

УДК 781:930.85

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-13>

Андрій ПОЦЕЛУЙКО

кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Національний університет «Львівська політехніка», вул. С. Бандери, 12, м. Львів, Україна, 79013

ORCID: 0000-0002-1078-7615

Бібліографічний опис статті: Поцелуйко, А. (2023). Архаїчні індоєвропейські елементи музичних форм українських народних календарно-обрядових пісень. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 93–99, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-13>

АРХАІЧНІ ІНДОЄВРОПЕЙСЬКІ ЕЛЕМЕНТИ МУЗИЧНИХ ФОРМ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВИХ ПІСЕНЬ

У статті здійснено аналіз музичних форм ряду стародавніх українських календарно-обрядових пісень, які своїми витокami сягають дохристиянської епохи та кількох знакових індійських сакральних музичних творів. Виявлено споріднені комплексні музичні структури, які ймовірно успадковані від спільного індоєвропейського музичного ідіому. Відзначено, що у кожному з цих творів застосовані ті чи інші лади, які Платон і Арістотель визначали як етичні, а також структурно споріднені з ними тетра хорди, яким ми дали назву дзеркально-симетричних етичним ладам. Так, у веснянці «Голубка» простежено дорійський та фрігійський лади. У гаївках «Кострубонько» та «Мак» – лідійський і дорійський лади, а також верхній тетра хорд дзеркально-симетричний лідійському ладові. У весільних піснях «Ой у саду голубець гуде», «Хміль лугами» та «Доля» – дорійський і лідійський лади, а також тетра хорди дзеркально-симетричні дорійському та фрігійському ладам. Виявлено, що в «Гаятрі Мантрі» двічі застосовується лідійський лад, а також присутній тетра хорд дзеркально-симетричний дорійському ладові, а у мантрі «Jai Radha Madhav» тричі використано фрігійський лад. У мантрі «Hari Hari Bol» простежено лідійський лад та тетра хорд дзеркально-симетричний фрігійському ладові. Також відзначено особливості поєднання тетра хордових структур. Підмічено, що у «Гаятрі Мантрі» композиція завершується лідійським ладом подібно до гаївки «Мак» та весільної пісні «Доля», які також закінчуються оплакувальним жіночим лідійським ладом, а у мантрі «Hari Hari Bol», як і у пісні «Ой у саду голубець гуде», дзеркально-симетричний фрігійському ладові тетра хорд переходить в лідійський лад. Також показано, що у цій мантрі фігурує дорійський ладовий відтінок поєднаний з верхнім висхідним тетра хордом дзеркально-симетричний дорійському ладові та вказано, що обернене явище спостерігаємо у пісні «Ой у саду голубець гуде», де верхній тетра хорд дзеркально-симетричний дорійському ладові плавно трансформується у дорійський лад. На основі дослідження вищевказаних музичних текстів, зроблено висновок, що метод структурного аналізу музичних форм є перспективним підходом для виявлення елементів успадкованих від спільноіндоєвропейського музичного ідіому.

Ключові слова: філософія музики, індоєвропейський музичний ідіом, веснянки, гаївки, тетра хорди, етичні лади.

Andriy POTSELUIKO

PhD (Philosophy), Associate Professor of The Philosophy Department, Lviv Polytechnic National University, 12 S. Bandera street, Lviv, Ukraine, 79013

ORCID: 0000-0002-1078-7615

To cite this article: Potseluyko, A. (2023). Arkhayichni indoyevropeyski elementy muzychnykh form ukrayinskykh narodnykh kalendarno-obryadovykh pisen [Archaic Indo-European elements of musical forms of Ukrainian folk calendar and ritual songs]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 93–99, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-13>

ARCHAIC INDO-EUROPEAN ELEMENTS OF MUSICAL FORMS OF UKRAINIAN FOLK CALENDAR AND RITUAL SONGS

The article analyses the musical forms of a number of ancient Ukrainian calendar and ritual songs, which date back to the pre-Christian era, and several significant Indian sacred musical compositions. The article reveals related complex musical structures that are probably inherited from a common Indo-European musical idiom. It is noted that each of these works uses certain modes, which Plato and Aristotle defined as ethical, as well as structurally related

tetrachords, which we have named mirror-symmetrical to ethical modes. Thus, the Dorian and Phrygian modes are traced in the vesnianka "Dove". In the hayivky "Kostrubonko" and "Mak", the Lydian and Dorian modes are traced, and the upper tetrachord is mirror-symmetrical to the Lydian mode. In the wedding songs "Oh in the garden a dove is humming", "Hops in the meadows" and "Fate", the Dorian and Lydian modes are used, as well as tetrachords mirror-symmetrical to the Dorian and Phrygian modes. It was found that in the "Gayatri Mantra" the Lydian mode is used twice, and there is also a tetrachord mirror-symmetrical to the Dorian mode, and in the mantra "Jai Radha Madhav" the Phrygian mode is used three times. In the mantra "Hari Hari Bol", the Lydian mode and a tetrachord mirror-symmetrical to the Phrygian mode can be traced. The features of the combination of tetrachordal structures are also noted. It has been found that in the Gayatri Mantra the composition ends in the Lydian mode, similarly to the hayivky "Mak" and the wedding song "Fate", which also end in the mournful female Lydian mode, and in the mantra "Hari Hari Bol", as in the wedding song "Oh, in the garden a dove is humming", the mirror-symmetrical tetrachord to the Phrygian mode turns into the Lydian mode. It is also shown that in this mantra the Dorian mode shade appears in combination with the upper ascending tetrachord mirror-symmetrical to the Dorian mode, and it is indicated that the opposite phenomenon is observed in the wedding song "Oh in the garden a dove is humming", where the upper tetrachord mirror-symmetrical to the Dorian mode is smoothly transformed into the Dorian mode. Based on the study of the above musical texts, it is concluded that the method of structural analysis of musical forms is a promising approach to identifying elements inherited from the common Indo-European musical idiom.

Key words: philosophy of music, Indo-European musical idiom, vesnianky, hayivky, tetrachords, ethical modes.

Актуальність дослідження. Сьогоднішня етносоціальна ситуація в нашій державі характеризується зростанням національної самосвідомості, підвищенням інтересом до етнічної історії та культури, зокрема й музичної її складової. Ці фактори спонукають до ґрунтовного, академічного вивчення елементів народнопісенної традиції в системі української духовної спадщини, які сягають своїми витокami прадавньої індоєвропейської основи.

Однією з найдавніших форм фольклорного жанру є пісні календарного циклу: колядки, щедрівки, веснянки, троїцькі, купальські, жнивні тощо. Їх дослідження в Україні має багатолітню історію, починаючи з праць таких корифеїв вітчизняної науки як Б. Грінченко, який зокрема писав, що українська народна музика і по своєму походженню, і «по загальній лінії свого розвитку» є «парость музики загальноєвропейської і навіть індоєвропейської, бо виходить з тих основ музичних, що покладено для неї в віки глибокої давнини» (Грінченко, 1922, с. 198).

Ф. Колесса вказував на тісний зв'язок між формами ведичного вірша і віршами українських народних пісень, акцентуючи на тому, що з точки зору ритмічної будови, вірші Авести стоять ще ближче, ніж ведичні до слов'янських народних пісень, і що сатурнічний вірш має велику схожість з нашим коломийковим розміром (8+6 метричних складів) (Колесса, 1970, с. 19).

Михайло Драгоманов в рецензії на опубліковані етнографічні матеріали П. Чубинського, писав, що українські «колядки – це справжні Веди південноруські, за котрими можна про-

стежити відтінки релігійних уявлень від древніших часів до пізніших. Своїми образами вони нагадують гімни Індри, оспівування інших напівбогів» (Драгоманов, 1991, с. 586).

Тож дослідження української фольклорної музики, яка своїм корінням сягає стародавніх часів, слід продовжувати, застосовуючи сучасні наукові напрацювання, як в галузі музикології, так і культурної компаративістики.

Методологія та аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідники плідно застосовують порівняльно-історичний метод для виявлення найархаїчніших елементів в системі фольклорного матеріалу.

Н. Назаров у статті «Індоєвропейський музичний ідіом та етногенез індоєвропейців» зазначає, що якщо існує доведена генетична спорідненість мов, фольклору та інших сфер духовного та суспільного життя індоєвропейських народів, то має існувати і зв'язок між їхніми музичними традиціями (Назаров, 2021).

А. Іваницький у своїй праці «Історичний синтаксис фольклору: проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики» звертає увагу на те, що в наукових колах здавна обговорювалась можливість реконструкції деяких елементів спільнослов'янського пісенного фольклору. Існує також багато індивідуальних генетичних паралелей між елементами етнічної музичної культури різних слов'янських і неслов'янських народів. Тож ідея про можливу реконструкцію основних елементів спільної індоєвропейської фольклорної музичної мови не є новою (Іваницький, 2009, с. 86).

Г. Люко дослідив 14 мелодичних паттернів з різних слов'янських регіонів (від Архан-

гельська до Сербії), які мають схожу обрядову функцію, амбітус, гармонію та мелодичний малюнок. Деякі з цих паттернів мають схожість із григоріанським наспівом католицької церкви. Однак східні слов'яни зазвичай були православними і тому могли успадкувати ці паттерни лише з дохристиянської епохи. Більше того, існує дивовижна схожість у модальних та інтонаційних характеристиках григоріанського розспіву та румунської народної пісні «Міоріца» (що належить до найдавнішого міфологічно-язичницького пласту). Оскільки румуни не належать до католицького обряду, то спільні риси григоріанського співу і цієї пісні слід віднести до спільного фольклорного пласту індоєвропейського походження, який взяли за основу творці григоріанського співу (Lükö, 1964, p. 239).

Проте, як відмітив Н.Назаров нам невідома узагальнююча праця, що ґрунтувалася б на матеріалі давньої та сучасної індоєвропейської пісенної традиції, яка могла б дати уявлення про загальні риси індоєвропейського музичного ідіолекту. Виняток становить книга видатного українського і чеського філолога, музичного теоретика В.І. Петра «Про мелодійний склад арійської пісні. Історико-порівняльний досвід», видана у 1899 році. У ній автор, на основі свідчень індійських, іранських і грецьких музичних теоретиків, а також порівняльного вивчення індоєвропейських народних пісень, доводив, що вся система індоєвропейської музики «ґрунтується на кварті» і що найдавнішим індоєвропейським звукорядом був «гармонійний тетрахорд», який складався з двох кварт, роз'єднаних тоном (с-f g-c'). Цей звукоряд охоплює квінту с-g. Дві верхні квінти g-d' і d'-a', які йдуть за g, введені в склад гармонійного тетрахорду, перетворюють архаїчний індоєвропейський звукоряд с-f g-c' в гексахорд: с d-f g a-c', перетворюючи при цьому дихорди с-f і g-c' в трихорди с d-f g a-c'. Наступні дві верхні квінти a-e" і e"- h", заповнюючи собою пробіли в терції і септимі індоєвропейського гексахорду, перетворюють трихорди с d-f і g a-c' в тетрахорди с d e f та g a h c' і трансформують гексахорд с d-f g a-c' в октахорд с d e f g a h c'. Також автор зазначав, що музика греків, як «одного з нащадків індоєвропейського племені», була продовженням індоєвропейської музичної традиції, тож

«вся її система повинна ґрунтуватись перш за все на кварті» (Назаров, 2021).

Отже, давньогрецька музична система була тетрахордовою і створювала велику кількість ладових комбінацій їх поєднанням. У світлі цієї інформації варто розглянути вчення про музику античних філософів.

Загальну класифікацію ладів, що характеризує їхній вплив на психіку здійснено в «Державі» та «Тімеї» Платона. Дорійський лад (1, 1, ½) впливає на воїнів, а саме, укріплює їх дух. Радісний, благовісний дух вказує на фригійський лад (1, ½, 1), а лідійський (½, 1, 1) – жіночий, оплакувальний. Всі ці лади нисхідні, так як у низьких звуках на думку давніх греків відчувається більше благородства ніж у високих (Драганчук, 2010).

Платон вважав доцільним залишати у творах тільки дорійський та фригійський лади, а всі інші на його думку, не сприяють вихованню етосу (Мішин, 2018, с. 540).

Класифікація етичних ладів, тобто таких, що впливають на етос, була розроблена і Арістотелем. Зокрема дорійський лад (1, 1, ½) трактувався філософом як мужній і урівноважуючий; фригійський (1, ½, 1) як такий, що виражає стан «екстатично збудженої душі», несе очищення і є необхідною складовою містичних культів; лідійський (½, 1, 1) «наївно-дитячий» як благодіючий для молодих душ (Драганчук, 2010, с. 17).

Також визначалися три роди – діатоніка, хроматика та енгармоніка. У кожному з яких міг вживатись тетрахорд. Таким чином основних тетрахордів (а отже, і основних музичних етосів) було три: дорійський, фригійський та лідійський. Вони відрізнялись положенням півтона і у діатонічному роді мали таку інтервальну будову: Дорійський (1, 1, ½); Фригійський (1, ½, 1); Лідійський (½, 1, 1) (Мішин, 2018, с. 540).

Слід зауважити, що в даній статті ми вкладаємо в терміни «фригійський», «дорійський» та «лідійський» лад платонівсько-арістотелівське значення, а не той сенс, який надає їм сучасна музикологія.

Особливий інтерес викликає наявність в трійці основних етичних тетрахордових ладів оплакувального лідійського, оскільки це поєднує їх з поняттям катарсису. Катарситичне переживання тісно пов'язане з музичним сприйняттям, що призводить до розрядки, яка

відображається в емоціях: спочатку в риданні, опісля – заспокоєнні. «Музика є найбільш емоційним видом мистецтва, що викликає потрясіння, і як наслідок, катарсичне облегшення» (Young, 2021, с. 283).

Щодо дослідження впливу духовної музики з точки зору катарсичної функції, то слід зазначити, що у реципієнта сакрального музичного тексту відбувається емоційне потрясіння, яке згодом переходить в катарсичне заспокоєння (Карпенко, 2012, с. 119).

Священні мелодії, які збуджують душу до містичного екстазу- відновлюють її, вона знаходить в них зцілення і катарсис (Leag, 1992, с. 315).

Цікаво також дослідити три базові тетрахорди в контексті трьохфункціональної індоєвропейської соціокультурної матриці. Видатним французьким вченим Жоржем Дюмезілем була розроблена теорія тричленної культурної моделі, що є визначальною для структури міфів, релігійних обрядів і соціально-політичного устрою давніх індоєвропейських народів. Трифункціональний підхід був взятий за основу інтерпретації багатьох ритуалів, міфів, історичних хронік і релігійних доктрин. В його основу покладено властиву стародавній ідеології потрібну структуру, згідно з якою всі члени суспільства поділяються на священників-жерців, воїнів і виробників (скотарів та землеробів). Перша соціокультурна функція належить до священного, пов'язана з духовним вдосконаленням, друга стосується фізичної сили і війни, героїзму та мужності, а третя поєднана з плодючістю, багатством, красою та насолодою і суміжними з цими поняттями ідеями (Lyle, 2004, р. 7).

Тож можемо асоціювати мужній дорійський етичний лад з воїнською верствою, застольно-радісний фрігійський з виробничою, а катарсично-оплакувальний з жрецькою та її практиками духовного очищення.

Система трьохфункціональних культурних кодів стосувалась і космогонічних уявлень, і принципів організації ритуалів та знаходила своє вираження в мистецьких формах індоєвропейських етнокультурних традицій, зокрема й музичних.

І. Зінків зазначає, що серед найархаїчніших архетипів української музичної культури найменш дослідженими є ті, що мають індоєвро-

пейське (вужче – індоіранське) походження. «Один із них – троїста музика, що зберегла глибинні зв'язки з дохристиянськими (скіфськими, давньослов'янськими) ритуалами, окремими жанрами української епіки та календарно-обрядового фольклору... У троїстій музиці ідея тричленності реалізована через її фактурну специфіку – просторово-часовий чинник, виявлений через функціональний взаємозв'язок різних фактурних рівнів композиції, втілених через систему музичних засобів... Давньослов'янський обряд принесення потрібної жертви супроводжувався грою на ритуальному музичному інструменті-медіаторі як невід'ємному атрибуті обряду. Інструмент реалізував трифункційну ідею, об'єднуючи й оберігаючи цілісність світобудови (світ людей, богів і прашурів). Звідси зрозумілим стає застосування семантики ідеї троїстості (тричленності, трифункційності) до поняття троїста музика, від своїх витоків закоріненого в ритуалі, та взаємозв'язку троїстої музики з давніми язичницькими культурами» (Зінків, 2018, с. 8).

Виклад основного матеріалу. Об'єктом нашого наукового інтересу є найархаїчніші індоєвропейські музичні структури. В. Петр, як ми вище відмітили, вважав найдавнішим індоєвропейським звукорядом «гармонійний тетрахорд», що складався з двох кварт, роз'єднаних тоном (c-f g-c'). Але в працях Платона і Арістотеля ми зустрічаємо значно простіші, а отже ймовірно, що й архаїчніші базові ключові тетрахордові структури (етичні лади). Аналогічні та структурно-споріднені з ними елементарні тетрахордові структури спробуємо дослідити в українських дохристиянських та індійських сакральних музичних творах.

Окрім елементарних етичних платонівсько-арістотелевських структур ми виділимо ще одні тетрахорди, які назвемо дзеркально-симетричними. Дзеркально-симетричний тетрахорд того чи іншого етичного ладу це такий тетрахорд, формула якого аналогічна формулі цього ладу, але який є висхідним, а не низхідним.

Українські архаїчні сакрально-магічні музичні твори дохристиянського походження, які досліджуватимемо, містяться у збірці «Шкільний співаник». Їх зібрав та упорядкував видатний фольклорист, композитор, педагог, академік Філарет Колесса.

У веснянці «Голубка» (Колесса, 1991, с. 65) вже з першої фрази «ой там за лісом, за дубиною» прослідковуємо дорійський лад у пунктирному ритмі, що секвенційно переходить у другу фразу фрігійського ладу «сидів голубко». Квартовий стрибок виразу «з голубиною» підготовлює завершальну фразу «сидів голубко», яка обрамлена фрігійським ладом.

У першій фразі гаївки «Кострубонько» (Колесса, 1991, с. 30) «доле ж моя нещаслива» бачимо лідійський лад. Характер мелодії тісно пов'язаний зі словом, що виражає жіночність та оплакувальний стан, забарвлений пунктирним ритмом. Мужній дорійський лад другої фрази «що я собі наробила?!» відображає характер твору, повторюючи мелодичну та ритмічну канву з першої фрази, але вже без пунктирного ритму.

У першому реченні гаївки «Мак» (Колесса, 1991, с. 27) «пташку, пташку» спостерігаємо дорійський лад. В другому реченні «та чи бачив ти» верхній тетрахорд дзеркально-симетричний лідійському ладові переходить в дорійський лад «як мак сіють». Завершується гаївка лідійським ладом.

У весільній пісні «Ой у саду голубець гуде» (Колесса, 1991, с. 23) яскраво виражений верхній тетрахорд основної тональності першої фрази, який плавно трансформується в дорійський лад другої фрази «у саду голубець» і є дзеркально-симетричним щодо нього. Нижній тетрахорд третьої фрази «а в світлоньку» – дзеркально-симетричний фрігійському етичному ладові, що переходить в лідійський лад на слова: «голосок іде».

В іншій весільній пісні «Хміль лугами» (Колесса, 1991, с. 61) стрибок малої сексти першого речення композиційно поєднується з низхідним лідійським ладом «хміль лугами», який у свою чергу переходить у дорійський лад «пшениця ярами». У другому реченні нижній тетрахорд дзеркально-симетричний радісному фрігійському ладові на слова «хміль лугами» трансформується у мужній дорійський лад «пшениця ярами».

У першій фразі весільної пісні «Доля» (Колесса, 1991, с. 44) «ой мовив же єсь» верхній тетрахорд дзеркально-симетричний дорійському ладові переходить у другу фразу «з бука листочку» лідійського ладу. Завершується композиція лідійським ладом.

Індійську сакральну музичну традицію репрезентуємо перш за все Гаятрі-мантрою. Це ведійська мантра, яка має особливо велику вагу в індуїзмі. Вона присвячена божеству Савітару і має віршований розмір Гаятрі (звідси її назва). Складається з 24 складів, узятих із гімну «Рігведи» (3.62.10), авторство якого приписують риші Вішвамітрі (Carpenter, Bailey, Whicher, Ian, 2003, p. 31).

Оскільки в мантрі згадується Савітар, мантра за його ім'ям називається також Савітрі. Деякі індуїсти вважають втіленням цієї мантри богиню Гаятрі. Гаятрі-мантра прославляється в кількох священних писаннях індуїзму: «Ману-сміті», «Гаріванші» і «Бхагавадгіті». Користь від оспівування мантри описується як «мудрість, осягнення і просвітлення» (Radhakrishnan, 1947, p. 236).

В першій частині Гаятрі-мантри (Winter, Gupta, 2021, p. 5) мала секста готує мелодичний зворот з яскраво вираженим відтінком лідійського ладу. Подібне явище спостерігаємо у вищезгаданій українській весільній пісні «Хміль лугами», де стрибок малої сексти першого речення композиційно поєднується з низхідним лідійським ладом. У другій частині мантри верхній висхідний тетрахорд дзеркально-симетричний дорійському ладові трансформується в лідійський етичний лад. Композиція завершується лідійським ладом подібно до гаївки «Мак» та весільної пісні «Доля», які також закінчуються оплакувальним жіночим лідійським ладом.

Перша частина мантри «Jai Radha Madhav» (Winter, Gupta, 2021, p. 11) обрамлена фрігійським ладом. У другій частині фрігійський лад підкреслюється синкопованим ритмом. Завершується твір знову ж таки екстатично-радісним фрігійським ладом.

В першій частині мантри «Hari Hari Bol» (Winter, Gupta, 2021, p. 10) спостерігаємо лідійський лад, а також нижній тетрахорд дзеркально-симетричний фрігійському ладові, який знову повертається до лідійського ладу. Таке ж явище бачимо і у вище проаналізованій пісні «Ой у саду голубець гуде», де дзеркально-симетричний фрігійському ладові тетрахорд фрази «а в світлоньку» переходить в лідійський лад на слова «голосок іде». В другій розробковій частині цієї ж мантри фігурує дорійський ладовий відтінок, а також верхній висхідний тетрахорд

дзеркально-симетричний дорійському ладові. Обернене явище спостерігаємо у першій фразі вищезгаданої весільної пісні «Ой у саду голубець гуде», де верхній тетрахорд дзеркально-симетричний дорійському ладові першої фрази «у саду голубець», плавно трансформується у дорійський лад другої фрази «у саду голубець». Третя частина мантри забарвлена лідійським ладом, який чергується з нижнім висхідним тетрахордом дзеркально-симетричним фрігійському ладові.

Висновки. На основі аналізу архаїчних елементів музичних форм українських народних календарно-обрядових пісень, які своїми витокami сягають дохристиянських часів, а саме: веснянки «Голубка»; гаївок «Кострубонька», «Мак»; весільних «Ой у саду голубець гуде», «Доля», «Хміль лугами» та індійських мантр «Gayatry Mantra», «Hari Hari Bol», «Jai Radha Madhav» можна окреслити їх структурні особливості ладового характеру. В кожному з цих творів застосовані ті чи інші лади, які Платон і Арістотель визначали як етичні, а також структурно споріднені тетрахорди, яким ми дали назву дзеркально-симетричних етичних ладам. Так у веснянці «Голубка» прослідковуємо дорійський та фрігійський лади. У гаївках «Кострубонько» та «Мак» – лідійський і дорійський, а також верхній тетрахорд дзеркально-симетричний лідійському ладові. У весільних піснях «Ой у саду голубець гуде», «Хміль лугами» та «Доля» – дорійський і лідійський лади, а також тетрахорди дзеркально-симетричні дорійському та фрігійському

ладам. В «Гаятрі Мантрі» двічі застосовується лідійський лад, а також присутній тетрахорд дзеркально-симетричний дорійському ладові. У мантрі «Jai Radha Madhav» тричі використано фрігійський лад, а у мантрі «Hari Hari Bol» двічі – лідійський, а крім цього фігурує тетрахорд дзеркально-симетричний фрігійському ладові.

Констатуємо особливе поєднання тетрахордових структур. У «Гаятрі Мантрі» композиція завершується лідійським ладом подібно до гаївки «Мак» та весільної пісні «Доля», які також закінчуються оплакувальним жіночим лідійським ладом. У мантрі «Hari Hari Bol» та у пісні «Ой у саду голубець гуде», дзеркально-симетричний фрігійському ладові тетрахорд переходить в лідійський лад. Також у цій мантрі фігурує дорійський ладовий відтінок поєднаний з верхнім висхідним тетрахордом дзеркально-симетричним дорійському ладові. Обернене явище спостерігаємо у пісні «Ой у саду голубець гуде», де верхній тетрахорд дзеркально-симетричний дорійському ладові плавно трансформується у дорійський лад.

Отже, на основі дослідження вищевказаних музичних текстів, можемо констатувати, що метод структурного аналізу музичних форм є перспективним підходом для виявлення в українському фольклорі елементів успадкованих від спільноіндоєвропейського музичного ідіому.

Подяка. Автор хотів би висловити подяку Балуцькій Н. М. за музикознавчу консультацію.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Грінченко Б.Д. Історія української музики. Київ: Спілка, 1922. 294 с.
2. Драганчук В.М. Музична психологія і терапія: навч. посіб. для студ. спец. «Музичне мистецтво» / В. Драганчук; передм. Л. Кияновської. Східноєвр. м. ун-т м. Лесі Українки, 2016. 230 с.
3. Драгоманов М.П. Вибране. Мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні / Упоряд. Р.С. Міщук, В.С. Шандра. Київ: Либідь, 1991. 688 с.
4. Зінків І.Я. Про один архетип української музичної культури: троїста музика. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2018. Вип. 1. С. 6–17.
5. Іваницький А.І. Історичний синтаксис фольклору: Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця: Нова книга, 2009. 404 с.
6. Карпенко А.П. Музичний катарсис як частина здоров'язберігаючих технологій навчання. *Гуманітарний вісник. Педагогіка*. 2012. №27 С. 116–120.
7. Колесса Ф.М. Шкільний співак. Київ: Музична Україна, 1991. 217 с.
8. Колесса Ф.М. Ритміка українських народних пісень / Колесса Ф. *Музикознавчі праці*. К.: Наук. думка, 1970. С. 19–23.
9. Мішин В.Ю. Вчення про музичний етос у класичну епоху. *Молодий вчений*, 2018. №2. С. 537–542.

10. Назаров Н.А. Индоевропейський музичний ідіом та етногенез індоевропейців. *Folia Philologica*, 2021. №2. С. 42–60.
11. Carpenter, David Bailey, Whicher, Ian. *Yoga: the Indian tradition*. London: Routledge. 2003. P. 31.
12. Lear J. Katharsis. / J.Lear // *Essays on Aristotle's Poetics*; ed. A. Rorty. Princeton: «Princeton university press», 1992. P. 315–340.
13. Lükö, G. Zur Frage der Musikkultur in der slawischen Urzeit. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1964. № 3-4. P. 237–289.
14. Lyle, E. Wich Triad? A Critique and Development of Dumezil's Tripartite Structure. *Journal of the history of religions*, 2004. №1. P. 5–11.
15. Radhakrishnan, S. *Religion And Society*. George Allen & Unwin LTD, 1947. 245 p.
16. Winter H, Gupta V. 30 and 1 Indian Mantras for Tongue Drum and Handpan: Play by Number. Independently Published, 2021. 38 p.
17. Young J.O. Assessing the Ethos Theory of Music . *Disputatio*, 2021. Vol. 13, № 62. P. 283–297 doi: 10.2478/disp-2021-0015

REFERENCES:

1. Hrinchenko, B. D. (1922). *Istoriya ukrayinskoy muzyky* [History of Ukrainian music]. Kyiv: Spilka [in Ukrainian].
2. Draganchuk, V. M. (2016). *Muzychna psykholohiya i terapiya: pidruchnyk dlya studentiv spetsialnosti «Muzychne mystetstvo»* [Musical Psychology and Therapy: a textbook for students of the specialty «Musical Art»]. Lutsk: Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrayinky [in Ukrainian].
3. Drahomanov, M. P. (1991). *Vybrane. Miy zadum zlozhyty ocherk istoriyi tsyvilizatsiyi na Ukrayini* [Selected. My plan is to write an outline of the history of civilization in Ukraine]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
4. Zinkiv, I.Y. (2018). *Pro ody archetyup ukrayinskoy muzychnoy kultury: troyista muzyka* [About one archetype of Ukrainian musical culture: three hundred music]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Muzychne mystetstvo*, Вyp. 1, 6–17 [in Ukrainian].
5. Ivanytsky, A.I. (2009). *Istorychnyy syntaksys folkloru: Problemy pokhodzhennya, khronolohizatsiyi ta dekoduvannya narodnoyi muzyky* [Historical syntax of folklore: Problems of origin, chronology and decoding of folk music]. Vinnytsya: Nova knyha [in Ukrainian].
6. Karpenko, A.P. (2012). *Muzychnyy katarsys yak chastyna zdorov'yazberihayuchykh tekhnolohiy navchannya* [Musical catharsis as part of health-preserving educational technologies]. *Humanitarnyy visnyk. Pedagogika – Humanitarian Herald. Pedagogy*, №27. 116–120 [in Ukrainian].
7. Kolessa, F.M. (1991). *Shkilnyy spivanyk* [School choir]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
8. Kolessa, F.M. (1970). *Rytmika ukrayinskykh narodnykh pisen* [The rhythm of Ukrainian folk songs]. *Muzykoznavchi pratsi*. K.: Nauk. dumka, 19–23 [in Ukrainian].
9. Mishin, V.Y. (2018). *Vchennya pro muzychnyy etos u klasychnu epokhu* [The Doctrine of Musical Ethos in the Classical Age]. *Molodyy vchenyy – Young scientist*, 2. 537–542 [in Ukrainian].
10. Nazarov, N.A. (2021). *Indoyevropeysky muzychnyy idiom ta etnogenez indoyevropeytsiv* [Indo-European musical idiom and ethnogenesis of Indo-Europeans]. *Folia Philologica-Folia Philologica*, 2, 42–60 [in Ukrainian].
11. Carpenter, David Bailey, Whicher, Ian. (2003). *Yoga: the Indian tradition*. London: Routledge [in English].
12. Lear, J. (1992). *Katharsis. /J.Lear // Essays on Aristotle's Poetics*; ed. A. Rorty. Princeton: «Princeton university press», 315–340 [in English].
13. Lükö, G. (1964). *Zur Frage der Musikkultur in der slawischen Urzeit*. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, № 3-4. 237–289 [in English].
14. Lyle, E. (2004). *Wich Triad? A Critique and Development of Dumezil's Tripartite Structure*. *Journal of the history of religions*, №1. 5–11 [in English].
15. Radhakrishnan, S. (1947). *Religion And Society*. George Allen & Unwin LTD[in English].
16. Winter H, Gupta V. (2021). *30 and 1 Indian Mantras for Tongue Drum and Handpan: Play by Number*. Independently Published. [in English].
17. Young, J.O. (2021). *Assessing the Ethos Theory of Music* . *Disputatio*, Vol. 13, № 62. 283–297. doi: 10.2478/disp-2021-0015 [in English].