

УДК 78.031.4(477+438)

Михайло Хай
(Київ)

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ ЕТНОІНСТРУМЕНТОЛОГІЧНІ СПІЛЬНОСТІ ТА АНТИНОМІЇ. КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА СИСТЕМНО-ЕТНОФОНІЧНИЙ ЗРІЗ

У статті запропоновано один зі зразків занурення в сутність, структуру та специфіку етноінструментологічних спільностей і антиномій. На прикладі порівняльних зіставлень музично-інструментальних етнофонічних парадигм весільно-ритуального мелосу українського й польського етносів в умовах довготривалого співіснування та різних рівнів взаємопроникнення етноінструментознавчих та репертуарних ракурсів досліджень лірницьких практик в обох країнах читачеві пропонується цікава й до того майже не розроблювана проблема українсько-польських інтонаційних, етнофонічних (народновиконавських) взаємопроникнень та суто побутових обставин етнокультурних взаємин цих етносів. Характерною, зокрема, є теза про двосторонність цього процесу, який потребує не лише вивчення «свого» етнічного елемента, але й погляду на нього зі зворотного боку. Той факт, що цей процес уже розпочато у працях О. Кольберга, С. Мерчинського, К. Мошинського, П. Дагліга, Ф. Колесси, С. Грици, І. Мацієвського, М. Хая та інших, вселяє надію на успіх у майбутньому.

Ключові слова: спільності, антиномії, інструментологічна парадигма, етнофонічний аналіз, лірництво.

В статье предложен один из образцов погружения в сущность, структуру и специфику этноинструментологических общностей и антиномий. На примере сравнительных сопоставлений музыкально-инструментальных этнофонических парадигм свадебно-ритуального мелоса украинского и польского этносов в условиях длительного сосуществования и различных уровней взаимопроникновения этноинструментоведческих и репертуарных ракурсов исследований лирнических практик в обеих странах читателю предлагается интересная и до этого почти не разрабатываемая проблема украинско-польских интонационных, этнофонических (народноисполнительских) взаимопроникновений и чисто бытовых обстоятельств этнокультурных взаимоотношений этих этносов. Характерным, в частности, является тезис о двусторонности этого процесса, который требует не только изучения «своего» этнического элемента, но и взгляда на него с обратной стороны. Тот факт, что этот процесс уже был начат в работах О. Кольберга, С. Мерчинского, К. Мошинского, П. Даглига, Ф. Колессы, С. Грицы, И. Мациевского, М. Хая и других, вселяет надежду на успех в будущем.

Ключевые слова: общности, антиномии, инструментологическая парадигма, этнофонический анализ, лирництво.

The article offers one of the samples of investigation of the essence, structure and specific of ethnoinstrumentological communities and antinomies. By way of example of comparative matching of musical and instrumental ethnophonic paradigms of wedding ritual melodies of both ethnoses in the conditions of long-term coexistence and different levels of interpenetration of ethnoinstrumentstudying and repertoire perspectives of investigation of lyre practices in both countries an interesting and almost non-developed problem of Ukrainian-Polish intonation, ethnophonic (folk performing) interpenetrations and purely domestic circumstances of ethnocultural relations of these ethnoses are proposed to the reader. A characteristic, in particular, is the thesis about the two sides of this process, which requires not only the study of *its* ethnic element, but also a look at it from the back side. The fact that this process has already begun in the works of O. Kolberg, S. Mierchynskiyi, K. Moshynskiyi, P. Dahlig, F. Kolessa, S. Hrytsa, I. Matsiyevskiyi, the author himself, etc. gives hope for future success.

Keywords: communities, antinomies, instumentological paradigm, ethnophonic analysis, lyre.

Однією з найхарактерніших і найконтрастніше матеріально й духовно означених ланок українсько-польських контактів є культура, а особливо культура традиційна, що завжди служила своєрідним «індикатором» рівня

соціального й національного співжиття кожного з фігурантів міжнаціонального спілкування. На відміну від форм і змісту міської культури, яка виразніше акцентувала на характеристиках структури і стилю при поділі на «свою» і «чужу»,

«шляхетську» і «хлопську», традиційна «сільська» художня практика володіє дивовижною здатністю концентрації спільного та відмінного не так у площині позірною, матеріального, як у руслі емоційного, духовного, естетично й етично урівноваженого. Це дозволяє збалансувати параметри оціночних критеріїв так, щоб обидві категорії процесу дефініціювання явища, ритуалу чи обряду (спільність і антиномічність) працювали саме на визначеність характерності кожного з порівнюваних культурних субстратів, а не на розрізненість і акцентованість уваги на характеристиках однієї ментальної культури з метою її вивіщення й визначення як «панівної» та приниження особливостей чи властивостей іншої – «пригнобленої». Найхарактернішими виявами такого підходу в українській культурній історіографії є відомі в колишній Російській імперії поділи історико-територіальних і культурних масивів / субстратів на «великоруський» та «малоруський», «великопольський» та «малопольський» тощо. Зайве й говорити про «наукову об'єктивність» подібних шовіністично-великодержавницьких поглядів і доктрин...

Про методологічну й наукову мало-спроможність московських великодержавницьких теорій з так званого українського питання, на якому, за відомим висловом В. Винниченка, власне, «завжди закінчується російська демократія», існує досить широка і відома література (І. Франко, М. Грушевський, М. Костомаров, П. Куліш, І. Огієнко, В. Мороз, Є. Сверстюк та ін.). Торкалися цього питання також і по-науковому зорієнтовані й не уражені шовіністичним синдромом учені та історики в самій Московії (Н. Рибаків, В. Єрофеев та ін.). «Не дивно, що за таких політико-, культуро- й літературно зацентралізованих підходів очікувати науково обґрунтованого висвітлення ідентичності лемків-русинів в україністичних студіях Словаччини» [5; 6; 13], а також і Польщі [14; 28; 35], більш ніж складно. Саме з такого приводу, напевне, свого часу президент уряду Чехії в екзилі Т. Масарек у відповідь на повідомлення про переділ кордонів своєї країни гітлерівцями телеграфував із Лондона до Праги: «Етнічні межі мають визначати етнографи, а не політики». Як же ж ми сьогодні, безнастанно політизуючи й цілком ігноруючи етнографічні й фольклористич-

ні характеристики питання, можемо сподіватися на інший його вислід, ніж він зараз є у Східній Словаччині, чи навіть, частково, й на нашому Закарпатті?» [8; 11].

Маємо тут справедливо зазначити, що питання дослідження ідентичності й культури українців-лемків у Польщі, порівняно зі Словаччиною, виглядає значно пристойніше [1–4; 18], можливо, через необхідність щоразу відповідати з обох боків на саме політичні аспекти проблеми, пов'язані не так із грубо асимілятивними (як у Словаччині), як, радше, з насильницькими і навіть військовими акціями з обох боків. Однак катастрофічно бракує справді етнологічних (у тому числі й етномузикологічних) досліджень з питань самоідентифікації субетнічних груп українців (лемків, бойків, надсянців, холмщаків та підлящуків) в умовах їх вимушеного «маргінального» проживання в кордонах польської держави, а також відповідних умов побуту культурно й мовно засимільованих дисперсних груп поляків на теренах України від Галичини до Наддніпрянщини і Донбасу.

Мета цього дослідження – на основі культурологічних, структурно-типологічних і системно-етнофонічних напрацювань автора й української етномузикологічної думки довести продуктивність та конечну актуальність і необхідність / результативність їх застосування в дослідженнях суспільно-культурологічного циклу.

Окрім історико-психологічних та ментальних передумов творення спільностей і відмін у національних характерах порівнюваних тут етносів (українського та польського), ще більшою конкретикою семантичного їх наповнення володіє специфіка кожного із численних різновидів традиційної культури, серед яких етномузикологічним студіям належить одне з чільних місць. Саме структурно-типологічні розгляди ергологічної будови й системно-етнофонічних описів традиційних музичних інструментів, порівняльної парадигматики жанрів пісенної та інструментальної традиційної музики спроможні пролити світло на недосліджені ще ракурси й характеристики спільного та відмінного в етномузичній культурі обох етносів. І якщо наші етномузикологічні взаємини здебільшого обмежувалися лише польовими обстеженнями українських етнографічних теренів видатними метра-

ми польської етномузикологічної думки (О. Кольберг, К. Мошинський, С. Мерчинський, М. Кондрацький та ін.) [15–17; 23–27; 29–33;], то з українського боку помітним явищем стала співпраця Ф. Колесси з К. Мошинським. Навіть досить інтенсивні зв'язки сучасних етномузикологів України й Польщі стосуються швидше практичних виконавсько-реконструктивних контактів, ніж порівняльних, власне, теоретично-аналітичних студій.

У запропонованій статті на прикладі структурно-типологічного розгляду двох зразків весільно-обрядових награвань з найхарактерніших зон довготривалого польського впливу – Східного і Західного Поділля – здійснено спробу аналізу парадигматичної спорідненості й взаємопроникнення характерних параметрів польського ритмоінтонаційного, ладового та етнофонічного (народновиконавського) звукоідеалу [див. 9; 12].

«Ой сядай, сядай, кохання моє»
(«як розбирають молоду»)

Записав М. Хай

у с. Новосілка Заліщицького р-ну

Тернопільської обл.

від О. О. Кілика, 1940 р. н. (скрипка),

М. О. Кілика, 1934 р. н. (скрипка-«секунд»),

В. С. Палечнюка, 1920 р. н. (цимбали),

Г. М. Скрецького, 1950 р. н. (бубен);

транскрибування Т. Довгаль

Перша скрипка: ІК: ЗЧ-«зпт-1» (56[^]541b321); РЗ-«впд-1»=ЗЧ-«зпт» (56[^]54b321), що в цьому інтонаційному контексті звучить як «впд».

Скрипка-«секунд»: (b34[^]b321#VII1).

Цимбали: ІК: (1b3/5[^]7)+(V#VII/2[^]31/b3[^]31/b3[^]53VII)+(V#VII/2[^]3V1/b3[^]3).

Бубен з тарілкою: монолітні чверті в обох обладунках (у зонах ЗЧ та ФПК) та іктові удари по мембрані з перманентним вісімковим *ostinato* тарілки (зона РЗ).

П1. **Скрипка:** ІК: ЗЧ-«зпт-2» (//: ↑b3[^]21↑3[^]4[^]//); РЗ+ФСК (b345); РЗ+ФПК (41b32b3).

Скрипка-«секунд»: ЗЧ-«зпт-2» (//: ↑b3[^]21↑b3[^]4[^]//); (b3[^]1); РЗ+ФСК (12b3); РЗ+ФПК (21#VII/21).

Цимбали: ІК (//:1/b3[^]31b3/5[^]3://)+(1/b3[^]3V1b3/5[^]3)+(V#VII/2[^]3V1/b3[^]3) + оголена вставка (1/b3[^]4).

Бубен з тарілкою: ≈1+ оголена вставка двох «монолітних» чвертей.

2≈1. Експозиція в цьому періоді «запізніла» на один такт на тлі перманентної пульсації акомпанементу цимбалів і бубна, що «оголився» внаслідок пауз у мелодичних скрипок. Інші варіаційні видозміни – збільшення вісімкових рецитованих опор у чверткові.

П2=П1.

3≈1 з подрібненням перших чверткових опорних нот зачину вісімками.

П3=П1.

4=1+ загострення характеру за рахунок виразного штриха *martele*.

П4=П1.

5≈1. Варіант із характерною видозміною експозиції перших опорних звуків ЗЧ у скрипок (1/b32b34/6b3/52/4).

П5=П1. Характеру завершального цього періоду-перегрі надає винятково гострота виконання штрихів *martele* та *ritenuto* трьох нот ФН.

РС: (5+3)2+(8+8)+(3+4).

МТР: Розмір 4/4. Рух метричних одиниць чотиричасткової метричної структури схиляється до почергового зіставлення чверткових метричних опор та їхніх подрібнених вісімками опозицій.

ЛТ: Гармонічний мінор (*d-moll*) – ознака пізньоромантичного стилю, позначений схильністю структури мелодики до терцієвого паралелізму та каденційності ладово-інтонаційного мислення.

ТА:ММ-♩=100.

ЕФО: Характер виконання інтонаційної формули «заспівної» частини позначений настроєм наспівності, що, вочевидь, впливає з вокальної генези й структури мелодії. Приспівні епізоди, навпаки, володіють маршово-дансантичними якостями, що помітно віддаляє настрої цієї новітньої весільної пісні від первісного характеру «емблемності» весільних співів.

Тип західноподільського весільного «вівату» «Сядай, сядай» є прикладом своєрідного продовження контамінованої структури на основі сучасної весільної пісні ліричного складу «Ой сядай, сядай, кохання моє».

Мелодія награвання побудована на двоголосній поспівці з терцієво-квінтового тону, який, зачіпаючи квартово-секстову опозицію, повертається до своєї питомої мінорно-терцієвої опори (b3/54/6[^]b3/52/41/b3 #VII/21/b3).

Організація метрики ґрунтується на протиставленні дактилічно-хореїчних п'яти-

складових фігур з анапестично-трискладовими в заспівній частині та виразно хореїчною побудовою розгону з поверненням до анапестичних закінчень у перегрі: $(5+3)2+(8+8)+(3+4)$.

Ритм схиляється до почергового зіставлення чверткових метричних опор та їхніх подрібнених вісімками опозицій.

Ладова структура дотримується схеми гармонічного мінору, що втискається в рамки пізньоромантичного стилю, позначеного схильністю структури мелодики до терцієвого паралелізму та каденційності ладово-інтонаційного мислення.

Темпова характеристика твору належить до так званих швидких маршів (ММ-♩=100), що баланують на межі маршового, пісенного і чітко сформованого танцювального характеру.

Штрихова лінія складається із широко деташованого експонування опорних чвертково-половинних каденційних звуків у протиставленні з гостро акцентованим *martele* опозиційних їм подрібнених вісімкових побудов.

Характер виконання позначений лірично-наспівними, маршовими і навіть маршово-дансантами властивостями.

Принцип *жанрово-метричної контамінації* спостерігається й у типі ритуального награвання-маршу «Карогід» («як закінчують весілля»), де маємо приклад змішування метрики і жанрово-стильових особливостей *маршово-дансанта стилистики з «карогідною», веснянково-хороводною*.

Мелодико-інтонаційна основа цього типу складається із двічі рецитованої терцієво-квінтової опори через квартово-секстові проміжні звуки з поверненням на терцієво-квінтову і далі – тонічно-терцієву опору $(3/5^4/6^3/5/1/3)$ та спадного унісонового руху від кварта до тоніки (432), що висхідним варіаційним рухом вискакує знову на кварту (1VII123), а відтак – на завершальну каденцію на обігрувану сусідніми допоміжними звуками тоніку (4321VII121).

Метрика складочислової структури тягнє до згадуваних метричних контамінацій у дещо видозмінених комбінуваннях метричних наголосів п'ятискладовика в бік хореїзації метроритму: $(5+5)+(8+5)$.

Ритмічний рух здійснюється вісімками в зачинкових, чвертями в опорних і прикінцевих та шістнадцятими в проміжних і варіаційних побудовах.

Лад – іонійський.

Парадигма поперіодного нагнітання темпу має такий вигляд: ММ, чверть = $120+123+126+128+130$ (*poco a poco accelerando*). Основний штрих – широке *detache* на вісімках і чвертях та дещо дрібніше на шістнадцятих у пришвидшених темпах.

Характер мелодії дуже споріднений з попередніми, проте зі значною схильністю не так до «віншувального», як до дансанта-хороводного, що має супроводити вихід гостей з-за столу наприкінці весілля. Таким чином, більш ніж очевидно, що тенденція жанрово-метричної контамінації є однією з характерних особливостей весільних ритуально-обрядових награвань і західноподільського музичного діалекту.

Польські інтонаційні вкраплення простежуються тут латентно, невиразно, консолідуючи свою напливову функцію не так на ладово-інтонаційних і ритмічних, як на вербально-діалектних характеристиках. Це, з одного боку, засвідчує значний ступінь взаємопроникнення мовно-діалектних спільностей і порівняно нестабільну спорідненість музично-ритмотипологічних ознак весільно-обрядового мелосу західних подолан з польським ритмоінтонаційним субстратом.

Цілком зворотню тенденцію творення мелічної, метроритмічної, ладової та етнофонічної парадигм творення весільно-обрядового мелосу спостерігаємо у, здавалося б, дуже віддаленій зоні польського впливу на стилістику української обрядової «емблемності» східноподільських весільних награвань. Польський формотворчий елемент, як показує аналіз парадигматичної природи наступного прикладу, пронизує всі ланки структури цього награвання: мелічну (інтонаційну), метроритмічну, власне ритмічну, ладову та виконавську.

«Сватам» («Випий, свашечко, випий») – «весільний вівать»
(«як обдаровують молодих»)

Записав М. Хай

у с. Зеленьків Тальнівського р-ну

Черкаської обл.

від І. М. Васильченка, 1923 р. н. (скрипка),

Г. Т. Гунчака, 1929 р. н. (скрипка-«втора»),

В. Ф. Ткачука, 1952 р. н. («бухало»);

транскрибування М. Хая

Перша скрипка: ІК: 3Ч (b345^4); РЗ (b32b32)+(↓b3345^); ФСК (454b324b32).

Скрипка-«втора»: ІК: Матеріал скрипки-«втори» інтонаційно відповідає октавою вниз продубльованій мелодії першої скрипки (у ФСК та ФПК: V/2; #VII/2) та, рідше, додаткового мордентоподібного мелізмування характерних (передусім – початково-іктових) метричних мотивів (b32b321).

П1. **Скрипка:** ІК: Двічі повторювана перрегра, побудована на двох коротких антинормічно структурованих мелодичних опозиціях: а) «зпт» (b321^)+ФСК (VII12); б) «впд»(b321^VIIVII)+ФПК (VII1^).

Скрипка-«втора»: ІК

2≈1. Мелодичний матеріал майже тожний, лише розіграний не із затакту, а з іктової позиції, що внесло в характер виконання додатковий шарм насамперед ритмічного, та й загалом виконавського «драйву».

П2=П1.

3=2. Варіант 1-го такту РЗ (1#VII).

П3≈П1 (без повторення). Варіант 1-го такту РЗ (1#VII).

4≈2. Варіант 2-го такту (54542).

П4=П1.

Coda – це сильно акцентовані *alla Mazurka* дві перші вісімки такту в матеріалі ФПК.

«Бухало»: Характерне паузування мембрани після першого удару та «фонове» безнастанне звучання всіх часток такту тарілки в «заспівних» епізодах з монолітним підкресленням *tutti* мембрани і тарілки мазуркового ритму у ФПК «впд». ФН щоразу в нюансі *ff*.

РС: (3+4)2.

МТР: Мазуркоподібний метроритм у розмірі 3/8, розіграний у характері *alla polacca*, вказує на, вочевидь, напливове польське походження цієї мелодії, хоч мелодично значною мірою адаптованої до традиційного українського мелосу.

ТА: ММ ♩=176.

ЕФО: У манері виконання напливовий характер превалює над автентичними за походженням мелодією та акомпанементом за рахунок яскраво вираженого мазуркового темпоритму.

Таким чином, порівняльне зіставлення двох функційно тотожних, але територіально цілком таки віддалених анклавів побутування польського інструментально-обрядового мелосу в умовах українського середовища дозволяє констатувати досить несподіваний аналітичний вислід – лояльність мовно-діалектних і від-

носний консерватизм музично-діалектних особливостей у західноподільській зоні української етнічної території і, навпаки, повна відсутність польської мовної лексики за абсолютно тотожної музично-діалектної структури весільних скрипкових награвань у східноподільському ареалі. Останнє дає підставу стверджувати факт наявності на окраїнах Східного Поділля своєрідних висп / острівців реліктів польського ритмоінтонаційного елемента, що досить органічно вплелися в автохтонний ритмомелосустрат української весільної обрядовості. Продовжуючи цю думку, необхідно зазначити, що подібна «острівцева» мозаїчність парадигматичного «вростання» польської ритмомелостилістики в основний масив українського весільно-обрядового мелосу властива й іншим етнографічним зонам України, щільно заселеним колись поляками. Поряд з тотальним пануванням таких головних польських танцювальних «емблемних» жанрів, як «Краков'як» та «Оберек», які в умовах українського середовища чітко демонструють свою національну специфіку та парадигматичну незмінність, розглянутий тут випадок міжетнічної і навіть міжжанрової трансформації – подільські весільні вівати / вівати – свідчить про здатність польського ритмоінтонаційного елемента до видозмінення свого питомого ритмотипологічного контуру і «вростання» його в український автохтонний ритмомелосустрат на рівні не «чужого», а ніби «свого».

Ще контрастніше й виразніше простежуються риси парадигматичної спорідненості інструментальної ритмомелостилістики на прикладах взаємодії лірницького мелосу в традиціях України та Польщі. Незважаючи на всю сакраментальність постановки питання, яке завжди хвилювало й продовжує інтригувати дослідників, а саме: чи існує польська лірницька традиція? – відповідь на нього теж лежить саме в площині структурно-типологічних спільностей та відмінностей парадигматичної будови лірницького мелосу з обох боків традиції. Саме в структурі й типології мелосу лірницьких співів навіть більше, ніж у мовно-діалектних вкрапленнях, криється як кількісна, так і суто стильова парадигматика (низка варіантів) спільностей і відмінностей двох порівнюваних етнічних лірницько-стихівничих практик.

Частково на це риторичне питання відповідає у своєму одноіменному опусі відомий польський дослідник і шанувальник лірництва Р. Мазур-Ганай: «Z braku nagrań i jakichkolwiek wskazówek pisanych o stylu wykonawczym polskich lirników, możemy jedynie pośrednio wnioskować o tymże na podstawie materiałów ukraińskich. Duży obszar, na którym działali lirnicy to ziemie mieszane etnicznie, z mniejszą lub większą obecnością żywiołu polskiego, poza tym mobilność ukraińskich lirników bywała duża, trafiali się i tacy, którzy docierali aż na Jasną Górę. Zdarzały się też takie przypadki jak Jakóba Rolaka, żebraka świętokrzyskiego, który prowadził za Bugiem lirnika ukraińskiego, a następnie odziedziczył po nim instrument i stał się praktykującym w ojczystych stronach lirnikiem. W jakimś stopniu więc wzorce wykonawstwa ukraińskich lirników musiały oddziaływać na rodzimych wędrowców. Modelowymi nagraniami, do których odwołam się, aby określić dwa podstawowe style są pieśni zarejestrowane w latach 50-tych w wykonaniu Dmytro Hencara oraz Awrama Hrebinia» («Через відсутність фонозаписів і будь-яких письмових свідчень про виконавський стиль польських лірників можемо хіба що поверхнево констатувати це на підставі українських матеріалів. Великий обсяг, на якому діяли лірники, – це етнічно змішані землі, з меншою чи більшою присутністю польської стихії, між тим мобільність українських лірників була велика – траплялися й такі, котрі сягали аж до Ясної Гури. Скажімо, святокризький жебрак Якуб Роляк водив українського лірника за Буг, а потім успадкував інструмент і став практикуючим лірником на рідних теренах. Таким чином, деякою мірою зразки виконавства українських лірників мусили відбитися на вітчизняних мандрівниках. Моделями фонозаписів, на які я посилаюся, щоб окреслити обидва головні стилі, є пісні, зафіксовані в 50-х роках у виконанні Дмитра Генцара та Аврама Гребіня») [29].

Ці рядки значно виразніше характеризують стан і правдоподібність взаємовідносин українських лірників та польських носіїв псалмово-лірницької традиції, ніж, скажімо, не цілком коректні спроби Є. Пшерембського приписати геть усі ліри, що зберігаються нині в музеях Кракова і Варшави, питомій традиції

«польських лірників». Виникає логічне питання: якщо факт існування лірництва в Польщі досі до кінця не з'ясований, то до якої традиції слід зараховувати більшість інструментів, віднайдених і описаних високоповажним дослідником ліри корбової Є. Пшерембським [33; див. також: 28, с. 252, поз. 223, с. 298, поз. 222].

Певна річ, самими лише ергологічними та системно-етнофонічними описами інструментів тут не обійтися. Додатковим і найдостовірнішим джерелом для цього може послужити запропонована в нашому дослідженні методика структурно-типологічної визначеності лірницьких награвань у записах О. Кольберга, О. Нижанківського, Ф. Колесси, О. Ошуркевича, П. Демуцького та ін. Брак записів лірницької музики з теренів Польщі та хоч і вкрай недостатня, але принаймні часткова їх наявність на українських теренах, рівно як і парадигматична схильність усіх відомих лірницьких записів до українського етнічного звукоідеалу, якнайпереконливіше доводять правильність висновку Р. Мазура-Ганая: «Znamienne, że realny Wernyhora był Ukraińcem i prawdopodobnie samo słowo lirnik przejęliśmy z języka ukraińskiego. Przedtem grający na lirze korbowej nazywani byli po prostu lirą. Czyżby nasi antenaci potraktowali szerokim gestem dziedzictwo wielokulturowej Rzeczypospolitej jak swoje? Nie byłoby chyba w tym nic dziwnego. Zabrakło rodzimych kandydatów na symbole? Może byli, ale nie tacy jak ukraińscy (mniej wieszcy, mniej uduchowieni, po prostu muzykanci lub żebracy), poza tym nie reprezentowali zjawiska w takiej skali – tam była to wręcz instytucja społeczna dyscyplinowana i koncesjonowana przez cerkiew, zorganizowana w cechy, tu: brak analogicznej opieki i kontroli kościoła, a przy tym skłonność do indywidualizmu, anarchii i sowizdrzalstwa, brak organizacji cechowej. Lirników lud rurski traktował jak specjalnych Bożych wysłanników, którzy śpiewali i modlili się językiem bliskim zwykłym ludziom, pomnażali starania duszpasterzy i cerkwi, zapewniali spiritual service w miejscach od kościołów i klasztorów oddalonych» («Прикметно, що реальний Вернигора був українцем і, найімовірніше, саме слово лірник ми перейняли з української мови. До того ж той, хто грав на колісній лірі, звався просто лірою. Невже наші пращури так узагальнено витлумачили дідівство полі-

культурної Речі Посполитої як своє? Хіба не було в тому нічого дивного. Чи забракло рідних кандидатів на символи? Може й були, але не такі, як українські (менш пророчі, менш духовні, просто музики чи жебраки), не були явищем такого рівня – там це була відверто суспільна інституція, дисциплінована й концесіонована церквою, зорганізована в цехи, тут: брак аналогічної опіки й контролю костела, а також схильність до індивідуалізму, анархії й волочиння, відсутність цехової організації. Руський [український. – *Ред.*] народ трактував лірників як спеціальних Божих посланців, які співали й молилися мовою, близькою звичайним людям, посилювали старання душпастирів і церкви, забезпечували спіритуальне обслуговування у віддалених від церков та монастирів місцях») [29; див. також 20, s. 19–188].

Відверто кажучи, нам дуже імпонує саме такий розважливий і об'єктивний, позбавлений будь-якої національної зверхності й тенденційності погляд на най-

делікатніші теми наших етномузичних і духовних взаємин. Як і численні праці етноорганолога, професора Варшавського університету П. Дагліга [15–17 та ін.] на теренах українсько-польського порубіжжя [8], ця позиція, поза сумнівом, має неабияку перспективу структурно-типологічних компаративістських досліджень. Якщо в майбутньому її накласти на потужну збирацьку та аналітичну базу О. Кольберга, К. Мошинського, С. Мерчинського, Я. Стеньшевського, Ф. Колесси, О. Роздольського, С. Людкевича, С. Грици, І. Мацієвського та багатьох дослідників молодшої генерації, – вислід не забариться. Тоді залишиться хіба дослідникам-українцям компенсувати борг перед теренами польських поселень на території України, аби «білі плями» і «пустки», що утворилися тут унаслідок довготривалої заполітизованості наших взаємин, якщо не ліквідувати, то принаймні частково реанімувати доступними методами «реставрації» та наукової реконструкції.

Джерела та література

1. *Гануделева Н.* Традиционные обертонные флейты Закарпаття и Словакии // *De Musica II. Presovska universita v Presove. Filozoficka fakulta.* – Presov, 2011. – S. 184–192.
2. *Ганудельова Н.* Традиційні музичні інструменти Закарпаття у християнських обрядах і віруваннях // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Свидник, 2010. – Чис. 25. – С. 237–241.
3. *Грица С. Й.* Передмова // *Хай М.* Музика Бойківщини. – Київ : Центр досліджень усної історії та культури, 2002. – С. 7–8.
4. *Гуляєва Н.* Деякі паралелі в інструментальній музиці України та Словаччини // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Свидник, 2007. – Чис. 24. – С. 230–235.
5. Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Свидник, 2007. – Чис. 24. – С. 47–441.
6. Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Свидник, 2010. – Чис. 25. – С. 52–325.
7. *Сов'як П.* Хто ми, українці? А хто вони: московіти, «руськіє»? – Дрогобич, 2013. – 56 с.
8. *Хай М.* «Політичне русинство» й проблема музично-україністичних студій на Східній Словаччині та Закарпатті [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://honchar.org.ua/p/2013>. – 5 с.

9. *Хай М.* Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). – Київ ; Дрогобич, 2011.

10. *Хай М.* Парадигматичний метод С. Грици як перспективний напрям етномузикологічних досліджень // *Музична україністика : Сучасний вимір.* Зб. наук. ст. – Київ, 2012. – Вип. 8. – С. 69–79.

11. *Хай М.* Регіоналізм народно-інструментальної музики як передумова мелогографії: методологія та структурно-типологічні методики дослідження // *Матеріали до української етнології.* Зб. наук. пр. – Київ, 2012. – Вип. 11 (14). – С. 236–242.

12. *Хай М.* Українська інструментальна музика усної традиції. – Київ ; Дрогобич, 2011.

13. *Чижмар І.* Народне весілля русинів Виходної Словачкиї. – Свидник, 2006. – 320 с.

14. *Czajkowski J.* *Studia nad Lemkowszczyznou.* – Sanok, 1999. – 221 s. + mapa.

15. *Dahlig P.* *Das Hackbrett und Hackbrettspiller im südosten Polens* // Четверта конференція дослідників народної музики. – Львів, 1993. – С. 52–60.

16. *Dahlig P.* *On ukrainion-polish relations in traditional muzic culture* // Проблеми досліджень усної історії східноєвропейських сіл 1920–1940 років. – Черкаси, 1998.

17. *Dahlig P.* *Tradycje muzyczne repatriantów polskich z Jugosławii – instrumente i kapelle* // *Oskar Kolberg. Perkusor antropologii kultury.* – Warszawa, 1995. – S. 129–139.

18. *Elschek O.* Hudobna veda súčasnosti. Systematika, teoria, vyvin. – Bratislava, 1988. – 423 s.
19. *Falkowski I., Pascynski B.* Na pograniczu łemkowsko-bojkowskiem. – Lwów, 1935. – 132 s.
20. *Grochowski P.* Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach. – Toruń, 2009. – 388 s.
21. *Harasymczuk R. W.* Tańce huculskie. – Lwów, 1939. – 304 s. + noty.
22. *Hornbostel E. von und Sachs C.* Systematik der Musikinstrumente // Zeitschrift für Ethnologie. – 1914. – 46.
23. *Kolberg O.* Podole. – Poznań, 1994. – 657 s.
24. *Kolberg O.* Pokucie. – Wrocław ; Poznań, 1963. – T. 30. – 437 s.
25. *Kolberg O.* Ruś Czerwona. – Wrocław ; Poznań, 1978. – Cz. 11. – Z. 1. – 771 s.
26. *Kolberg O.* Wołyń. – Wrocław ; Poznań, 1964. – T. 36. – 450 s.
27. *Kondracki M.* Muzyka Huculszczyzny. – Warszawa, 1935. – 248 s.
28. Lemkowie w historii i kulturze Karpat / pod red. J. Czajkowskiego. – Sanok, 1994. – Cz. 2. – 368 s.
29. *Lewinska T.* Polskie ludowe instrumenty muzyczne. – Warszawa, 2001. – 192 s. + fotografie.
30. *Mazur-Hanaj R.* Czy istnieje polska tradycja liryczna? [Електронний ресурс]. – Режим доступу : MazurHanajRemigiuszCzyistniejepolskatradycjaliryczna?
31. *Mierczyński S.* Muzyka Huculszczyzny. – Kraków, 1965. – 325 s.
32. *Moszyński K.* Kultura ludowa Słowian. – Warszawa, 1968. – T. 2. Kultura duchowa. – Cz. 2. – 599 s.
33. Na pograniczu łemkowsko-bojkowskiem. – Lwów, 1935. – 128 s.
34. *Przerembski J.-Z.* Korbowa lira u Pol-szczi // Родовід. Наукові записки до історії України. – Київ, 1996. – Чис. 2. – С. 43–56.
35. *Reinfuss R.* Lemkowie jako grupa etnograficzna. – Sanok, 1998. – 96 s. + fotografie.

SUMMARY

The tradition of Ukrainian-Polish cultural and ethnological-folkloric relations today is going through a difficult phase of rethinking and transition from the plane of historical, political and linguistic-philological studies into the realm of specification of national specific characteristics of each of the peoples, that is seen in comparative structural and typological considerations and analysis.

In the article the author states the thesis of determinant significance of comparative analytical studies of ethnophonical specific of traditional Ukrainian and Polish music during an extended historical period of their mutual communication in difficult conditions of modern political and cultural coexistence. The conviction that just the transfer of the accent of the communities and antinomies in the ethnic cultures of neighboring nations from political studies to ethnologic and folklore is the most relevant and effective is expressed. The paradigm of cultural variant changes and communities determines the specificity and variability of social and political changes, but not vice versa.

Based on the material of the most accessible features and characteristics of traditional instrumental and lyre music in the comparable cultures their common Slavic and different structural and typological nature is convincingly proved. Noting the significant contribution of the folklorists of the past, a special activity of modern ethnoorganophonic studies and performing-reconstructive practices in both countries is stressed.

Keywords: communities, antinomies, political relations, instrumentological paradigm, ethnophonic analysis, lyre.