

ЛІТЕРАТУРА

1. Гнатюк В. Переднє слово // Колядки і щедрівки / Зібр. В.Гнатюк. Т. 1. / Етнографічний збірник. – Львів, 1914. Т. 35.
2. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979.
3. Дудар О.О. Музичний фольклор Хмельницького Поділля (етномузикологічний та етносоціологічний аспекти). Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. – К., 2007.
4. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість: Навч. посібник. – К.: Муз. Україна, 1991.
5. Квитка К.В. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (Программа для исследования их деятельности и быта) // К.Квитка. Избранные труды в двух томах / Сост. и коммент. В.Л.Гошовского. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 279-325.
6. Колесса Ф. Погляд на теперішній стан пісенної творчості українського народу // Ф.М.Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наук. думка. – С. 237-248.
7. Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Частина перша. – Тернопіль: Астон, 2004.
8. Смоляк О. Соціалізація західноподільської сільської молоді до весняної обрядовості // Культура України. Вип. 8. Мистецтвознавство. Зб. наук. праць / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. О.Г.Стахович. – Х.: ХДАК, 2001. С. 225-231.

Ольга Бистрицька

ОСНОВНІ ТИПИ НАРОДНОГО БАГАТОГОЛОССЯ ПІВДЕННОЇ ВОЛИНИ

У статті визначено структурну типологію народного багатоголосся Південної Волині на основі музикування календарно-обрядових жанрів, зокрема колядок, щедрівок, веснянок, петрівчаних та купальських пісень.

Ключові слова: Південна Волинь, народне багатоголосся, гетерофонія, терцієве вторування, гомофонно-гармонічне триголосся.

Останнім часом в українській музичній фольклористиці важливе місце займають питання, пов'язані з вивченням регіональної специфіки народного музичного виконавства. Насамперед у вчених викликає інтерес до гуртового багатоголосого співу. Адже такого роду традиційне музикування, що останнім часом є найбільш культивованим у всіх регіонах України, привертає увагу тих етномузикознавців, які проживають в регіонах, і народне багатоголосся тут ще недостатньо вивчене. До таких регіонів передусім належить й Волинь, зокрема Південна. Хоча проблема гуртового виконавства частково порушувалася у працях українських фольклористів-етномузикологів (Ф.Колесси [4], К.Квітки [2; 3], Л.Яценка [7], А.Іваницького [1], М.Молдавина [5], С.Стецько [6]), але вона висвітлювалася в загальних рисах, мало торкаючись структурно-стильових характеристик.

Мета статті – зробити структурну типологію народного багатоголосся Південної Волині, беручи до уваги музикування календарно-обрядових жанрів, зокрема колядок, щедрівок, веснянок, петрівчаних та купальських пісень в контексті сучасного традиційнонародного музикування.

Якщо проаналізувати традиційний гуртовий спів у регіоні Південній Волині, то можна виділити три типи народного багатоголосся: гетерофонію, просте терцієве двоголосся та просте гомофонно-гармонічне триголосся. Всі ці типи відрізняються між собою як структуротворчими параметрами, так і способом виконання.

Гетерофонні ознаки найбільш показові у південноволинських щедрівках дохристиянського змісту, оскільки вони зберігають принципи вузькооб'ємного інтонування і не виходять за рамки амбітуса кварта. Прикладом такого роду гетерофонії можуть послужити зразки, записані Б.Синенською

від фольклорно-етнографічного ансамблю з с. Мала Андруга Кременецького району Тернопільської області в кінці 1980-х років XX ст. Адже учасники жіночого фольклорного гурту одностайно виконують петрівчану пісню «Мала нічка петрівочка» і лише при кінці (в межах передостанніх двох тактів) відбувається терцієве розходження голосів. До речі, такого роду гетерофонія відбувається лише під час першого повторення другого рядка у дворядковій побудові. А це вказує на його спорадичність, наймовірніше на спонтанність застосування (Див. Приклад 1).

Приклад 1.

Музична партитура для пісні «Мала нічка петрівочка». Партитура складається з трьох рядків нот, кожен з яких має відповідні ліричні підписи. Рядок 1: Ма-ла - ніч - ка не - трі - воч - ка. Рядок 2: не ви-спа - ла - ся Ма - ла - поч - ка. Рядок 3: не ви-спа - ла - ся Ма - ла - ноч - ка.

Дещо по-іншому представлена гетерофонія у йорданській шедрівці «Косив Павлуно яру пшеницю», записаній від чоловічого дуету з с. Загайці Шумського району Тернопільської області. У цьому пісенному зразку тимчасове розходження голосів виступає лише при кінці пісні (в кадансовому звороті та його розв'язанні): із унісону 2 ступеня голоси розходяться в октаву і завершуються квінтовым поєднанням. До речі, двоголосе завершення пісні у квінту більшою мірою властиве чоловічому виконанню. (Див. Приклад 2).

Приклад 2.

Музична партитура для шедрівці «Косив Павлуно яру пшеницю». Партитура складається з трьох рядків нот, кожен з яких має відповідні ліричні підписи. Рядок 1: Ко - сив Пав - лу - ньо я - ру пше - ни - цю. Рядок 2: бри - пі - ла. бри - пі - ла ко - са. Рядок 3: ко - ло по - ко - са су - де - по.

Дещо інакше гетерофонія проступає під час виконання південноволинських пісень весняного жанру. Якщо при співі шедрівок гетерофонні розходження голосів відбуваються в основному в кадансах, то у веснянках вони часто постають у середині строфи. Зокрема, у шедрівці «Пасла Мару»

ся», записаній Ю.Горошком в 1962 р. від М.Горошко та І.Горошко з с. Передмірка Лановецького району Тернопільської області, гетерофонія постає в серединному та прикіцевому кадансах, а саме у 2 та 4 тактах її чотиритактової побудови. Треба зауважити, що гетерофонія насамперед проявляється у вузькооб'ємних мелодіях, зокрема в тих, які мають обсяг дихорда або трихорда.

Приклад 3

Па-сла Ма-ру-ся чо-ти-ри бич-ки, під бо-ром,
гей, гей, під бо-ром, під зе-ле-нень-ким я-во-ром.

Гетерофонні розходження голосів проступають і в процесі композиційного розгортання мелодії, зокрема у формі варіаційних змін у строфах. Це наочно простежується у транскрипції гайвки «З під крутого танцю йдемо», записаної Б.Сегіним від Г.І.Ковальчук з с. Рошманів Шумського району Тернопільської області. Тут варіаційні відхилення простежуються у третьому – шостому сегментах строфи: відхилення відбуваються завдяки терцовому розходженню мелодії (Приклад 4). Такого роду гетерофонне зіставлення голосів відбувається завдяки тимчасовому переходу співачок на два голоси. Адже вони найімовірніше співають в аматорському хорі першим або другим голосом і мають відповідно вироблені навички музикування.

Приклад 4.

1. З-під кру-то-го тан-цю йде-мо, кін-ця йо-му
не знай-де-мо. То вго-ру, то вдо-ли-ну,

Номографічне зіставлення кількох куплетів аналізованої веснянки в одну площину показує, що відхилення від унісону, які мають місце, не є цілком довільними й випадковими: вони утворюються більш-менш закономірно в наступних ділянках мелодичного розгортання строфи (як правило, в кадансових зворотах). Інтервали, які при цьому утворюються, також повторюються більш-менш періодично в усіх строфах пісні. Найчастіше – це терцієві зіставлення. Ця закономірність у відхиленнях голосів від унісону і підпорядкованість їх певним художньо-естетичним нормам відрізняє багатоголосий спів пізнішого походження від давніших форм гетерофонії, що характеризуються випадковими й довільними зіставленнями голосів. Очевидно, зазначені закономірності в голосоведенні виробилися поступово, в результаті стабілізації тих випадкових відхилень, які були супутниками унісонного співу наших далеких предків.

Тому можна вважати, що вищерозглянуті зразки обрядових пісень становлять проміжний ступінь у розвитку багатоголосся – від первісної гетерофонії до простого терцієвого двоголосся. Вони (гетерофонні відхилення) закладені в самій природі імпровізаційно-варіаційного стилю гуртового виконання, особливо такий спосіб музикування показовий у протяжних народних піснях.

У календарно-обрядовій та родинно-обрядовій пісенності Південної Волині поряд із гетерофонією зустрічається й інший вид найпростішого багатоголосся – просте октавне двоголосся. Воно також належить до ранніх видів багатоголосого співу. Октавне двоголосся, як правило, виникає стихійно при спільному виконанні мелодії співаками різних вікових груп, кожна з яких намагається співати в зручнішому для себе реєстрі. Адже різниця голосових реєстрів у співаків різного віку й статі є важливим стимулом розвитку народного багатоголосся, особливо там, де поширений мішаний гуртовий спів.

Однак, виявляючи зовнішню подібність до «стрічкового» багатоголосся, октавне двоголосся в співочій традиції Південної Волині істотно відрізняється від нього («стрічкового») своєю природою. У сучасному народному побуті обрядові пісні виконуються переважно співаками однієї вікової групи, як правило, дівчатами або жінками, а то й дівчатами та жінками разом. Октавне подвоєння нижнього голосу ведеться в них переважно тією особою, у якої високий голос. Сам спів нагадує фальцетне звукоутворення у верхньому реєстрі (часто сягає ля-сі другої октави). Фальцетний підголосок наявний в основному в обрядових піснях – весільних, родильних, обжинкових і надає специфічного, властивого лише їм колориту. Отже, наявність фальцетного підголоска є не випадковим явищем, а усвідомленим художнім прийомом, тісно пов'язаним з певними пісенними жанрами. Такий спосіб співу найчастіше культивується на Шумщині, зокрема у фольклорно-етнографічному ансамблі с. Обич при виконанні весільних обрядових пісень.

Поряд з гетерофонією просте октавне двоголосся також відіграло певну роль у розвитку народного багатоголосся в цілому. Перехід до більш розвинених форм багатоголосого співу у даному випадку міг здійснюватися шляхом поступової індивідуалізації верхнього голосу, який подвоював мелодію пісні в октаву.

Просте терцієве двоголосся – найбільш поширена форма гуртового співу у Південній Волині. Воно зустрічається майже у всіх народнопісенних жанрах, які активно побутують у досліджуваному регіоні. Спочатку просте терцієве двоголосся вкоренилося у стихію звичайних та напливових пісень, оскільки в цих жанрах не було обмежень у формах музикування. Але, без сумніву, ця форма двоголосого співу виникла під впливом гармонічного способу мислення реципієнтів. Оскільки репродукенту недостатньо було задовольнятися одноголосим співом через звуження його модальних рамок, то він почав шукати шляхів його розширення. Найпростішим і найбільш оптимальним способом виявилось накладання двох модусів, які паралельно співвісують і постійно творять консонансні сполучення (як правило, терції). Про це стверджує й відомий український вчений-етномузиколог А.І.Іваницький: «Втора є своєрідним прообразом гомофонно-гармонічної фактури в народному багатоголоссі. Підстроюючись до мелодії, яку веде група високих голосів (сопрано, тенори), альти, баритони і баси будують свою партію на основі терцевого паралелізму. Ознаки лідера-провідника в такому співі практично відсутні. Голоси поділяються на низькі і високі. З темброво-регістрового боку використовуються і головний, і грудний реєстри. Такий спів становить одну з істотних ознак західноукраїнських регіонів – Західного Поділля, Прикарпаття, Волині, Закарпаття. Подібна манера співу зустрічається у східних областях, але переважно у міському побуті, в середовищі інтелігенції. Спів второю часто використовується в дуетах і, крім побуту, набрав поширення в самодіяльності» [1, 57-58].

Найкращим прикладом для входження простого терцієвого двоголосся в співочу практику на теренах Південної Волині може послужити обрядовий фольклор, зокрема календарний, оскільки в ньому найвиразніше проявляються його ранні форми (адже за своєю природою він є найбільш консервативним і через амбітусне обмеження мелодичного контура найменше піддається для багатоголосого розспівування).

Цікаво проявляється просте терцієве багатоголосся в щедрівках, які культивуються у Південній

Волині. У щедрівці «Ластівонька ряба-біла», записаній І.Виспінським та Б.Синенькою в с.Загайці Шумського району Тернопільської області від жіночого дуету терцієве двоголосся появляється лише в другому такті, коли мелодія вийшла за межі секундового становлення, набравши стабільних розвиткових ознак, і появилася можливість у співачки знайти спосіб терцієвого дублювання.

Приклад 5.

Музична партитура для двоголосся. Перший голос (верхній) починає з нот G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Другий голос (нижній) починає з нот E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. Обидва голоси виконують мелодію з терцієвим дублюванням. Лірика: Ла-сті-вонь-ка ря-ба-бі-ла всі са-доч-ки об-ле-ті-ла. Щед-рий ве-чір, свя-тий ве-чір.

У першому такті, коли мелодія, відбившись від нижнього V ступеня, починає «топтатися» на першому та другому ступенях, немає ніяких можливостей для двоголосого її розгортання. Лише, коли інтонаційне становлення вийшло за межі секунди, тобто перейшло в терцієвий тон (у порівнянні з першим (основним), аж тоді появилася можливість для її терцієвого вторування. Треба зауважити, що терцієве зіставлення в цій пісні ще не є постійним, а лише частковим, тобто не обрамлює мелодії від початку до кінця, а лише наповнює її середину.

У щедрівці «Ой добрий вечір, пан господарю» (записана Б.Синенькою від учасників фольклорно-етнографічного ансамблю с. Бриків Шумського району Тернопільської області) відчутне перенасичення терцієвим вторуванням (у цій пісні домінує навіть деяка штучність). Це передусім пов'язано з тим, що пісня виконувалася під час запису від учасників фольклорно-етнографічного ансамблю з с.Бриків Шумського району Тернопільської області, які використовували фольклоризований спосіб відтворення народнопісенного твору і тут, без сумніву, втрутився керівник ансамблю в обробку цієї пісні, інтенсифікувавши її терцієвим двоголоссям. Адже алогічним є заповнення терціями ходу 1, 3, 5 ступенів, коли цей хід за своєю природою є одноголосим. Так само відчувається нелогічність двоголосого заповнення у другому, четвертому та шостому тактах цієї щедрівки. Адже структура мелодії в щедрівках за своєю природою належить до дуже давнього пласта і тому важко піддається двоголосому терцієвому розпівуванню.

Приклад 6.

Музична партитура для двоголосся. Перший голос (верхній) починає з нот G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Другий голос (нижній) починає з нот E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. Обидва голоси виконують мелодію з терцієвим дублюванням. Лірика: Ой, доб-рий ве-чір, пан-го-спо-да-рю, до те-бе, ой, од-чинь, од-чинь тай во-рі-геч-ка до се-бе.

Ряд щедрівок, записаних на Тернопільщині, представляють просте терцієве двоголосся. Серед них «А я знаю, що пан дома» (с. Млинівці Кременецького району), «Мур при дорозі» (с. Бриків Шумського району) та ін. Більшість із них виконуються терцієвим зіставленням голосів і таким самим способом інтонуються протягом цілого твору. Але оскільки щедрівкові мелодії мають властивість до збереження досить давнього способу модального мислення, то в них не часто мелодія може від початку до кінця суцільно супроводжуватися терцієвим дублюванням. Зокрема, у щедрівці «Благослови, Боже, нам на Новий Рік» перше, третє та четверте музичні речення у строфі завершуються секстовими кадансами, які утворюються через перехід від терцієвого зіставлення двох голосів до квартового і завершуються секстовим.

Лише у третьому музичному реченні перехід від терцієвого співзвуччя відбувається через секундове зіставлення (такий принцип поєднання двох голосів у Південній Волині належить до винятків). Треба зауважити, що у 13-му та 14-му тактах двоголосий спів виходить на рівень секстового зіставлення (Див. Приклад 7).

Приклад 7.

Бла-го-сло-ви, Бо-же, нам на Но-вий рік,
 5
 що-би був ща-ст-ли-вий кож-ний ро-ко-вік.
 9
 Що-би нам в здо-ров-лю іли-ли дні жит-тя,
 13
 що-би всі сла-ви-ли і лю-би-ли Тя.

У щедрівці «А я знаю, що пан дома», записаній І.Виспінським та Б.Синенською в с. Млинівці Кременецького району від учасників фольклорного ансамблю, просте терцієве двоголосся є суцільним (виняток становить лише сам початок інтонування однорядкової строфи та однорядкового приспіву). Це зумовлено тим, що мелодія розпочинається із V нижнього ступеня, який виконує функцію приставного звука і за своєю природою є лише одноголосим (унісонним). (Див. Приклад 8).

Приклад 8.

А я зпа - ю, що пап до - ма си - дить
со - бі кі - пець сто - ла. Щед - рий ве - чір, до - брий -
ве - чір, до - брим лю - дям на зло - ро - /в"я/.

Крім суцільного терцієвого зіставлення голосів, у щедрівках Південної Волині при двоголо-
сому співі частково зустрічається й секстове зіставлення голосів. Звичайно, такого роду співзвуччя
зустрічаються рідко і властиві лише тим щедрівкам, які представляють групу пісень пізнішої фольк-
лорної верстви, а то й напшівового (авторського) походження. Прикладом, де зустрічається секстове
зіставлення голосів, може слугувати щедрівка «Ой, добрий вечір, пан господарю», що, без сумніву, є
твором авторського походження. У даному випадку секстове зіставлення голосів твориться лише у
приспіві щедрівки завдяки переходові першого голосу на октаву вище. Тому другий голос втворює
основному в межах сексти. (Див. Приклад 9).

Приклад 9.

Ой, доб - рий ве - чір, пан - го - спо - да - рю, до
те - бе, ой, од - чинь, од - чинь тай во - рі -
геч - ка до се - бе.

Народне багатоголосся гомофонно-гармонічного складу у Південній Волині має свою спе-
цифіку, яка відрізняється від аналогічного в центральних областях України самим способом розгор-
тання. Воно характеризується триголосною фактурою, у якій основна мелодія знаходиться в другому
голосі, перший голос виконує функцію підголоска на рівні терцієвої втори, а третій голос за своєю
природою виконує функцію гармонічного баса.

Хоча всі голоси в гомофонно-гармонічних піснях виконують мелодичну функцію, однак во-
ни не є цілком рівноправними за своїм значенням: один із них (другий) є, звичайно, основним голо-

сом, а інші – йому підпорядковані.

У багатоголосих піснях Південної Волині, що представляють гомофонно-гармонічний склад, основним голосом найчастіше є другий (якщо у жіночому складі, то це альт, а якщо в чоловічому, то це баритон), який представлений більшістю голосів. Перший голос (це, як правило, сопрано та тенори) представлений меншою кількістю голосів, хоча й може бути репрезентований такою ж самою кількістю голосів, як і у другому голосі. Третій голос у народному багатоголосі Південної Волині відтворюється найменшою кількістю голосів (це переважно буває один основний голос, а декілька інших, якщо це великий гурт, його доповнюють, тобто інтуїтивно слідує за ним). Третій голос виконують, як правило, наймузикальніші учасники гурту, тобто ті, які функціонально відчують гармонічну канву виконуваного твору. Гармонічні функції у триголосому співі у Південній Волині переважно бувають простими – тоніко-субдомінантово-домінантовими.

Проте у досліджуваному регіоні зустрічаються й такі пісні, у яких основна мелодія проходить у верхньому (першому) голосі, становлячи природне продовження основної мелодичної лінії.

Для прикладу візьмемо поширену у співочому середовищі Південної Волині народну любовну пісню «Тиха вода бережечки помить». При виконанні цієї пісні другий голос підпорядкований першому і ніби «вторує» йому, але не зразу, а в наступних (другому або третьому) тактах. У першому або другому тактах він найімовірніше підпорядкований третьому голосу і ніби творить разом з ним гармонічне тло. (Див. Приклад 10).

Приклад 10.

Ходою

Музична партитура для трьох голосів у 2/4 такті. Мелодія виконується першим голосом. Другий і третій голоси виконують гармонічне тло. Ліричні тексти розташовані під нотами.

Для пісень гомофонно-гармонічного складу властивий вільний розподіл голосів на перші та другі, за винятком третього, який представлений в основному одним або двома-трьома співаками. Голосоведення в піснях гомофонно-гармонічного складу менш гнучке ніж в піснях, яким притаманний поліфонічний принцип розгортання.

Отже, останнім часом у південноволинському пісенному виконавстві зустрічаються три типи народного багатоголосся: гетерофонний, просте терцове двоголосся та гомофонно-гармонічне триголосся. Усі ці типи притаманні тому чи тому народнопісенному жанру: гетерофонія найчастіше зустрічається у традиційних колядках та шедрівках, просте терцієве двоголосся – у веснянках, петрівчаних та купальських піснях, а гомофонно-гармонічне триголосся – у танцювальних та жартівливих піснях. Ці форми гуртового співу все більше застосовуються у народному побуті і, без сумніву, набувають все ширшого застосування під впливом масової культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість: Навч. посібник. – К.: Муз. Україна, 1991.
2. Квітка К. Вибрані твори у двох томах / Сост. и коммент. В.Л.Гошовского. – М.: Сов. композитор, 1973. – Т.1.
3. Квітка К. Порфирій Демуцький // Етнографічний вісник ВУАН – К., 1928. – Вип. 6.
4. Колесса Ф. Народна музика на Поліссі // Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наук. думка, 1970. С. 409-425.
5. Молдавін М. Народний підголосковий спів. – К.: Муз. Україна, 1980.
6. Сто українських народних пісень села Скородинці на Тернопільщині / Упорядник С.І.Стельмашук. – К.: Муз. Україна, 1967.
7. Яценко Л.І. Українське народне багатоголосся. – К.: Вид-во академії наук УРСР, 1962.

Olha Bystryts'ka**Principal types of the folk multi-vocal singing of South Volyn'.**

The article indentifies the structural typology of the folk multi-vocal singing of South Volyn' on the basis of setting to music the calender-ritual genres, sn particular, cards, shchedrivky, St. Peter's Day and Midsummer's Night songs.

Key words: South Volyn', folk multi-vocal singing, heterophony, mediant second part singing, heterophone-harmonious three-part singing.

Богдан Водяний

**ТРАДИЦІЙНІ ТА НОВАТОРСЬКІ ФОРМИ МУЗИКУВАННЯ
У ДИТЯЧИХ ФОЛЬКЛОРНИХ АНСАМБЛЯХ ПІВДЕННОЇ ВОЛИНИ
(НА МАТЕРІАЛІ С.ЮСЬКІВЦІ ЛАНОВЕЦЬКОГО РАЙОНУ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ)**

Стаття висвітлює питання функціонування традиційних та новаторських форм музикування у дитячих фольклорних ансамблях Південної Волині.

Ключові слова: Південна Волинь, традиційне музикування, фольклорний ансамбль, інструментальне виконавство.

У фольклористичній науці завжди актуальною є проблема взаємодії традицій і сучасного стану функціонування народного мистецтва, оскільки виходить вона із такого явища, як трансформація культурних процесів. Дослідження процесу трансформації полягає не лише в констатуванні тієї чи іншої зміни, й вивченні характеру фольклорних змін і виявленні їх значення для подальшого розвитку традиції.

При такому підході чітко проглядається відома у мистецтвознавстві конструкція: «традиція та новаторство», тобто традиція – це все те прогресивне, що утримується в культурі минулих поколінь; новаторство – процес засвоєння і прийняття традицій своїх попередників і на тій основі формування нових елементів культури, які виявляються у відповідних нових формах функціонування певних жанрів мистецької творчості.

У наукових дослідженнях останніх десятиліть більшість мистецтвознавців, культурологів, вчених інших гуманітарних дисциплін відзначають, що поряд зі зміною етнографічного контексту традиційна культура продовжує витіснятися різними формами сучасної масової культури. У цьому питанні можна спостерігати як природність трансформаційних процесів, так і певну деструктивність культурної політики. Тому значна частина суспільства, виявляючи прагнення і тенденції до духовного оновлення і гуманізації культури, освіти, суспільних відносин, намагається знайти форми відродження і збереження духовних традицій.

Метою статті є розгляд питання функціонування традиційних та новаторських форм музикування у дитячих фольклорних ансамблях Південної Волині у контексті висловленої проблематики. Матеріалом для висвітлення цього питання обрано діяльність дитячого зразкового фольклорно-етнографічного ансамблю села Юськівці Лановецького району Тернопільської області.