суті ладовий зміст наспіву – це мінорна тетратоніка з устоєм f, що чергується з фрігійським трихордом з устоєм g, причому в останньому випадку дане ладове утворення представлено єдиним звуком – устоєм. В цілому наспів має риси плагальної ладової змінності. Безперечно, варто зауважити

і специфічну ладову будову наспіву «Ой не шуми, луже, зелений байраче»<sup>1</sup> (у двох варіантах). Так, в умовах характерної кварто-квінтової перемінності, в сусідстві гармонічного мінору з'являється виразно пентатонічний фрагмент вкінці наспіву. Причому, другий варіант, в цілому простіший і ладово, і мелодично, так само містить елементи пентатоніки вкінці. Це означає не випадковість даного звороту і спрацьовує на користь гіпотези давнього походження даного тексту<sup>2</sup>.

Цінним в ладо-мелодичному відношенні є зразок «Ой у полі та й криниця безодня». Це давня мелодія. Про це свідчить явище «ярусного інтонування» (автентична змінність), причому в нижньому ярусі звучить один мотив, початковий, всі інші – варіанти, викладені на території верхнього ярусу. Крім того, в рамках натурального мінору виразно проявляється варіантна повторність: багатократно оспівується зворот: VI–VII–I (всі ступені натуральні). Все це, разом з насиченим символікою вербальним текстом, дає підстави стверджувати, що перед нами – оригінальний, самобутній, відзначений високим ступенем музичного мислення народнопісенний зразок. Риси автентичної змінності спостерігаються також у наспіві «Ой туман яром налягає»<sup>3</sup>, перше речення якого витримано в межах верхнього ярусу, з субквартою, друге – в межах нижнього, а також – «Ой ти, вишенько, ти, черешенько» (три сегмента – верхній ярус, останній – нижній).

Нерідко зустрічаються також зразки трирядкової музичної форми, що виникла на основі дворядкової строфи («Ой піду я в сад гулять»).

Семантичне поле пісень про родинне життя розкриває тему тяжкої жіночої долі і пов'язано з такими ключовими мотивами: життя з нелюбом («Одна хмара чорна, а другая сива», «Ой у полі озеречко»); життя з лихою свекрухою («Зелена діброва без вітру шумить»); життя на чужині («Вітер повіває та листям колише»), життя з невірним чоловіком («Ой вирву я з рожі квітку», «Біла

<sup>1</sup> Варіант улюбленої пісні Т. Шевченка.

<sup>2</sup> Елементи пентатоніки зустрічаються у наспівах «Смутний вечір, смутний ранок» (третій сегмент), «Косили ми сіно, як була негода» (останній сегмент).

<sup>3</sup> Віра Олійник, 1918 р.н., виконавиця зазначала: «Бувало, співаємо ту пісню у два голоси – з горяком».

береза, ти в печі була», «На городі чорнобиль»); жінка (чоловік)-п'яниця («Ой поїхав Семенко та й у поле орати»; «Ой вербо, вербо, де ти зросла», «Ой у полі висока могила», «Ой похожено, ей та й поброжено», «Добре тобі брате, в тебе жінка перва», «Ой поїхав мій миленький по сіно й у степ», «Ой п'яна я, п'яна»); вдівство («Найму косарів сімдесят ще й чотири», «Ой п'є вдова, гуляє»); жаль за молодими літами («Ой з-за гори кам'яної голуби літають»); зневага дітей до старої матері («Піду я до сина, сина нема вдома»).

Кількісно пісні цієї групи поступаються місцем пісням про кохання і це відповідає загальноукраїнській тенденції. На відміну від пісень попередньої групи, пісні про родинне життя скромніші в поетичному плані. Як правило, сюжет розгортається на рівні констатації фактів, символізація і метафоризація подієвого ряду зведені, практично, до мінімуму. Це говорить про високий ступінь трансформації питомих зразків лірики, про переважання новотворів (романсів) і виразну тенденцію осучаснення давніх текстів.

Необхідно також відзначити, що як в піснях про кохання, так і в піснях про родинне життя постійне місце відведено семантиці води в значенні життєдайного, доленосного начала (див. вище). Це мотиви: «в купіль купала щастя не вгадала» / «Одна хмара чорна, а другая сива»; «там плавало відеречко троє суток із водою, не теплою, холодною» / «Ой у полі озеречко»; «ой пусти ж мене, милий, до броду по воду, до броду по воду та й до рідного роду» / «Вітер повіває та листям колише»; «Ой вирву я з рожі квітку та й пустю на воду», «пливла пливла з рожі квітка та й стала крутиться», «ой чом же ти з рожі квітка на воді зов'яла» / «Ой вирву я з рожі квітку»; «біла береза ясно горіла, свекруха вогонь залила» / «Білая береза, ти в печі була»; невістка «взьме відерце по воду біжить» / «Зелена діброва без вітру шумить»; «листячко вода знесла» / «Ой вербо, вербо, де ти зросла»; «сиротина плаче, вийшла заміж головку втопила в глибоку криницю» / «Ой у полі висока могила»; «Ой походжено, ей та й поброжено та й коло броду кінми» / «Ой похожено, ей та й поброжено».

Музично-інтонаційна семантика пісень про родинне життя виявляє стійку тенденцію до послаблення оригінальності, навіть деякої втрати самобутності порівняно із піснями про кохання. Тут

порівняно частіше зустрічаються мелодичні кліше. У рамках дворядкової строфи утверджена симетрична питально-відповідна структура («Одна хмара чорна, а другая сива», «На городі чорнобиль»). Характерним є рух мелодії по звуках тризвука («Найму косарів сімдесят ще й чотири»), виразними ознаками гармонічної функціональності («Зелена діброва без вітру шумить»). Використовується транспозиція, секвенціювання («Ой поїхав Семенко та й у поле орати»). Разом з тим немає домінування гармонічного мінору над натуральним, як це можна було б очікувати (напр., «Ой з-за гори кам'яної голуби літають», «Білая береза, ти в печі була», «А в полі береза, а в полі кудрява»).

Досить добре збереженою (за винятком козацьких пісень, частина яких, ймовірно, «мігрувала» у групу пісень про кохання) є соціально-побутова лірика Черкаської Звенигородщини, зокрема пісні чумацької традиції. Дослідниця С. Терещенко, наприклад, стверджувала, що на Звенигородщині «були чумаки в кожному селі; були цілі села, де жили чумаки»<sup>1</sup>. Важливу частину складають рекрутські та солдатські пісні, серед яких особливо колоритна – «Прощай, Росія, прощай, Кавказ», яка нагадує унікальний зразок, записаний Андрієм Шевченком у XIX ст. «Прощай, город, ти, Москва».

На відміну від пісень про кохання та родинне життя соціально-побутові пісні Звенигородщини – виразні в сюжетному плані, насичені подіями. Головні семантичні мотиви пісень цієї групи пов'язані із словоутвореннями дорога (шлях) / «з дороги збився», «заблудився», «воли пристали» («Чумаче-бурлаче, чого зажурився», «Над річкою бережком»). Праця чумака (успішна чи ні) трактується як пошук ним життєвої долі («без долі вродився»). Тобто з одного боку, сюжетна канва пісні розгортається в напрямку створення типово романтичного образу неприкаяного блукача, скитальця («мені шляху не питать, прямо степом мандрувать»), з іншого – виводить наратив на рівень глибоких філософських узагальнень.

Поширеним серед пісень цієї групи є мотив про ледачу вдачу чумака, який «не сіє», не оре, не рано з Криму йде» («Ой чумаче-чумаче, життя твоє ледаче»), «лежить... під новеньким возом та з

<sup>1</sup> Відділ рукописів ІМФЕ. – Ф. 1–4, од. зб. 343, арк. 1. Відомо також, що на Звенигородщині зафіксовано найбільше оповідань про чумацтво.

косарика сміється» («Ой косив косар траву зелененьку»). Характерною рисою більшості піснених сюжетів є їх трагічне закінчення (смерть чумака – «сіль голову розбила» / «Ой чумаче-чумаче, життя твоє ледаче»); «заслаб та й лежить», «хоронить везуть» / «Було літо, було літо та й стала зима»; нещаслива доля – «пішла доля ярами ... гей, гей, не вмів шанувать» / «Над річкою бережком».

Окреме місце серед чумацьких пісень належить трагічному сюжету про розорення чайчиного гнізда, в якому чумаки, однак, виступають не в ролі жертви, а навпаки – агресора («поваримо часнята добра буд каша»). Тим не менше, глибинний трагізм цього сюжету, в якому чайка і часнята змальовані настільки ж розгорнено, наскільки ж експресивно (стару чайку небогу ізігнали, часнят забрали, чаечка в'ється, об дорогу б'ється, к сирій землі припадає...), а чумаки в порівнянні з чайкою подані схематично і однопланово. Тим не менше, трагічна експресія центрального образу опосередковано характеризує і самих «чумаченьків», в результаті чого цей образ набуває скорботно-співчутливого забарвлення.

Серед представлених у записках О. Ошуркевича чумацьких пісень особливе місце належить пісні «У Києві на риночку та пив чумак горілочку», яка поєднує в собі риси високого і низького жанрів, постаючи у вигляді такого собі трагіфарсу. Адже, з одного боку – це оповідь про сповнене горя і поневірянь життя чумака («пропив воли, вози, ярма, занози... як поїду я в Молдову, та сім років погорюю, воли, вози покуюю»), з іншого – парадоксальне загострення і викривлення серйозного образу за законами сміхового жанру («шинкарочка третья, мнется, одвернется, засміється із чумака-дурака»).

Семантичні поля рекрутських та солдатських пісень певною мірою перетинаються із семантикою чумацьких пісень, адже у рекрутських і солдатських піснях так само одним з ключових є мотив «дороги край синього моря» («Туман, яром, туман яром, ой туман долиною»), мотив походу («Пайдьош, парень, у солдати» / «На прийомі ворон кряче»), але окрім цього з'являються нові семантико-периферійні елементи – «барабани гудуть», «труби виграють» («Ой у лузі, лузі там калина стояла»), «пуля», «хрест», «война», «смерть», «потекла кров річенькою до тихого Дунаю»

(«Прощай, Росія, прощай, Кавказ»). Поширеним, як на те вказують виконавиці Ганна Аркуша, 1917 р.н., та Тетяна Романюк, 1921 р.н. є сюжетний зворот про братів: «перший з них од некрутства відмовляється, середульший відкупляється, а найменший вибирається та з родиною прощається» («Ой ти, зірко, ти вечірняя»).

Інтонаційна семантика соціально-побутових пісень відзначена симетричністю дворядкової строфи, яка забезпечує відповідну квадратність музичного формотворення («Чумаче-бурлаче, чого зажурився» / 66<sup>2</sup>; «Було літо, було літо та й стала зима» / 445<sup>2</sup>). Як і в цілому для лірики, тут переважає натуральний мінор, октавний діапазон («Ой косив косар траву зелененьку»), іноді ширше («Ой горе ж тій чайці» – ундецима), помірні розспіви. У ряді наспівів спостережено плагальну змінність («Над річкою бережком»), іноді – приклади розвиненого мажоро-мінору («А вже чумак дочумакувався»).

Є випадки утворення специфічної дворядкової музичної строфи з повторами у наспіві «Ой чумаче-чумаче, життя твоє ледаче» (43<sup>2</sup>), де в словесному тексті повторюється перший рядок, у наспіві – другий. Досить часто зустрічаються внутрішньорядкові та міжрядкові повтори («Над річкою бережком», 43<sup>2</sup> p2 5; «А вже чумак дочумакувався» / 46<sup>2</sup> П53<sup>2</sup>).

Серед представлених у записках О. Ошуркевича чумацьких пісень особливе місце належить пісні «У Києві на риночку та пив чумак горілочку». Це рідкісний зразок цензурованої тиради – 44<sup>n</sup> 6, розспіваний імпровізаційно. В основі інтонаційної моделі даного наспіву лежить показовий низхідний мелодичний рельєф, що закінчується стрімким стрибком на ч. 8 вверх. Ладотональна структура створюється диспозицією фригійського тетраорду та іонійського тетраорду, поданих в низхідному напрямку. У рекрутських та солдатських піснях спостерігаються риси гармонічного двоголосся з рисами підголоскового співу («Туман, яром, туман яром, ой туман долиною»), ладової перемінності («На прийомі ворон кряче»), поєднання ознак модальності і тональності / функційності / («Ой у лузі, лузі, там калина стояла»), моторності і кантиленності тощо.

У різні роки у побут села входили пісні на слова Шевченка. Відбувалася фольклоризація авторських творів. Міцно закріпилися у місцевій народнопісенній традиції Шевченкові поезії «Зоре моя, вечірняя», «По діброві вітер виє», «Летить галка через балку», «Плавай, плавай, лебедоньку», «Ой одна я, одна» та ін.

Отже, підсумовуючи сказане, необхідно наголосити, що базові лексико-семантичні та інтонаційно-семантичні поля ліричної піснетворчості Черкаської Звенигородщини сформовані – лірикою кохання, родинного життя, чумацтва, рекрутства (солдатства). Вони представлені рядом стійких семантичних утворень як на рівні лексики, так й інтонаційних побудов.

Семантичне поле пісень про кохання, зокрема, формують лексеми «зіронька», «криниченька», «водиця» та ін. Вони виконують функцію глибинної символізації вербального тексту, породжуючи множинні смислові асоціації. Промовистим семантичним утворенням семантичного поля пісень про кохання є паралелізм «зозуленька / дівчинонька», що виконує функцію своєрідного дзеркала, яке відбиває події двох світів, сполучених вищим сенсом. У цьому контексті необхідно згадати також мотив мандрів («помандрував з України козак молоденький») як характерну ознаку європейської любовної пісні нового часу, а також – послідовне використання засобу числової символіки.

У відношеннях семантичних утворень центра і периферії даного семантичного поля спостережено явище переключення функцій структури : з периферійної (обставини) на центральну (головний персонаж), що фігурує як тимчасове чи повне заміщення / витіснення поняття. Поряд з цим нерідко виникає ситуація нагромадження /накладання структур, що розширює і збагачує смислові параметри тексту. Одним із важливих способів формування семантичного поля пісень про кохання є прийом бінарних семантичних опозицій, наприклад «любилися як зерно в горісі / розійшлися як луна (туман) по лісі» та ін. За допомогою ряду лексико-семантичних утворень семантичного поля пісень про кохання змальовано багатогранну картину буття української родини, нації, етносу, що зводить одиничний, конкретний сюжет до рівня архетипу, філософських узагальнень.

Інтонаційно-семантичні характеристики пісень про кохання відзначені послідовним застосуванням явища ладової перемінності. Зрідка в умовах перемінності зустрічаються

елементи старовинних вузькоамбітусних ладів. Переважним є унісонне виконання. В основному, мелодія розгортається в рамках октавного діапазону. Основним принципом її розвитку є варіантна повторність, одночасно відбувається формування питально-відповідної структури строфи-періоду на основі дворядкової ізометричної, рідше – гетерометричної строфи. Мелодика, як правило, – кантиленного типу, з помірними розспівами, плавним, поступенним характером мелодичного руху, прийомами оспівування тощо. Бінарність структури нерідко проявляє себе також на рівні наспіву : як співставлення контрастних в жанровому, мелодико-ритмічному, ладотональному відношенні побудов – романсовості і епічності, наприклад.

Необхідно також звернути увагу на виразно пентатонічне забарвлення окремих ділянок ряду наспівів як характерну рису ладового мислення регіону, а також наявність елементів автентичної змінності, що проявляється через явище т. зв. «ярусного інтонування». Нерідко зустрічаються також зразки трирядкової музичної форми, що виникла на основі дворядкової строфи.

Пісні про родинне життя кількісно поступаються місцем пісням про кохання і це в цілому відповідає загальноукраїнській тенденції. На відміну від пісень попередньої групи, пісні про родинне життя скромніші в поетичному плані. Як правило, сюжет розгортається на рівні констатації фактів, символізація і метафоризація подієвого ряду зведені, практично, до мінімуму. Це говорить про високий ступінь трансформації питомих зразків лірики, про переважання новотворів (романсів) і виразну тенденцію осучаснення давніх текстів. Необхідно також відзначити, що як в піснях про кохання, так і в піснях про родинне життя особливо значуще місце відведено семантиці води в значенні життєдайного, доленосного начала.

Музично-інтонаційна семантика пісень про родинне життя виявляє стійку тенденцію до послаблення оригінальності, навіть деякої втрати самобутності порівняно з піснями про кохання. Тут порівняно частіше зустрічаються мелодичні кліше. У рамках дворядкової строфи тиражована симетрична питально-відповідна структура. Характерним є рух мелодії по звуках тризвука, виразними ознаками гармонічної функціональності, секвенціювання тощо.

Досить добре збереженою (за винятком козацьких пісень, частина яких, ймовірно, «мігрувала» у групу пісень про кохання) є соціально-побутова лірика Звенигородщини, зокрема пісні чумацької традиції. На відміну від пісень про кохання та родинне життя соціально-побутові пісні краю – виразні в сюжетному плані, насичені подіями. Головні семантичні мотиви пісень цієї групи пов'язані із словотвором «дорога» (шлях). Праця чумака трактується як пошук ним життєвої долі. Тобто з одного боку, сюжетна канва пісні розгортається в напрямку створення типово романтичного образу неприкаяного блукача, скитальця, з іншого – виводить наратив на рівень глибоких філософських узагальнень.

Поширеним серед пісень цієї групи є мотив про ледачу вдачу чумака, який «не сіє», не оре, не рано з Криму йде». Характерною рисою більшості пісенних сюжетів є їх трагічне закінчення. Окреме місце серед чумацьких пісень належить сюжету про розорення чайчиного гнізда: трагічна експресія центрального образу опосередковано характеризує і самих «чумаченьків», в результаті чого цей образ набуває скорботно-співчутливого забарвлення.

Особливе місце серед пісень даного семантичного поля належить також пісні «У Києві на риночку та пив чумак горілочку», яка поєднує в собі риси високого і низького жанрів, існуючи як, з одного боку – оповідь про сповнене горя і поневірянь життя чумака, з іншого – парадоксальне загострення і викривлення ліричного образу засобами сміхового жанру.

Семантичні поля рекрутських та солдатських пісень певною мірою перетинаються із семантикою чумацьких пісень, адже у рекрутських і солдатських піснях так само одним з ключових є мотив «дороги край синього моря», але окрім цього з'являються нові семантико-периферійні елементи – «барабани гудуть», «труби виграють» тощо.

Інтонційна семантика соціально-побутових пісень відзначена симетричністю дворянкової строфи, яка забезпечує відповідну чіткість, квадратність музичного формотворення.

Як і в цілому для лірики, тут переважає натуральний мінор, октавний діапазон, помірні розспіви. У ряді наспівів спостерігається плагальна змінність, іноді – приклади розвиненого мажоро-мінору. Є випадки утворення специфічної

дворянкової музичної строфи з повторами у наспіві, де в словесному тексті повторюється перший рядок, у наспіві – другий. Досить часто зустрічаються внутрішньорядкові та міжрядкові повтори, риси гармонічного двоголосся з рисами підголоскового співу, ладової перемінності, поєднання ознак модальності і тональності, моторності і кантиленності.

На завершення необхідно зауважити, що усі проаналізовані пісні об'єднані наявністю у перших рядках вербального тексту своєрідного семантичного епіграфу, який, на нашу думку, є уособленням локального вираження архетипних етнокультурних моделей і кодів. Співставляючись із послідуєчим сюжетом за законами поетичного паралелізму, він виконує роль вагомого художнього символу того чи іншого тексту, а також служить стимулом розгортання пісенного наративу. Як правило, саме в таких зачинах-епіграфах міститься лівова частка ключових семантичних знаків і значень, що формують семантичні поля лірики даного регіону. Парадигматико-синтагматичні відношення, які існують між цими зачинами-інципітами дають уявлення про об'ємність і багатогранність семасіологічного простору пісенної лірики Звенигородщини, а також його міцну укоріненість у глибинних пластах архетипно-міфологічного мислення.

#### Список використаної літератури

1. Антомонов А. Ю. Исследование структурной организации лексикосемантического поля: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. / Антомонов А. Ю. – К., 1987. – 191 с.
2. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике / М. Арановский [Электронный ресурс] // Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. – М. : Композитор, 1998. – Режим доступа к источнику : <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1148>
3. Грица С. Мелос української народної епіки : монографія / С. Й. Грица / [від. ред. І. Березовський, А. Муха]. – К. : Наук. думка, 1979. – 245 с.
4. Кузнецова Э. В. Лексикология русского языка: учеб. пособие / Кузнецова Э. В. / [2-е изд., испр. и доп.] – М. : Высшая школа, 1989. – 216 с.
5. Уфимцева А. А. Опыт изучения лексики как системы / Уфимцева А. А. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – 287 с.

Наукове видання

# МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВ  
СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ  
ТА  
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Збірник наукових праць

Випуск 13

Упорядкування *О. І. Коменди*  
Редактор і верстка *Н. П. Яковчук*  
Верстка *О. І. Коменди*

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації

КВ №21371-11171ПР від 07.10.2014 р.

Формат 60x84 1/16. Обсяг 7,91 ум. друк. арк., 7,88 обл.-вид. арк.

Наклад 300 пр. Зам. 2948. Східноєвропейський національний університет  
імені Лесі Українки (43025 м. Луцьк, просп. Волі, 13). Друк – Вежа-Друк  
(м. Луцьк, вул. Бойка 1, тел. 29-90-65)

Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України

ДК № 4039 від 08.04.2011 р.