

**ОСНОВНІ ЗАСАДИ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНИХ
ЕТНОМУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ (ТЕОРІЯ ПІСЕННОЇ
ПАРАДИГМИ І МОДУСУ МИСЛЕННЯ СЕРЕДОВИЩА С. ГРИЦИ ТА
РИТМОСТРУКТУРНИЙ МЕТОД М. ХАЯ)**

кандидат мистецтвознавства, Охманюк В. Ф.

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Україна,
Луцьк

У даній статті здійснено спробу окреслити засади методології сучасних етномузикознавчих досліджень, зокрема – теорії пісенної парадигми і модусу мислення середовища й семіологічного аспектів етномузикознавиці Софії Грици та ритмоструктурного методу, до якого примикає методика структурно-виконавського аналізу Михайла Хая, що можуть використовуватися в процесі дослідження етнічної музики регіонів України.

Ключові слова: парадигма, модус мислення, семіологія, методологія, етномузикознавчі дослідження, ритмоструктура, семантика.

Охманюк В. Ф. Основные принципы методологии современных исследований этномусиковедов (теория песенной парадигмы и модуса мышления среды С. Грыцы и ритмоструктурный метод М. Хая)/ Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки, Украина, Луцк

В данной статье осуществлена попытка очертить принципы методологии современных исследований этномусиковедов, в частности – теории песенной парадигмы и модуса мышления среды, а также семиологического аспектов этномусиковеда Софии Грыцы и ритмоструктурного метода, к которому примыкает методика структурно-исполнительского анализа Михаила Хая, что могут использоваться в процессе исследования этнической музыки регионов Украины.

Ключевые слова: парадигма, модус мышления, семиология, методология, исследования этномусиковедов, ритмоструктура, семантика.

Okhmaniuk V. F. Basic principles of methodology of modern researches of ethnic musikology (theory of song paradigm and modus of thinking of environment of S. Grytsa and ritmostruktural method of M. Haj)/ East Europe university of the name of Lesia Ukrainian, Ukraine, Lutsk.

An attempt to outline principles of methodology of modern researches of ethnic musikology is carried out in this article, in particular are theories of song paradigm and modus of thinking of environment and semiologic aspects of ethnic musikologists Sofia Grytsa and ritmostruktural method methodology of structurally-carrying out analysis of Mykhajlo Haj joins to that can be used in the process of research of ethnic music of regions of Ukraine.

Key words: paradigm, modus of thinking, semiology, methodology, researches of ethnic musikology, ritmostruktural, semantics.

Вступ. Потреба глибокого вивчення джерел національної культурної пам'яті, сутності традиційної культури в багатогранності її синкретичних проявів, в тому числі і музичних, обумовлює необхідність проведення низки регіональних історико-краєзнавчих та музикознавчо-фольклористичних досліджень.

Метою пропонованої статті є спроба окреслити засади методології сучасних етномузикознавчих досліджень, зокрема – теорії пісенної парадигми і модусу мислення середовища й семіологічного аспектів, що можуть використовуватися в процесі дослідження етнічної музики регіонів України.

Вивчення семантичних аспектів теорії інтонації, намічених у працях З. Евальд, С. Грици, В. Єлатова, І. Земцовського, Ф. Рубцова, М. Хая.

Виклад основного матеріалу. Однією з провідних теорій сучасного українського етномузикознавства є теорія пісенної парадигми і модусу мислення середовища С. Грици. Дослідниця виходить із того, що саме умови життя формують модус мислення того чи іншого середовища, що й диференціює часопростір. На думку С. Грици, два види часопростору: сонячно-біологічний (природно-раціональний) та культурно-історичний – обумовлюють поділ фольклору на рефлексійний і наративний [6, с. 10]. Іншими словами, модус мислення середовища являє собою „синтез понятійних і рецепторних начал, які утворюють світоглядну систему установок та орієнтацій у життєвій і творчій діяльності етносу” [6, с. 18], „що виявляється в типовості для даного середовища тем і сюжетів, у нюансах їх мовно-діалектної інтерпретації, у мелосі – в стійкості повторюваних елементів ритмоструктури, інтонаційних співвідношень, виконавських норм та прийомів” [3, с. 28].

Модус мислення середовища, за словами С. Грици, безпосередньо залежить від територіального розташування етносу, рівня його соціально-економічного та культурного розвитку, характеру діяльності й традицій, контактів з іншими етносами, співвідношення фольклорної та літературної творчості тощо. Фактично, модус мислення середовища – це – „система понять, прийнята даним середовищем”, ознаки якої відображаються у всіх об'єктах фольклорної діяльності [6, с. 18].

Поняття модус мислення середовищам має соціологічно-функціональний (буття етносу) та іманентно-креативний (особливості творення артефактів даним етносом) сенси [4, с. 13-14].

„Модус мислення, – за словами дослідниці, – близький до поняття „стиль”, проте ці два поняття не тотожні. Вони співвідносяться подібно до думки і слова, до внутрішнього стану і зовнішнього його прояву. Модус мислення має ендогенну природу і прирівнюється до генетичного коду, є згустком мнемонічно-культурного досвіду певного соціуму, відображенням його цілеспрямованої діяльності ... належить до внутрішньомисленнєвої категорії. Модус мислення пізнається через оцінку етнофором свого середовища і бачення себе в ньому, через обсяг знань про своє середовище, через мову, особливості артикуляції, що включає мисленнєво-мовну поведінку етнофора, його дії у фольклорі...” [4, с. 13-14].

Етносоціальне середовище виробляє свій „модус мислення”, що неодмінно кодується в тематиці, родах і жанрах народної творчості, морфологічних і синтаксичних особливостях словесної та музичної мови [7, с. 52].

Модус мислення, за словами Грици, має три рівні: етнічний, етнографічний та індивідуальний. Він є вирішальним у формуванні етнічних, етнографічних стилів, регіонального фольклорного мовлення. Не жанр підстроює під себе фольклорне мовлення-нарацію, а локальне мовлення диктує різні форми вислову того ж самого в залежності від модусу мислення просторово-географічного середовища [1, с. 95].

Важливим внеском С. Грици до методології етномузикознавства є уведення поняття етнокультурного коду. На припущення дослідниці, у закритому середовищі мелодія пісні (сенсоосяжна, але неперекладна) уподібнюється етнічному кодові. На її думку, „кодування у фольклорі подібне до передачі ДНК у генетиці і є запорукою відтворення етносу, його історичної пам'яті та збереження його культурної цінності” [8, с. 22]. Ознаки такого кодування можна спостерігати, вивчаючи міграції етнічних груп, котрі, потрапляючи в інші умови життя, зберігають свій базовий етнокультурний код у різних проявах своєї життєвої та творчої діяльності [8, с. 22].

Дослідниця визначає такі ендогенні коди українського фольклору:

а) „космотеїзм”: земля, небо, степи, ріки, море, сонце, місяць, зорі, вітер, що, співдіючи з живими істотами, виливаються у поетичний паралелізм;

б) наративність як спосіб самовираження та збереження пам'яті про себе (в епічних жанрах);

в) надчутливість, рефлексійність, ліричність, виражені в образній системі, поезії, мелосі, виконавській манері;

г) народний професіоналізм – вільне волевиявлення талановитого індивідуума (народні ремесла, кобзарство);

д) родо-жанрове розмаїття українського фольклору, зумовлене розмаїттям його етнолокальних нашарувань [8, с. 31].

Теорія модусу мислення середовища С. Грици базується на переконанні в тому, що „інтегральні тенденції народномузичної мови середовища бувають сильніші, ніж ті риси, яких набувають пісні в залежності від їх функцій” [5, с. 13].

Специфіку семантики фольклорного мелосу, на думку дослідниці, визначає ряд факторів – рівень соціально-економічного розвитку, наявність певних мистецьких традицій, схильність до певних типів музикування, наявність внутрішньо-етнічної розчленованості, взаємодія фольклорного та мистецько-професійного процесів тощо. Цей комплекс об'єктивних факторів впливає на формування модусу мислення середовища [5, с. 13].

Важливим поняттям, яким оперує дослідниця є поняття парадигми. Поняття парадигми у фольклорі виникло за асоціацією з варіюванням кореневої основи слова [2, с. 41]. З грецької *Paradigma* – це зразок, що підлягає змінюванню. Цей термін трактується С. Грицою як модель, яка діє протягом певного часу і виконує свою суспільну функцію, а згодом може бути замінена іншою, „сукупність варіантів одного пісенного зразка, що утворилася внаслідок його трансформації в процесі часовопросторового руху” [3, с. 36], „міра виявлення різних градацій

тотожності й нетотожності варіантів одного твору, їх переходу від однієї парадигми до іншої” [4, с. 10].

Парадигматичний підхід веде до системного розуміння цілісності фольклору. Суть новації парадигматичної теорії у фольклористиці полягає, за словами С. Грици, у „несприйнятті фольклорного твору як одиничного явища (фольклорний твір – тільки множина-серія) і введенні поняття „модус мислення середовища”, що виводить варіювання логосу (твору) у геопростір, особливо загострюючи увагу на людині-творці, його антропогенних і артикуляційно-виконавських здібностях <...> Будь-яка пісня є парадигматична множина-серія, що утворилася внаслідок просторово-часового руху твору, його семантичних трансформацій і різних локальних артикуляцій” [4, с. 10].

„Множення варіантів, – за словами С. Грици, – відбувається за принципами тотожності, подібності” [2, с. 42]. „Воно йде двома шляхами: поліпшення та погіршення моделі <...> Порушення функціонально-опозиційних ознак пісенної парадигми шляхом редукації окремих її елементів або нарощування нових приводить до розпаду цієї парадигми, появи на її основі нової. Передумовою до таких стрибків у фольклорі дуже часто є контамінація або ж докорінна зміна сюжетно-композиційних елементів твору під впливом функціональної трансформації” [3, с. 37-38].

У механізмі множення варіантів С. Грица виділяє такі рівні:

а) варіанти спільної семантичної і структурної тотожності (спільні словесний текст, ритмічна формула тексту і мелодії, силабо-мелодичний ритм, ідентичний або подібний мелодичний контур);

б) семантично тотожні й структурно відмінні варіанти (спільний сюжетний стрижень, спільна або відмінна ритміка вірша і мелодії, відмінний мелодичний контур);

в) синонімічні варіанти (спільний семантичний код, різночитання того ж тексту – лексичні й структурні, взаємозаміни як у ритмі, так і в мелодії);

г) структурні варіанти (спільні ритміка, мелодичний контур, відмінний текст) [3, с. 38-40].

Найважливішим рівнем ідентифікації варіантів є семантичний, адже поза ним не може бути мови про спорідненість як словесно-музичної цілості. Цей рівень має вирішальне значення у тематично-жанровій класифікації. Адже якщо пісні тотожні тільки на рівні ритмоструктури, то вони, за словами С. Грици, утворюють структурні парадигми, проте входять у різні пісенні парадигми. Таким чином пісенна парадигма базується на єдності словесного тексту варіантів, без чого неможливо встановити їх семантичну залежність [3, с. 40].

У виявленні зазначених рівнів велику роль відіграють статичні показники стабільних і взаємозамінних елементів. У випадку коли останні перевищують межі допустимих змін, пісня переходить з однієї парадигми в іншу, утворюючи новий варіантний ряд [3, с. 40].

За словами С. Грици, на прикладах варіювання пісенної парадигми яскраво простежується відносна самотійність словесного та музичного текстів, їх спроможність, крім спільних, утворювати й незалежні ряди словесних та музичних варіантів [3, с. 43].

Варіювання словесного та музичного компонентів пісні, на думку С. Грици, – практично необмежені. І це одна з передумов активної дифузії та контамінаційних процесів у народній пісні [3, с. 37]. Змінюваність варіантів пісенної парадигми, на думку дослідниці, тісно пов'язана із модусом мислення середовища, в якому побутує твір. Рівень сходження між варіантами одного твору завжди тим ближчий, чим ближчі модуси мислення середовищ [2, с. 50].

Принцип ідентифікації варіантів однієї пісенної парадигми, за словами Грици, базується на виявленні в них домінантних ознак над спільними, випадковими. Перші у фольклорі мають значення „пам'яттевих” майданчиків у збереженні традиції, другі – стимулюють її оновлення [3, с. 37].

Як справедливо зазначає С. Грица, фольклор не мислить родами, жанрами, як значно пізніша за нього літературна культура; він мислить субстанційними міфологемами, формулами, спроектованими на конкретну ситуацію. Тому спроби виокремити жанри у фольклорі за традиційною схемою наштовхуються на спротив самого матеріалу, його парадигматичну природу – існування кожного твору як парадигмальної системи варіантів, будівельні елементи якого перебувають у постійному русі, даючи імпульси то до їх збирання в ціле, то до їх дисперсії [1, с. 99]. „Із однієї пісенної „зав'язі”, – зазначає дослідниця, – розростаються грона варіантів, які успадковують семантичні та конструктивні елементи свого першоджерела, не залишаючись водночас незмінними <...> Чим давніший твір, тим більша ймовірність його варіантних розщеплень, жанрових трансформацій” [3, с. 32-33].

„Парадигма, – стверджує С. Грица, – є мірою динамічних процесів, обмежувальною рамкою у виявленні зв'язків між окремим явищем і цілісністю, що включає канон і варіантний ряд канону, тобто є метапоняттям, що діє стосовно різних рівнів сутностей у їх стабільному і мобільному стані, інтерпретуючи ці сутності в плані соціального плюралізму” [4, с. 8-9].

Роль „з'єднуючих скріпів” у парадигматиці фольклору виконують силабічні структури (структурні парадигми – 55, 66 і т. д.), синтагматичні структури – однорядкові (колони), дворядкові (паратактичні, репризні строфи, строфи з катеном) [4, с. 13].

Пісенна парадигма існує у нерозривному зв'язку з поняттям модус мислення середовища. „Парадигма і модус мислення середовища, – за словами С. Грици, – співвідносяться як лінії абсцис і ординат. Парадигма відповідає на питання „що?”, модус мислення – на питання „як?” [4, с. 13].

Важливим критерієм жанроутворення у фольклорі, а також тотожності серії варіантів є сюжет. Він – поле суперечностей між жанром і парадигмою. Адже якщо жанр акумулює домінантні ознаки наспівів у їх цілісності, то парадигма розводить їх по різних класах семантики та форми під впливом різних модусів мислення і способів артикуляції [4, с. 16].

До ритмоструктурного методу примикає методика структурно-виконавського аналізу (парадигматико-етнофонічна) М. Хая, що передбачає вивчення інтонаційних модифікацій мелодичного контуру, змодельованих за допомогою вирізнення з парадигматичного ряду ладово-інтонаційних моделей типологічно найстійкіших.

Цю методику слід розуміти, з одного боку, як „множинність мело (ритмо) структурних та виконавських варіантів проаналізованих зразків музики, з іншого – „множинність структурно-виконавських чинників творів народної музики” (мелоінтонаційні, ладові, строфіко-, метро-ритмічні, темпово-агогічні, композиційні, виконавські і ін.) [10, с. 89].

За словами М. Хая, „такі інваріантні зразки, за якими стоять довгі парадигматичні ряди-ланцюги певного інтонаційно-семантичного типу, вже самі по собі несуть значний ступінь узагальнення особливостей їх структурно-семантичних характеристик” [10, с. 87]. Їх узагальнення на рівні жанру, як вказує вчений, може дати „сумарний” наслідок даного стилю – модусу інтонаційного мислення (С. Грица) чи звукоідеалу (А. Скоробагатченко, М. Хай) даного виконавського середовища.

Поняття „мелоритмотип” (М. Хай) означає типологічну стабільність між характерними ознаками звуковисотного та ритмічного кістяка мелодії [9, с. 30-31]. Поняття „мелоритмоформула” застосовується у вузькому (сегментарно-частковому), так і в широкому (на означення мелоритмотипу цілого періоду) значеннях у випадках, коли інтонаційний і ритмічний контури стабільно структурно пов’язані. За умови відсутності такої стабільності мелотип і ритмотип визначаються окремо.

Поняття сегмента (за М. Хаєм) – вказує не так на величину фрагмента форми, як на нестрофічність її внутрішньо сегментних утворень).

М. Хай пропонує диференціювання народнопісенних зразків на рівні виду, жанрово-структурного типу, його різновиду (інваріанта), і варіанта як основних інгредієнтів парадигматичної низки виконавських зразків. Це є, на думку М. Хая, найдостовірнішим відбором зразків, запропонованих для аналізу. Однак поряд із відзначеними тенденціями типології, кожен конкретний зразок виконання має неповторну специфіку мело- та ритмокомпозиційного творення.

Етнічний звукоідеал – це „етнозвуковий феномен, що асоціюється в уявленні слухача-реципієнта традиційної музики як системи типологічно схожих і властивих даному середовищу етнофонічних явищ, що склалися в ньому впродовж тривалого історичного відрізка часу й охоплюють адекватні етнографічні та етносоціальні сфери свого втілення” [10, с. 109-110].

В українському етноідеалі „домінують звучання, що імітують людський голос або ж комплементарно доповнюють його: сопілкова й смичкова кантилена, бандурно-кобзові, часто цимбальні арпеджовані „перебори” (кобзарський термін „відбій”), які істотно й принципово різняться від „азійського” кольориту одноголосного тремоло східних кобузів і кобизів, домбр, російських балалайок, а також незмінно настроєних, що безнастанно звучать гармонік і баянів, які останнім часом спричинилися до значного руйнування українського звукоідеалу, хоч, однак, так і не змогли до решти доруйнувати його” [10, с. 111].

Висновки. Таким чином, нами зауважено необхідність використання в процесі дослідження етнічної музики регіонів України низки методів: зокрема – теорії пісенної парадигми і модусу мислення середовища й семіологічного аспектів Софії Грици та ритмоструктурного методу, до якого примикає методика структурно-виконавського аналізу Михайла Хая.

Література:

1. Грица С. Ендогенна природа фольклору / С. Грица // Грица С. Трансмiсія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. – К.; Т.: Астон, 2002. – 236 с.
2. Грица С. Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору / Грица С. // Грица С. Трансмiсія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. – К.; Т.: Астон, 2002. – 236 с.
3. Грица С. Й. Мелос української народної епіки: монографія / Грица С. Й. / [від. ред. І. Березовський, А. Муха]. – К.: Наук. думка, 1979. – 245 с.
4. Грица С. Механізми вербально-музичної парадигматики у фольклорі / Софія Грица // Студії мистецтвознавчі / [ред. колег. Г. А. Скрипник та ін.]. – Число 8 (12). Театр. Музика. Кіно. – К.: Вид-во ІМФЕ, 2005. – 134 с.
5. Грица С. Семантика народного мелосу і конкретне середовище його побутування / С. Грица // Грица С. Трансмiсія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. – К.; Т.: Астон, 2002. – 236 с.
6. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті / Грица С. Й. [ред. О. С. Смоляк]. – Т.: Астон, 2000. – 228 с.
7. Грица С. Функціональний багаторівневий аналіз народної творчості / Грица С. Й. // Грица С. Й. Трансмiсія фольклорної традиції: етномузикознавчі розвідки / [НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського]. – К.; Т.: Астон, 2002. – 236 с.
8. Грица С. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України / Грица С. Й. // Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті / [ред. О. Смоляк]. – Т.: Астон, 2000. – 228 с.
9. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція): автореф. Дис. докт. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України / Хай Михайло Йосипович. – К., 2008. – 32 с.
10. Хай М. Семантика інструментальних награвань у сучасному весільному обряді с. Зеленьків на Черкащині / Хай М. // Проблеми досліджень усної історії східноєвропейських сіл 1920-1940 років. – Черкаси: [б. в.], 1998. – 134 с.

References:

1. Grytsa S. Endogenous nature of folklore/ of S. Grytsa // Grytsa S. Transmission of folklore tradition: Ethnic musikologic of secret service. - K.; T.: Aston, 2002. – 236 p.
2. Grytsa S. Category of paradigm in the study of variation specific of folklore / of Grytsa S. // Grytsa S. Transmission of folklore tradition: Ethnic musikologic of secret service. - K.; T.: Aston, 2002. – 236 p.
3. Grytsa S. J. Melos of Ukrainian folk epik: monograph / of Grytsa S. J. / [man. ed. I. Berezovski, A. Muha]. –K.: Sciences. idea, 1979. – 245 p.
4. Grytsa S. Mechanisms of verbally-musical paradigm in folklore / Sofia Grytsa // Studios are a study of art / [ed. of colleagues. G. A. Skrypnyk and other]. it is Number 8 (12). Theatre. Music. Cinema. - K.: Pub. house of IAFE, 2005. – 134 p.
5. Grytsa S. Semantics of folk melos and concrete environment him to the way of life / of S. Grytsa // Grytsa S. Transmission of folklore tradition: Ethnic musikologic of secret service. - K.; T.: Aston, 2002. – 236 p.
6. Grytsa S. J. Folklore in space and time: the chosen articles / of Grytsa S. J. [ed. S.

- Smoliak]. - T.: Aston, 2000. – 228 p.*
7. *Grytsa S. The functional multilevel analysis of folk work / of Grytsa S. J. // Grytsa S. J. Transmission of folklore tradition: secret services of ethnic musikology / [NAS of Ukraine, IAFE the name of M. T. Rylskyij]. - K.; T.: Aston, 2002. – 236 p.*
 8. *Grytsa S. Time and space in folklore, his stratification in connection with ethnographic region of Ukraine / of Grytsa S. J. // Grytsa S. J. Folklore in space and time: the chosen articles / [ed. O. Smoliak]. - T.: Aston, 2000. – 228 p.*
 9. *Haj M. J. Musically-instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition): abstr. of thesis Diss. doct. of study of art: 17.00.03 is a musical art; IAFE the name of M. T. Rylskyij NAS of Ukraine / Haj Mykhajlo Joseph. - K., 2008. are 32 p.*
 10. *Haj M. Semantics of the instrumental winnings in a game in the modern wedding ceremony of v. of Zelenkiv on Cherkasy Oblast / Haj M. // of Problem of researches of verbal history of the east Europe villages 1920-1940. are Tcherkasy: [b. e.], 1998. – 134 p.*