

УДК 801.81:81'344'366(092) Ф. Колесса

ФОНОМОРФОЛОГІЯ І ФНОСТИЛІСТИКА УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В ДОСЛІДЖЕННЯХ ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ

Михайло ЧОРНОПИСКИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колесси,
вул. Університетська, 1/345, 79602 Львів, Україна,
тел.: (+38032) 293 47 20, e-mail: folklore@franko.lviv.ua*

Звернено увагу на еволюцію осмислення фольклору як органічної словесно-звукової системи національного світоглядання (Олександр Потебня), на дослідження Філарета Колесси народної словесності в цьому аспекті та відзначення Михайлом Грушевським його цінності для пізнання історичного розвитку фольклору.

Ключові слова: фонеморфологія, фоностилістика, фонологічний аналіз, фонетичні особливості, ритмомелодика, фономислова єдність, "ритмічна вартість", паралелізм, етномузикознавство.

Від самого зародження фольклористики народна словесність мислилася як **усна субстанція**, тобто така, яка проявляється в **звучанні**, яка сприймається органом слуху – "живе слово", фігурально кажучи. Власне під фонеморфологією розуміють сукупність фонетичних властивостей поєднання морфемних складників у будові слова, а під фоностилістикою – сукупність фоновираження словом та звуковими емоційно-експресивними засобами і питомими конструкціями, що в комплексі формують емоційно-образну систему національного світосприймання і світобачення. Здавна очевидним був і синкретизм усної народної словесності, ставала зрозумілим необхідність різноаспектного осмислення того "живого слова" – лінгвістичного, музичного, етнографічного, психологічного, естетичного, етнологічно-філософського, історичного, соціологічного, культурологічного тощо. Еволюція наукових досліджень, звісно, залежить від можливостей пізнання природи об'єкта вивчення, від наявності інструмента для проникнення в його тайни. Клітину побачили, коли з'явився мікроскоп, атомне ядро розщепили потужними магнітними прискорювачами, а в глибини космосу стали проникати за допомогою потужних ракет-носіїв і новітніх досягнень електроніки.

Фольклористика від початків мала на своєму озброєнні тільки папір і перо, могла фіксувати живе слово буквеним текстом, співаних творів – нотним, і то лише тоді, коли записувач мав спеціальну музичну освіту та відповідний слух і музичну пам'ять. Отже, фонологічне осмислення особливостей співаних творів піддавалося тільки композиторам-музикантам. З історії української фольклористики вже першої половини XIX ст. в цьому аспекті стоять імена українського бандури-

ста Василя Трутовського, композитора і педагога Івана Прача, віртуоза-скрипаля Кароля Ліпінського, композитора Олександра Аляб'єва та ін.

Серед лінгвістів на фонологічний аспект аналізу народної словесності в середині XIX ст. звернув увагу визначний український учений, глибокий аналітик філософії словесного фольклору Олександр Потебня (1835-1891) у працях "Про деякі символи у слов'янській народній поезії" (1860), "Думка і мова" (1862), "Пояснення українських ["малорусских"] і споріднених народних пісень" (1883-1888), "Мова і народність" (1895) та ін. Він наголошував, що навіть внутрішнє мовлення реалізується за звуковим аналогом ("гадание – съкръвьнь глаголь"), як письмо за графічним, що в звуковому мовленні найяскравіше проявляються національні прикмети народної словесності кожного етносу, сприйнятність, чутливість, так би мовити його національних слухових "рецепторів". Учений детально охарактеризував наслідки роздвоєння мислення через наставленість на двомовність вишколу дітей у родині, де батьки вже з пеленок калічать дітей вивченням іноземної мови: "Так з дітей із пристойними здібностями робляться напівдіоти, живі пам'ятники безглуздя і душевного холуйства батьків" [11, с. 176]. Бо "знання двох мов у дуже ранньому віці не є володінням двома системами зображення і повідомлення одного й того ж кола думок, але роздвоєє це коло і наперед утруднює досягнення цілісності світоспоглядання, завважає науковій абстракції" [11, с. 171-172], – переконував учений. Невипадково лінгвіст-філософ аналізував переважно мову фольклору, а не красного письменства. Цю ідею "живого", мовленого усного народного слова найперше сприйняли українські письменники нової доби, як Іван Котляревський, які рішуче відійшли від мовно-писемного консерватизму старого письменства. Маркіян Шашкевич у "Русалці Дністровій" проголосив фонетичний принцип письма – пиши, як чуєш, читай, як видиш. Лінгвісти в реалізації цієї ідеї, в її осмисленні відставали ще ціле століття.

Зате етномузикологи і в другій половині XIX ст. прямували до поглиблення фонологічного осмислення народної пісенності, бо сама її природа до цього спонукала. Найперше це засвідчила розвідка Олександра Серова "Музика українських ["южнорусских"] пісень" (1861). Вона дала Миколі Лисенкові імпульс заглибитися в національні особливості народнопісенної фоностилістики у низці розвідок: "Характеристика музичних особливостей українських ["малорусских"] дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм (1874), "Народні музичні струменти на Україні" (1894). Лисенко один з перших у 70-х роках взявся за найважче – записати і проаналізувати мелодії дум. Майже одночасно подібну спробу зробив Андрій Рубець у збірнику "216 народних українських наспівів" (1872), а за ним і Чеслав Нейман у розвідці "Куплетні форми народної української ["южнорусскої"] пісні" (1883). Водночас композитор і фольклорист-етнограф Оскар Кольберг у другому томі етнографічно-фольклорного корпусу "Покуття" (1883) перший подав нотний запис похоронного голосіння. Так поступово відбувалося фонологічне поєднання філологічної і музичної фольклористики.

Серед письменників "Молодої України" в останні десятиліття XIX ст. фонетичні особливості української мови прикували увагу поета, студента-філолога Київського університету, музиканта і самодіяльного композитора Володимира Самійленка (1864-1925), який своїми спостереженнями щодо, за його висловом,

закону зрівноваження системи консонантизму і вокалізму в українській мові ділився зі своїми близькими йому сучасниками – Борисом Грінченком, Михайлом Коцюбинським, Лесею Українкою, Миколою Вороним, письменником-бандуристом Гнатом Хоткевичем та галичанином Іваном Франком, який про гармонійну красу мови Самійленка висловився: "Мова його поезій – се один великий комплімент для майбутньої національної і літературної мови України, нехибна вказівка, куди мусить іти її розвій" [14, с. 204]. Самійленка обурювала глухота деяких письменників і журналістів до звучання українського слова, казав про таких, що їм слон на вухо наступив. В узагальненому вигляді Самійленко виклав свої думки про природу фонетичної краси української мови у закличному зверненні до всіх працівників пера, коли з друкованого слова за існування УНР спали окови москоських заборон, – у статті "Дбаймо про фонетичну красу мови", опублікованій наприкінці 1917 року в у журналі "Шлях" (Київ, № 9-10, листопад-грудень) та виданій окремою брошурою наступного року під більш імперативною редакцією назви – "Дбайте про фонетичну красу мови" (Київ: Шлях, 1918).

Отже, в останні десятиліття XIX ст. освічені кола українських культурних діячів почали осмислювати потребу пильнішого вивчення національної специфіки ритмомелодики і фонетичних особливостей усного українського мовлення і співу, музики і живого слова. Наступним кроком до інтеграції музично-словесного аналізу народної пісенності у 80-х роках XIX ст. стала праця композитора і фольклориста Петра Сокальського "Руська народна музика, російська і українська, в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики" (1888). У 90-х роках з формуванням НТШ, зі створенням у ньому Етнографічної Комісії під опікою Михайла Грушевського, Івана Франка, Федора Вовка, з поповненням української фольклористики молодими силами (Володимир Гнатюк, Філарет Колесса, Осип Роздольський, Остап Нижанківський та ін.), з утворенням Комітету для систематичного збирання і публікування "україно-руських" мелодій, при безпосередніх особистих контактах з М. Лисенком фонеморфологічний напрям осмислення української народної пісенності одержав новий імпульс. Технічна новинка – винахід Томаса Едісона (1877) – фонограф сприяв початку нового етапу розвитку фольклористичної фонології. З ініціативи В. Гнатюка фонограф придбало НТШ і вже у квітні 1900 року О. Роздольський почав ним записувати народні пісні.

Отож Філарет Колесса (1871-1947) – **як філолог і етномузиколог**, фольклорист-славіст – мав уже можливість інтегрувати головні набутки не лише українського, а й австрійського музикознавства – праці Карла Штумфа, Олександра Абрагама, Роберта Ляха, Еріка Моріца фон Горнбостеля та інших він читав в оригіналі. Дослідники вважали через це, що Ф. Колесса пройшов "німецьку школу", хоч правдивіше було б вважати, що він міг просто без перекладачів ознайомитися з концепціями тогочасних європейських істориків і теоретиків мистецтва – Доменіко Компатетті, Ш. Летурно, Карла Бюхера, Олександра Фамінцина, Ріхарда Валлажека, Карла Штумфа та ін. В осмисленні національних особливостей української пісенності Ф. Колесса не пішов шляхом позаісторичного, позанаціонального компаративізму в аналізі пісенних структур, як це було у більшості тогочасних музикознавчих праць, бо усвідомлював, що "тільки паралельне вивчення

словесного та музичного компонентів – дорога до джерела пісні" [1, с. 6], що "поява нових щодо змісту пісень потягає за собою, звичайно, і появу нових форм, а з давніми піснями відмирають і давні мелодії" [6, с. 243].

Одну з перших фундаментальних дослідницьких теоретичних праць "Ритміка українських народних пісень" (1906-1907) Ф. Колесса присвятив характеристиці національних особливостей словесно-музичної структури пісенних творів, дослідженню змінності функцій ритміки слова і музики на різних етапах історичного розвитку. Вивчення національних особливостей пісенної ритмомелодики стало центральним у таких фундаментальних працях: "До питання про український музичний стиль" (1907), "Über den melodischen und rytmischen Aufbau der ukrainischen geizetierenden Gesänge, der sogenannten "Kosakenlieder" ("Про мелодійну і ритмічну будову українських речитативних пісень, так званих "Козацьких пісень" – доповідь на III Міжнародному Конгресі музикознавців у Відні 25-29 травня 1909 р., опублікована тоді ж у доповідях Конгресу), "Мелодії гаївок, списані по фонографу" (1909), "Мелодії українських народних дум" (1910), "Варіанти мелодій українських народних дум, їх характеристика і групуванє" (1913), "Про музичну форму українських народних пісень з Поділля, Холмщини й Підляся" (1916), "Наверстованє і характеристичні признаки українських народних мелодій" (1918), "Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь" (1920), "Речитативні форми в українській народній поезії" (1926), "Українська народна пісня на переломі XVII-XVIII вв.", "Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку" (1928), "Charakteryka ukraińskiej muzyki ludowej" ("Характеристика української народної музики", 1932), "Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті", "Формули закінчення в українських народних думах" (1934) та ін.

Ф. Колесса чітко поставив питання про фоновислову єдність структури фольклорного твору. Цю єдність добре ілюструють пісенні і віршовані ліро-епічні твори астрофічної структури – старовинні колядки, гаївки, історичні пісні, думи, замовляння, голосіння тощо. У них аналогом формальної куплетної (строфічної) єдності є уступи-тиради. Ф. Колесса підкреслив: **"В думах, подібно як у піснях, слова й мелодія (голос) лучаться в одну художню цілість**; до того ж думи співаються завжди в супроводі гри на кобзі-бандурі, отже музикальний бік має тут ще більше значіння, чим у піснях. Щоби вповні зрозуміти високу поезію дум, щоб оцінити їх своєрідну красу, треба конче пізнати крім слів також мелодії кобзарських рецитацій, що визначаються прикметами глибокої старовини" [9, с. 4]. У мелодичному речитативі, деталізував учений, **"словесний елемент грає передову роль, а мелодія нагинається до вимогів тексту**. Стихи думи (віршові рядки. – М.Ч.) не підходять під якусь означену міру ритмічну: довші й коротші стихи лучаться свобідно у більші й менші групи, періоди або тиради; кождий період, подібно як строфа у пісні, замикає заокруглений образ, закінчену думку, – однаке кождий має иншу форму, не так, як пісенні строфи" [9, с. 46].

Філарет Колесса наголошував, що "у народній пісні, як відомо, мелодія строфи творить неначе рамці або постійну форму, в яку відливаються всі дальші строфи й вірші однієї пісні, даючи, так би сказати, автоматично однаковий ритмічний взірєць тексту. Поділ мелодії на фрази та ритмічні рядки й мотиви відби-

вається в наступному тексті поділом на вірші й силабічні групи. Паузи, так звані мертві інтервали, ба, навіть тактові крисочки, що розмежовують фрази й ритмічні мотиви мелодії, сходяться правильно з цезурами та розділовими знаками межи віршами та їх частинами. Протяжні ноти й ритмічні наголоси мелодії, що звичайно з'являються наприкінці ритмічних рядків, притягують до себе наголоси тексту й спричинюють їх чергування й римування віршів та їх частин" [7, с. 63].

В аспекті освітлення фольклорної фоностилістики на окрему увагу заслуговують танцювальні пісні – народні пісні, ритмомелодійна структура і зміст яких пов'язані ще й з танцями; "ув окремі групи об'єднуються танкові пісні не своїм змістом, а характеристичними ритмічними формами" [8, с. 104]. У цих піснях такт диктує рух усіх компонентів – музичних і вербальних. До прадавнього пласту пісень, пов'язаних з танцювальними рухами, належать хороводні та ігрові пісні – веснянки, гаївки. Найчисленнішу і найпопулярнішу групу танцювальних пісень становлять коломийки, типова силабо-колінна структура яких (4+4+6), рідше (4+3+6) і дуже рідко (3+3+6). Коломийки супроводжують однойменний танець, який найбільше популярний у південно-західних регіонах України (Гуцульщина, Покуття, Буковина, Бойківщина). Як відомо, коломийки широко виконуються і без танцю. І тут помітні цікаві зміни, які підтверджують тезу про фоно- і ритмосеміологічну єдність творів: втрачаючи один зі своїх інгредієнтів – зв'язок із танцем, коломийки змінюють у різних регіонах свою первісну мелодійну барву, яку мають на рідній Гуцульщині.

Подібні до коломийок із характерним колоритом своєї фоностилістики лемківські короткі танкові пісні, що мають силабо-колінну структуру 2(6+6). У фольклорному репертуарі давніх українських танцювальних пісень своїм колоритом виділяються шумки – одно-двострофові пісеньки з ритмом у такті 2/4 і силабо-колінною структурою 4(4+4). Ритмомелодійні переливи в цих піснях ілюструють характерні жанрові структурні трансформації. "Коли на місці другої 4-складової групи з'являється 3-складова, повстає анапестова фігура ($\cup \cup _$) із сильним наголосом на останньому складі, що характеризує танкову форму, звану козачком. Така анапестова фігура виступає часами й у першій половині вірша, так що в козачках переплітаються 7-складові вірші із 6- й 8-складовими, як, наприклад, у пісні "І шумить, і гуде" [8, с. 106].

В українській фольклористиці, на жаль, недостатньо опрацьовано багатющий національний скарб пісенної поезики і стилістики. До того ж скромні напрацювання в цій ділянці переважно виконані в філологічному аспекті на аналізі словесної "субстанції" твору, переважно без уваги до аргументованого твердження Ф. Колесси, що в пісенному творі мелодія – основна форма, в якій відлита вся ота вербальна "субстанція", зі всіма її лексико-стилістичними конфігураціями. Саме на фонеморфологію і фоностилістику народної пісенної поезики хотілось би звернути більше уваги. Звичайно, цю злитність словесного і мелодійного, музичного у пісенній тканині було б найкраще ілюструвати не описово, а спільним музичним і словесним текстом, чого не можемо тут подати технічно.

Для прикладу візьму тільки найпримітніші особливості фонічно-словесної пісенної поетичної виражальності, на які свого часу звернув увагу Ф. Колесса, ілюструючи їх часто паралельно музичним і словесним текстом. Він підкреслю-

вав, що мелодія в пісні все згладжує, все підпорядковує. Яскравим прикладом є ікт (лат. *ictus* – наголос, притиск) – наголос у римованих словах пісенних віршів, який за ритмічно-мелодійним ладом твору не збігається з граматичним наголосом у тих словах. "Однакові закінчення ритмічних рядків, визначені іктами і протяжними нотами, притягають до себе наголоси слів у відповідному тексті й витворюють підклад до однозвучності в закінченнях відповідних віршів, що виявляються асонанціями (див. нижче) й римою:

Третьому буде – сама мо́лода,
Сама мо́лода, та як я́года.

(В. Гнатюк. Колядки. Етн. Зб. XXXVI, 258)" [8, с. 22-23]



Відповідно до ритмомелодійного ладу у тексті пісенного твору одне й те ж саме слово може бути визначене один раз граматичним наголосом, а інший – іктом:

Ой у лузі ка́лина,
Там стоя́ла дівчи́на,
Дівчи́на, дівчи́на ...

Такий пісенний наголос називають ритмічним і його з фольклорної ритміки перейняла і літературна поезія ("два кольори, два кольори"). "Ритмічні ікти мелодії, – писав Ф. Колесса, – притягають до себе граматичні акценти наступного тексту – але дуже часто не узгоджуються з ними і накидають словам тексту невластиві акценти, наприклад: козак, дівчина, на горі, заплакала і т. д. Така неузгодженість граматичного наголосу із ритмічним вирівнюється у пісні синкопами і тенутами та згладжується почасти самою ж мелодією. Одні лише римові акценти в закінченнях стихів, а подекуди й груп силабічних (отже, перед цезурою) узгоджуються правильно із граматичними наголосами – хоч і тут трапляється насилування граматичного наголосу ритмічним. Наприклад:

Котра дівчи́на чорнобри́ва́я,
Та чарі́вниця́ справе́длива́я;

між тим у розміщенні акцентів серед стиха панує значна свобода" [5, с. 354].

Ф. Колесса в інструментарії аналізу ритмомелодійної структури пісенного тексту використовував ще і таке поняття, як "ритмічна вартість". Він писав: "Кожна фраза музична має сталу ритмічну структуру так, що можна її уважати ритмічним мотивом, який в означенім місці строфи правильно повторюється. Так, напр., в загальнозвісній пісні "Ой під гаєм | зелененьким || Брала вдова льон дрібненький" усі коліна пісенні підходять під один мотив $3/4$  | або $3/4$ . Кожний мотив обіймає стале число ритмічних вартостей (напр., наведений мотив має їх 4), а з кожною такою вартістю в'яжеться один склад співаного тексту так, що числу нот, залучених у ритмічний мотив мелодії, відповідає число складів наступної групи силабічної. Вірші вище наведеної пісні відповідно до складу мотивів складені із самих 4-складових груп силабічних, що лучаться парами: 4+4" [5, с. 353-354].

Поняття "ритмічна вартість" Ф. Колесси використовував і Климент Квітка в іншій редакції назви – "складочасомірна схема", "ізохронічний ритм" тощо [3, с. 66-96]. Це поняття в різних редакціях – "структурні компоненти – текст і мелодія", "мелос і поетика", "звукові семантико-твірні елементи", "квантативність рит-

міки", "поліморфна ритмоструктура", "ритмічна фанфара", "тирадний принцип організації" тощо – використовують сучасні етномузикологи, правда, поки що стосовно тільки **пісенних** творів усної словесности [див., напр.: 10].

Поняття "ритмічна вартість" Ф. Колесса вважав можливим використовувати не лише в аналізі фольклорних віршових пісенних текстів, а й прозових. "При рецитованні і складочислових віршів за найменшу міру часу треба прийняти хвилю, потрібну для вимовлення одного складу. Та хоча українська мова не виказує квантитативности, то мимо того не всі склади у ній однаково довгі: довгота складу залежить від числа і якості звуків, що у ній лучаться. Також прозова мова має свій ритм, для заховання якого письменники уникають безпосереднього зіткнення двох односкладових слів, двох акцентованих складів, а коли багато співзвуків нагромадиться між двома самозвуками, наприклад, у закінченні одного слова і на початку слідуєчого, то се приводить звільнення природного ритму мови задля трудности у вимовленні таких звукових комплексів, які вражають особливо в поезії" [5, с. 358]. На ритмомелодику оповіді талановитих казкарів, народних оповідачів, у яких "слова плили, як медова річка, овіяні дивним чаром здорової, чистої індивідуальности, і лягали в душу, як запашні квіти" [13, с. 9], звертали здавна українські письменники і фольклористики.

З погляду фоностилістики у працях Ф. Колесси варто звернути увагу на ще одну дуже поширену фігуру народнопісенної поезики – паралелізм. Паралелізм (грец. *parallēlismós* – зіставлення, порівняння) – один з найпоширеніших у фольклорі композиційних засобів пісенної поезики, який ґрунтується на паралельному зображенні поетичних образів явищ природи і людських переживань, настроїв, душевного стану, життєвих ситуацій. "Паралелізм, це – уставлення один побіч одного в рівнобіжних рядах двох образів: найчастіше з царства природи й із людського життя; обидві картини сполучає зв'язок асоціації, близької аналогії, з якого виходить порівняння або антитеза (протистава); у природі й у людській душі діється щось подібне або одне стоїть у контрасті (протилежности) до другого:

Який листок зелененький – упаде та й гніє,
Який любко молоденький, – не по правді жиє.
(Е. Зб., XI, 145).

У думках форма паралелізму буває часто із запереченням у першому з рівнобіжних рядків:

То не верби лугові зашуміли,
Як безбожні ушкали налетіли.
(Ант., Драг., Истор. пес., I, 248).

Паралелізм буває звичайно в парі з риторичною римою та сполучає не тільки два рівнобіжні рядки, але обіймає навіть дві групи віршів або розвивається в цілому ряді строф, з чого виходить широко розведене порівняння, як н. пр., у відомій пісні:

Стоїть явір над водою, в воду похилився,
На козака пригодонька, козак зажурился.

З такою формою паралелізму стрічаємося часто в весільних піснях (Етн. Зб., XI, 168, ч. 3. Лозинський: *Ruskoje wesille*, 31, 136, 137, 139)" [8, с. 25-26].

Формально паралелізм може бути виражений паралельно у двох або більше фразах, пісенних рядках, строфах, у змісті яких криється глибока асоціація (смисловий зв'язок, подібність, перегук), котра сукупно творить поетичний образ-символ і нерідко пояснюється самим змістом пісні:

Ой відтіть гора, а відтіть другá,
Межи тими гороньками ясна зоря.
Ой то ж не зоря – то дівчина моя,
Яром, яром та долиною по водоньку йшла.

Паралелізм може бути виражений найрізноманітнішими синтаксичними конструкціями:

– Чом трава зелена?
– Бо близько вода.
– Чом дівчина гарна?
– Бо ще молода.

У думках, старовинних історичних піснях паралелізм трапляється в конструкціях із заперечною часткою НЕ і, крім іншого, підсилює епічність оповіді:

То не чорні хмари ясне сонце заступали,
Не буйнії вітри в темнім лузі бушували,
Козаки Хмельницького ховали,
Батька свого оплакали.

(Дума про смерть Богдана Хмельницького).

В автентичних народних піснях паралелізм не є формальним компонентом для рими, як може здаватися, а його зміст, зазвичай, стає фоновим образом-символом, що внутрішньо асоціюється з душевним станом ліричного героя:

Цвіте терен, цвіте терен,
Та й лист опадає,
Хто з любов'ю не знається,
Той горя не знає.

Оголена колюча тернина, як і вінок із неї, – дуже яскравий образ-символ страждань від нерозділеного кохання. З огляду саме на таку функцію паралелізму його кваліфікують як психологічний. Водночас паралелізм у піснях нерідко стає своєрідною канвою для розвитку головного мотиву твору:

– Ой горо, ти крем'яная, лупайся, лупайся.
Ой дівчино, кого любиш, признайся, признайся.
– Хіба би я з піску була, щоб я ся лупала,
Хіба би я дурна була, щоб я ся признала...

У такій функції паралелізм кваліфікують як композиційний. Залежно від змісту, структури, функціональних особливостей в аналізі поезики творів розрізняють паралелізм тематичний, лексико-синтаксичний, строфічний, ритмічний і ін. Можлива також диференціація паралелізму за ознаками вираження асоціативності, метафоричності, які глибше, ніж формальні вияви, розкривають сутність його художньої експресивності. Ф. Колесса близько підходив до освітлення названого мною розмаїття фольклорної поезики, але найперше він не залишав поза увагою

музичну функцію пісенного паралелізму, зазначаючи, що "музикальному паралелізму ритмічних рядків відповідає синтаксичний відповідник віршів: тому в текстах народних пісень ніде не зустрічаємо так званих enjambement'ів, тобто перенесень з одного вірша (рядка. – *М. Ч.*) до другого частин речення, що виявляють тісне синтаксичне сполучення; речення ніколи не закінчується і не починається в середині вірша" [4, с. 344-345].

Головні здобутки своєї доби у музикознавстві Ф. Колесса синтезував і спроектував на пізнання **національних особливостей української пісенности**.

Фонологічний аспект досліджень, найперше співаної народної словесности, Ф. Колесси охоплював низку питань морфологічного характеру в діахронному освітленні, як, наприклад, силабо-колінна структура вірша, римування, особливості рим, у тому числі асонансних, внутрішніх, конкатенція, ікт, сканзія, музична фраза, строфа (ізометрична, гетерометрична), рефрен, астрофічний, речитативний, нерівноскладовий вірш, уступ-тирада, вірш розмовний (говірковий) та ін. За допомогою аналітичного матеріалу Ф. Колесса обґрунтовував, що в пісенному творі мелодія – основна форма, в якій відлита вся вербальна "субстанція", зі всіма її лексико-стилістичними конфігураціями, що мелодія все згладжує, все підпорядковує. Тому питання фономорфології дослідник органічно поєднував з висвітленням поетики фоностилістики, як, наприклад, асоціативний, музикальний, композиційний, тематичний, лексико-синтаксичний, строфічний, ритмічний паралелізм, розмаїті тропи – традиційні епітети, розмаїта метафоричність, порівняння, антитеза, градація, риторичні фігури, контамінація, ретардація, кумуляція, асоціативна символіка, зв'язок ритмомелодики зі змістом творів, їх колоритом (ліричним, комічним, забавним, розважальним, елегійним, мінорним, мажорним) тощо.

Аналіз творів фольклору в словесно-музичній єдності Ф. Колесси привернув особливу увагу фольклориста-історика М. Грушевського, бо "в співробітництві фольклористів, істориків літератури, етнологів, соціологів – і музиків, котрих участь незвичайно важна при тіснім зв'язку тексту, ритму і мелодії в старій пісенности" [2, с. 117] – можна досягнути переконливих висновків щодо генези і розвитку народної словесности. "Праця фольклористів, – писав він 1922 року, – кажу, повинна піти тут вруч з працею музиків. Я з великою приємністю сліжу, напр., наскільки дозволяють виїмкові умови мого життя (йдеться про обставини на чужині, коли Україна опинилася під окупацією московських та інших загарбників. – *М. Ч.*), за підходами проф. Філ. Колесси до висвітлення історії народної ритміки, мелодії і пісенної творчости заразом в його останніх роботах: "Наверстування і характеристичні признаки українських мелодій" в львівських Записках, т. 126 (1918), "Про генезу українських народних дум – Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосін", там же, т. 130, 1921. Заразом, одначе, при всіх цінних поміченнях і пробах загальних виводів, вони ще раз засвідчують яскраво існування великих прогалин в наших відомостях і матеріалах, в приготовчих студіях для рішень таких кардинальних питань, як відносини старинного діатонізму до новішого хроматизму, речитативного нерівноскладового ритму до пісенної рівноскладової римованої строфи, хронологія течій східних і західних, роля елементів грецьких, римських, східноазійських й турецьких в добі формування української ритміки і мелодики. Для вияснення сих основних

питань і для історії поезії досліди над ритмом, мелодією і поетичними текстами мусять бути проведені спільними силами музиків, фольклористів і соціологів, використовуючи матеріал не тільки слов'янський чи індоєвропейський, а в ширших, світових рамцях" [2, с. 118].

Перелічені побажання знаменитий енциклопедист-україніст висловив у розділі своєї історії літератури, присвяченому пам'яті Олександра Потебні, який ще у ХІХ ст. спрямував світову наукову думку на пізнання глибинної філософії єдності звучного слова і думки. На жаль, у ХХ ст. розтерзана окупантами, нищена світовими війнами, голодоморним геноцидом і тотальним терором імперської Московщини Україна не мала умов для бажаного комплексного вивчення скарбів національної словесності, зокрема в аспекті її національних особливостей фономорфології і фоностилістики. Саме ці особливості живого звучання українського слова в умовах його удушення драконівськими "височайшими" наказами імперської Москви у стані важкої депресії ще й від втрати трьох братів – жертви тої ж народобивчої тиранії – в університетській аудиторії осмислював зі студентами харківський професор – О. Потебня. Саме цей український національний аспект його фольклористично-лінгвістичних студій московська наука ретельно приховує донині. Визначний український лінгвіст новішої доби й у вільніших умовах Юрій Шевельов зробив обґрунтований висновок: "У післяшевченківські часи Потебня фактично був провідним на Україні теоретиком національного питання в зв'язку з філософією мови"; "Не було в ті часи послідовнішої й конкретнішої програми українського націоналізму, поминаючи поезію Шевченка (NB: Потебня вживає тут слова український, а не малоросійський!)" [12, с. 6, 19]. Геніальний український лінгвіст-філософ і фольклорист зробив внесок у славістику справді світового масштабу, показав найприкметніші національні особливості фономорфології і фоностилістики української усної словесності. Дослідження Ф. Колесси в аспекті фономорфології і фоностилістики національного фольклору розвивають ідеї геніального українського лінгвіста-фольклориста і підказують, що у цьому напрямі в нову добу вільного розвитку українського етномузикознавства і фольклористики варто зосередити увагу нинішньому поколінню українознавців, бо як людину пізнають за голосом, так і націю відчують у її живій усно мовленій та співаній словесності.

1. *Грица С.Й.* Музично-фольклористичні та музикознавчі праці Ф.М. Колесси // *Колесса Ф.М.* Музикознавчі праці. Київ: Наукова думка, 1970. С. 3-18.
2. *Грушевський М.* Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. Київ: Либідь, 1993. Т. 1.
3. *Квітка К.* Наспівні жнивних пісень північно-західних районів території поширення української мови // *Квітка К.* Вибрані статті. Київ, 1985. Ч. 1. С. 66-96.
4. *Колесса Ф.* Народнопісенна ритміка в поезіях І. Франка // *Колесса Ф.М.* Фольклористичні праці. Київ: Наукова думка, 1970. С. 327-346.

5. *Колесса Ф.* Про віршову форму поезій Маркіяна Шашкевича // *Колесса Ф.М.* Фольклористичні праці. Київ: Наукова думка, 1970. С. 347-363.
6. *Колесса Ф.М.* Погляд на теперішній стан пісенної творчості українського народу // *Колесса Ф.М.* Музикознавчі праці. Київ: Наукова думка, 1970. С. 237-247.
7. *Колесса Ф.М.* Українська народна пісня на переломі XVII-XVIII вв. // *Колесса Ф.М.* Фольклористичні праці. Київ: Наукова думка, 1970. С. 60-108.
8. *Колесса Філярет.* Українська усна словесність. Львів: Друкарня НТШ, 1938.
9. *Колесса Філярет.* Українські народні думи. Перше повне видання з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів. Львів: Накладом Товариства "Просвіта", 1920.
10. *Кутырева-Чубиля Галина.* Песенный язык и семантика: критерии метра, рифмы, интонации (на белорусском материале) // Народна творчість та етнографія. Київ, 2008. № 1. С. 4-14.
11. *Потебня А.А.* Язык и народность // *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. Харьков: Издание М.В. Потебни, 1905. С. 159-198.
12. *Потебня Олександр.* Мова. Національність. Денаціоналізація / Статті і фрагменти. Упорядкування і вступна стаття *Юрія Шевельова.* Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1992.
13. *Франко І.* Bel parlar gentile // *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. Київ, 1982. Т. 37. С. 8-20.
14. *Франко І.* Володимир Самійленко // *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. Київ, 1982. Т. 37. С. 193-204.

PHONOMORPHOLOGY AND PHONOSTYLISTICS OF UKRAINIAN FOLKLORE IN FILARET KOLESSA'S SCIENTIFIC WORKS

Mykhaylo CHORNOPYSKYI

*Ivan Franko National University in L'viv,
Filaret Kolessa Ukrainian Folkloristics Department,
1/345, Universitets'ka st., 79602 L'viv, Ukraine,
tel: (+38032) 239 47 20, e-mail: folklore@franko.lviv.ua*

The article mainly focuses on evolution of reception of folklore as organic word-sound system of national worldview (Oleksandr Potebnia). Filaret Kolessa's folklore researches in this field as well as Mykhailo Grushevskyy's accent on its value for perception of historical development of folklore are considered.

Key words: phonomorphology, phonostylistics, phonological analysis, phonetic peculiarities, rhythm-melodics, phonosubstantial unity, "rhythmical value", parallelism, ethnomusicology.

**ФОНОМОРФОЛОГИЯ И ФОНОСТИЛИСТИКА
УКРАИНСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ИССЛЕДОВАНИЯХ
ФИЛАРЕТА КОЛЕССЫ**

Михайло ЧОРНОПИСКИЙ

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
кафедра украинской фольклористики имени академика Филарета Колессы,
ул. Университетская, 1/345, 79602 Львов, Украина,
тел.: (+38032) 239 47 20, e-mail: folklore@franko.lviv.ua*

Обращено внимание на эволюцию осмысления фольклора как органической словесно-звуковой системы национального мировосприятия (Александр Потебня), на исследования Филаретом Колессою народной словесности в этом аспекте и оценке Михаилом Грушевским его ценности для познания исторического развития фольклора.

Ключевые слова: фономорфология, фоностилистика, фонологический анализ, фонетические особенности, ритмомелодика, фоносмысловое единство, "ритмическая значимость", параллелизм, этномузыкалогия.

Стаття надійшла до редколегії 20.11.2008

Прийнята до друку 30.04.2009