

Іванові ФРАНКУ присвячується



Ів Франко

(1856 – 1916)



НАУКОВІ ЗБІРКИ
ЛЬВІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
ім. Миколи Лисенка
випуск 14

Редакційна колегія:

Ігор ПИЛАТЮК
ректор, нар. артист, професор, канд. мистецтвознавства (голова)
Віктор КАМІНСЬКИЙ
проректор з наукової роботи, засл. діяч мистецтв, професор
Любов КИЯНОВСЬКА
зав. кафедрою історії музики, професор, доктор мистецтвознавства
Олександр КОЗАРЕНКО
зав. кафедрою теорії музики, професор, доктор мистецтвознавства
Богдан ЛУКАНЮК
зав. кафедрою муз. фольклористики, професор, канд. мистецтвознавства
Стефанія ПАВЛИШИН
професор, доктор мистецтвознавства
Олександра ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО
професор, доктор мистецтвознавства
Юрій ЯСІНОВСЬКИЙ
зав. кафедрою муз. україністики, професор, доктор мистецтвознавства

Львів
2007

ЛЬВІВСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені Миколи Лисенка
Кафедра музичної фольклористики
Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології

Е Т Н О М У З И К А

2

*Збірка статей та матеріалів
на честь ювілею Івана ФРАНКА*

Львів

2007

ББК 85.312(Ук)
УДК78.6У
Е 88

Наукове видання

Етномузика / Упор. Б. Луканюк. – Львів, 2007. – Число 2: Збірка статей та матеріалів на честь ювілею Івана Франка. – 236 с. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка. – Вип. 14).

Черговий номер етномузикознавчої серії Науккових збірок ЛДМА імені Миколи Лисенка включає дослідницькі статті з питань історії етномузикології та народноінструментальної генології, публікації рукописів та експедиційних матеріалів, методичні праці з педагогіки, список випускних робіт, виконаних у Київській консерваторії до 2007 р., а також повідомлення, бібліографічні огляди, хроніку за минулий 2006 рік, список етнографічно-фольклористичних праць Івана Франка. Доповнення та інші матеріали вміщені на долученому CD. Дослідникам і шанувальникам автентичної народної творчості.

Упорядник:
професор **Богдан Луканюк**

Редакція:
нс *Ліна Добрянська* (секретар, ldo@lviv.farlep.net); доц., снс, канд. м-ва *Ірина Довгалюк* (dis_muz@ukr.net); зав. ПНДЛІМЕ ЛДМА, в.о. доц., канд. м-ва *Василь Коваль* (редактор, lme@hmi.lviv.ua); проф., пнс, канд. м-ва *Богдан Луканюк* (відповідальний редактор, lukaniuk@ukr.net); в.о. доц., мнс, канд. м-ва *Юрій Рибак* (yuriy_rybak@ukr.net)

Рецензенти:
кафедра української фольклористики ім. Ф. Колесси
Львівського національного університету ім. Ів. Франка
кафедра музичного фольклору
Рівненського державного гуманітарного університету

Ухвалено до друку Вченою радою ЛДМА ім. М. Лисенка
21.02.2007, протокол № 5

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 4585 від 27.09.2000

Ethnomusic / Ed. Bohdan Lukaniuk. – Lviv, 2007. – Number 2: A collection of scientific articles and materials devoted to the 150th anniversary of Ivan Franko. – 236 p. – (Scientific collections of the Mykola Lysenko Lviv State Music Academy, vol. 14).

ISBN xxx-xxx-xxx-x

© Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка, 2007.

ЗМІСТ

<i>Від редакції</i>	7
---------------------------	---

Студії

<i>Богдан Луканюк</i>	
Народномузичні рукописи Остапа Нижанківського	9
<i>Ольга Коломиєць</i>	
Інструментальна музика традиційного гуцульського похорону	53
<i>Федун Ірина</i>	
Інноваційні процеси в необрядових танцях Західного Полісся	62

Матеріали та публікації

<i>Климент Квитка</i>	
Комментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году: [Записи от Ивана Франко]	74
<i>Ліна Добрянська</i>	
Експедиція Львівської консерваторії в село Івана Франка	123
<i>Володимир Пасічник</i>	
Лист Володимира Гошовського до Анни Рудневої від 28 жовтня 1966 року	148

Педагогіка

<i>Богдан Луканюк</i>	
Про тематичні плани курсів “Музичного фольклору”	156
<i>Юрій Рибак</i>	
Проект навчальної програми “Український музичний фольклор” для студентів спеціалізації “Музичний фольклор” (за вимогами кредитно-модульної системи)	171
<i>Ірина Клименко</i>	
Випускні роботи з етномузикології в Київській державній консерваторії / Національній музичній академії ім. П.І. Чайковського	191

Огляди, рецензії, повідомлення

Семінар “Створення мережі архівів культурної спадщини в Україні” (м. Київ, 8 – 9 червня 2006 року). – <i>Андрій Вовчак</i>	200
Гуцульський фестиваль у Кракові. – <i>Ірина Довгалюк</i>	209
Майстерклас народного музиканта. – <i>Тарас Баран</i>	212
Музичний фольклор Донбасу: Весільні пісні. – <i>Василь Коваль</i>	213
Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. – <i>Юрій Рибак</i>	215
Б.І. Яремко. Бібліографічний покажчик наукових праць і творчого доробку. – <i>Вікторія Ярмола</i>	219
Мирослав Мороз (некролог). – <i>Любомир Кушлик</i>	221
<i>Хроніка '06</i>	223

Додатки

<i>Алфавітний список музичних та етнографічно-фольклористичних праць Івана Франка</i>	228
<i>Summary</i>	231
<i>Відомості про авторів</i>	233

Від редакції

Чергове, друге число “Етномузики” продовжує спеціальну серію Наукових збірок Львівської музичної академії імені Миколи Лисенка, започатковану кафедрою музичної фольклористики та Проблемною науково-дослідною лабораторією музичної етнології для висвітлення актуальних проблем вивчення музичної культури усної традиції.

Це число виходить під знаком 150-ої річниці Івана Франка, яку широко відзначила українська та світова громадськість. Хоча Каменяр не мав фахової музичної освіти і навіть не був етномузикологом-немузикантом (на зразок акустика Олександра Елісса, психолога Карла Штумпфа чи філолога Осипа Роздольського), все ж як незрівнянний знавець народної пісні, її мелодики він зробив значний внесок у розвиток вітчизняної етномузикознавчої думки, вплинувши тією чи іншою мірою на світоглядні позиції своїх сучасників-етномузикознавців, про що добре відомо з перших рук – зі знаних розвідок Станіслава Людкевича, Філарета Колесси та Климента Квітки, присвячених власне Франковим (етно)музичним заняттям. Ці відомості покликана децю доповнити передовиця даної збірки та її першого розділу “Студії” – дослідження про діяльність, зокрема, Ів. Франка в Комітеті для збирання та видання народнопісенних мелодій 1894 – 1895 років; значне місце при тому відводиться й порівняльному текстологічному аналізу наспівів, транскрибованих Миколою Лисенком, Остапом Нижанківським, Климентом Квіткою, Філаретом Колесою та іншими зі співу Ів. Франка та його тодішніх сподвижників – Михайла Павлика, Єроніма Калитовського й Осипа Роздольського.

У двох наступних дослідженнях цього ж розділу розглядаються окремі жанрові системи етноінструментальної музики. В одному зроблена спроба з’ясувати її роль у гуцульській похоронній традиції, в іншому – визначити обсяг та внутрішні поділи звичайних та напливових народних танців, достатньо поширених на Західному Поліссі.

Франкіані відведена також більша частина розділу “Матеріали та повідомлення”. Спершу тут подається коментар К. Квітки до транскрипцій народнопісенних мелодій, заспіваних Іваном Франком 1901 року в карпатському селі Буркут (інший фрагмент авторського машинопису, а фактично його продовження, був опублікований у першому числі “Етномузики” на с. 100-136), і на цьому вичерпуються пояснення збирача до його західноукраїнських записів. Далі йде докладне повідомлення про одну з перших музично-етнографічних експедицій Львівської консерваторії власне в рідне село Івана Франка.

Доповнює даний розділ публікація листа Володимира Гошовського до московської фольклористики Анни Рудневої, що розкриває цікаву сторінку біографії львівського вченого.

У розділі “Педагогіка” піднімається принципове питання концепції тематичного плану курсу “Музичний фольклор” (хіба найосновнішого серед музично-фольклористичних дисциплін), і відповідно дається спроба використання для його удосконалення кредитно-модульної системи організації навчального процесу в світлі вимог Болонської декларації, до якої недавно долучилася Україна. На заклик у передмові попереднього числа “Етномузики” надсилати списки випускних робіт з етномузикології відгукнулася Національна музична академія імені Петра Чайковського.

Останній розділ склали повідомлення про значущі суспільно-фольклористичні заходи, серед яких безперечно виділяється київський семінар з актуальних проблем архівування, і буквально кілька бібліографічних оглядів, котрі, на жаль, не охоплюють навіть важніші видання, що з’явилися не давно лише у нашому регіоні. Вони, як і інші помітні події етномузикознавчого життя за 2006 рік, відзначені в “Хроніці”.

У додатках, крім традиційних відомостей про авторів цієї збірки та коротких резюме дописів трьох основних розділів збірки, вміщено ще синоптичний реєстр праць Ів. Франка на музичну й етнографічно-фольклористичну тематику. Не будучи повним, такий простий перелік напевно придасться для подальшого пізнання Франкових заслуг у цих галузях і взагалі історії народознавства в Галичині.

До випуску долучається CD, на якому є електронний варіант попереднього числа “Етномузики”, низка доповнень до цього числа (зокрема фонограми експедиції в село Івана Франка та факсиміле їхніх рукописних транскрипцій), а також нові видання Електронної бібліотеки “Етномузики”, в тому деякі роботи як самого Ів. Франка, так і про Ів. Франка, подальші публікації ПНДЛМЕ при ЛДМА ім. М. Лисенка й ін.

Свої зауваги та пропозиції прохання надсилати на поштову адресу Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка (а/с 839, п/в 79008, м. Львів) або на електронні пошти членів редакції.

29 грудня 2006 р.

Редакція.

Богдан Луканюк

НАРОДНОМУЗИЧНІ РУКОПИСИ ОСТАПА НИЖАНКІВСЬКОГО

У відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України зберігаються записи мелодій народних пісень з голосу Івана Франка, Михайла Павлика, Єроніма Калитовського, Осипа Роздольського й Осипа Маковея, здійснені відомим галицьким композитором, диригентом, музичним і громадським діячем кінця ХІХ – початку ХХ століття Остапом Нижанківським¹. Вони містяться всього на сімох аркушах і складають, напевно, лише мізерну частку його колись чималого музично-етнографічного архіву. Але й те, що щасливо дійшло до нас, має велике історичне значення: записи ці не тільки певною мірою поповнюють наші знання про музично-фольклористичні заняття О. Нижанківського та його видатних сучасників, а й кидають промінець світла на значний і разом з тим досі малознаний епізод історії галицької музичної фольклористики та вітчизняної культури в цілому.

Уцілілі документи – недатовані, та писалися вони явно за різних обставин і з різних приводів, а разом опинилися радше випадково. Про це говорить їх розмаїтий характер, зміст і формат. А втім деякі з них усе ж виказують спільні властивості, на підставі чого розрізнені тепер листки можна з'єднати в більші органічні цілості чи бодай звести в однорідні групи.

Першу таку цілість серед наявних рукописів О. Нижанківського, без сумніву, творили в минулому два нотні аркуші, здебільшого заповнені з обох боків. На них знаходяться чорнові нотації дванадцятьох мелодій, поруч з якими фігурують імена Ів. Франка, М. Павлика, Є. Калитовського та численні посилання на О. Роздольського (див. в додатку на CD перші чотири сторінки “Факсиміле рукописів”, №№ 1 – 4).

Другу таку ж осібну цілість, але зовсім відмінного штибу, складають інші дві картки, списані лише на лицьовій стороні, де щоразу

¹ Фонд Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (Ф. 134). – Од. зб. 92/2, п. 34. Див. вкінці “Нотний додаток” (с. 49-52) та додаток на CD “Факсиміле рукописів”.

викладена тільки одна мелодія із залишеним місцем для внесення поетичного тексту. Початково це були чистовики, однак вони втратили свій первісний статус через пізніші виправлення та приписки, в яких, до речі, знову згадуються Ів. Франко й О. Роздольський (див. в додатку на CD наступні дві сторінки “Факсиміле”, № 5 – 6).

Спільність дещо інакшого роду виявляють чергові два нотні листки різної величини. На меншому, виповненому до решти, умістилися чернетки чабарашки “Не туди, не туди по гриби ходити” та приспівка до весільного плясання “Перше мовила – буде робила”¹, тоді як на більшому, тільки-но початому, знайшовся запис ледве однієї жартівливої пісні “Мала баба три доньки”. Усі вони увійшли до збірки О. Нижанківського й, отже, здійснювалися ним в останній рік навчання в львівській духовній семінарії від свого колеги, такого ж питомця (як тоді мовилося) та вельми активного збирача народної творчості Василя Кузьмича².

І нарешті, геть відосібленим від інших можна вважати обрізок звичайного паперу з нанесеними від руки нотними лінійками, на якому була схоплена вмість, а тому лише частково підтекстована, однаєдина мелодія пісні “Там на дворі темно” у виконанні О. Маковея³. Обставини та час цього польового запису, як і його дальша доля, залишаються невідомими. Принагідно варто лише відзначити, що пісня ця є не зовсім народного походження, вона належить до т.зв. дворацьких з контрастно-складеною будовою, де перша половина співається дещо рубатно та мовлено (*poco rubato parlando/recitando*), а друга – рівно та співно (*giusto cantabile*)⁴, й, очевидно, її в цілому треба вважати малохарактерною для співацького репертуару О. Маковея, який,

¹ Тут нотація підтекстована третьою з ряду строфою, фактично ж приспівка повинна починатися словами: “Ой ти, дівчино, як рожевий цвіт”.

² Пісні народні / Зібрав і під ноти зложив О. Нижанковський. – Львів, 1891. – Рукопис. – Відділ рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, фонд Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. – Ф. 163, од. зб. 92/8, п. 36. Це вартісне зібрання потребує окремого обговорення.

³ Див. вкінці “Нотний додаток”, № 15 та додаток на CD “Факсиміле рукописів”, № 7. Поетичного тексту цієї пісні немає в збірці: Народні пісні в записах Осипа Маковея. – Київ, 1981.

⁴ Пор., наприклад: Колесса Ів. Галицько-руські народні пісні з мелодіями. – Львів, 1902. – С. 162, № 1. – (Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові, т. 11); Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії: [У 2 ч.]. – Львів, 1908. – Ч. 2. – С. 204, № 845; с. 207-208, № 854-857. – (Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові, т. 22); Мишанич М., Луканюк Б. Народна вокальна творчість Львівщини: У 2 ч. – Львів, 1985. – Ч. 1, кн. 1: Мелодії. – С. 114, № 204. – Рукопис деп. у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України, Відділ мистецтва, од. зб. 33217/1-3 муз. Див. також: Колесса Ф. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 535.

як відомо, поважно цікавився автентичною народною творчістю, передовсім солдатськими (жовнірськими) піснями. Нотація О. Нижанківського – це, на жаль, усе, що ми маємо на сьогодні, позаяк мелодії в нотному додатку публікації записів О. Маковея не належать йому, вони механічно запозичені з інших джерел¹.

Таким чином, з усіх перелічених рукописів² три останні можна вважати в певному сенсі самодостатніми. Поряд із джерельною цінністю вони мають вагу передусім для вивчення музично-етнографічної діяльності О. Нижанківського. Натомість ширший інтерес становлять, безумовно, оті перші дві групи аркушів з мелодіями, наспіваними збирачеві іменитішими виконавцями, і не тільки через те, що ці записи дають певне уявлення про них як автентичних носіїв фольклору, але й з огляду на знаменні події, які призвели до появи цих записів.

Про безсумнівну приналежність перших чотирьох наспівів у найбільшому рукописі О. Нижанківського до фольклорного репертуару Ів. Франка вказують:

по-перше, паспортні нотатки збирача – неодноразові іменні в кінці кожної мелодії (“Др. Ів. Франко”) й одна з географічних (“Коломийщина”) біля пісні “Іван і Мар’яна”, яку поет, як відомо, перейняв 1880 року в коломийській тюрмі від Францішка Батовського, родом зі с. Ценява (нині – Коломийського району Івано-Франківської області), а також ще одна спеціальна ремарка про те, що до цієї мелодії виконавець “має текст (інтересний) і мелодію Кольберга”³, бо дійсно, той Кольбергівський запис Ів. Франко згодом зацитував у своїх “Студіях над українськими народними піснями” поряд з відомою йому мелодією в нотації Асі Шеховичівни (Левицької), його знайомої зі Станіслава (тепер – Івано-Франківська)⁴;

¹ Народні пісні в записах Осипа Маковея. – С. 89-93. Практику запозичування до наявного тексту чужої мелодії (чи, навпаки, до наявної мелодії чужого тексту) слід вважати неприпустимою, оскільки в той спосіб постає їх штучне поєднання, якого ніколи не існувало в природі й, отже, такого роду витвір є нічим іншим, як фальсифікатом.

² Слід зазначити, що в цій же архівній папці разом із записами народних пісень хіба через недогляд опинився ще один нотний листок (такого ж формату, як і рукопис пісні “Мала баба три доньки”), де знаходиться густо правлений начерк солоспіву на Шевченковий вірш “У перетику ходила по горіхи” (див. додаток на CD “Факсиміле рукописів”, № 8).

³ Йдеться про мелодію із збірника: Kolberg Oskar. Pokucie. – Kraków, 1888. – Т. 2. – С. 18.

⁴ Франко Ів. Студії над українськими народними піснями. – Львів, 1913. – С. 34 (або: Франко Ів. Зібрання творів: У 50 т. – Київ, 1984. – Т. 42. – С. 73). Уперше текст цієї пісні Ів. Франко надрукував ще 1895 року в третьому томі часопису “Житє і слово” (с. 369-370). Залишається нез’ясованим, чому її мелодія в нотації О. Нижанківського не була залучена до жодної з тих публікацій і чому Ів. Франко змушений був пізніше звертатися до інших записувачів? Згадку про А. Шехович як вправну піаністку див.: Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2-х т. – Львів, 2000. – Т. 2. – С. 429.

по-друге, послідовні зіставлення записів О. Нижанківського з аналогічними записами від Ів. Франка інших збирачів – К. Квітки, Ф. Колесси і тої ж А. Шехович, що підтверджують ідентичність цих перших, а заодно показують наочно, наскільки О. Нижанківський був умілим транскриптором, а його інформант – істинним носієм фольклору¹.

Так от, якщо порівняти нотації пісні “Турчин – покупець сестри”, виконані О. Нижанківським² і таким майстром своєї справи, як Ф. Колесса³, то виявиться, що вони є майже тотожні своїми мелодичними лініями, незначно відрізняючись лише в других тактах:

1

Andante

Хо_ дит Тур_ чин по ри_ ноч_ ку, Гей, мо_ ре, бре,

Ку_ пу_ є си Вір_ ме_ ноч_ ку, сер_ це мо_ є.

Напевно, саме так, дещо по-різному подав записувачам це місце Ів. Франко, однак загалом, треба наголосити, для нього подібні відміни малохарактерні, бо він належав до категорії співаків, які практично не видозмінюють звуковисотну лінію ні в процесі виконання твору⁴,

¹ Докладно про Ів. Франка-співака див. перші два розділи розвідки Ф. Колесси “Народнописенна ритміка в поезіях І. Франка” (Колесса Ф. Фольклористичні праці. – Київ, 1970. – С. 327-335) і капітальну студію К. Квітки “Іван Франко як виконавець народних пісень” (Творчість Івана Франка. – Київ, 1956. – С. 160-193), а також варіант цієї ж студії: Квитка К. [Записи от Ивана Франка] // Комментарий к сборнику украинских народных песен, изданного в 1922 г. – Москва, 1949–1951. – Рукопис. – Відділ рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. – Фонд 14–2, од. зб. 62 (або в цьому числі “Етномузики” на с. 76-124).

² Див. тут вкінці “Нотний додаток” № 2 та додаток на CD “Факсиміле рукописів”, № 1 (друга мелодія зверху, помічена збирачем як № 9).

³ Франко Ів. Студії над українськими народними піснями. – С. 530, № V (Франко Ів. Зібрання творів. – Т. 42. – С. 104). Для зручності порівняння запис Ф. Колесси транспоновано на секунду вниз. На думку К. Квітки, записувачі Ів. Франка не намагалися фіксувати реальну висоту його співу (дарма що вона в багатьох транскрипціях або співпадає, або близька собі) й обирали звуковий рівень, підходящий для нотування без додаткових лінійок і значної кількості знаків альтерації (Квітка К. Іван Франко як виконавець народних пісень. – С. 184-185).

⁴ Про це вимовно свідчать нотації К. Квітки, який ставив собі за мету фіксувати всі відміни, що з’являються в різних мелострофах під час виконання однієї пісні (Квітка К. Українські народні мелодії. – Київ, 1922. – С. IX-X) і який у співах Ів. Франка зафіксував більш-менш розвинуте звуковисотне видозмінювання тільки один-єдиний раз в пісні “Жалі мої, жалі” (там само. – № 516).

ні при кожному черговому його відтворенні, роками утримуючи зовсім однаковою в своїй пам'яті, як своєрідні “ходячі фонограми”¹. У цьому цілковито переконує знову ж таки зіставлення транскрипцій одних і тих же улюблених Франкових наспівів, зроблених М. Лисенком, К. Квіткою та Ф. Колесою протягом чверть століття з проміжками в кільканадцять літ (відповідно в 1885, 1902 та 1912 роках). Прикладом тому може служити хоч би пісня “Подільнянка та Козак”²:

2

Poco andante

а) Ей вий_шла, вий_шла по_до_лян_ка по во_ду

Andante

б) Гей вий_шла, вий_шла по_до_лян_ка по во_ду

Andante

в) Ей вий_шла, вий_шла По_до_лян_ка по во_ду,

Ей спо_до_ба_ла ко_за_чень_ка на вро_ду.

Гей спо_до_ба_ла ко_за_чень_ка на вро_ду.

Ей спо_до_ба_ла ко_за_чень_ка на вро_ду.

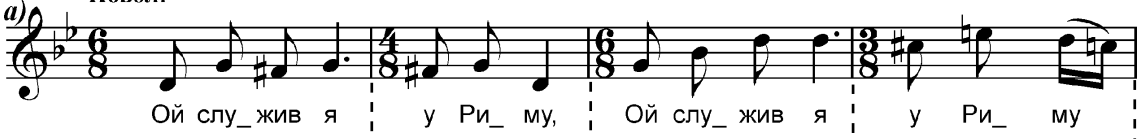
¹ Зрештою, такою була мета Ів. Франка, який не просто переймав народні мелодії для власних потреб, а спеціально заучував якомога точніше, щоби при нагоді хтось міг покласти їх на ноти. Аналогічно в ті часи, коли ще не було звукозапису, поступала більшість свідомих інтелігентів (Марко Вовчок, Леся Українка, О. Роздольський та ін.).

² Нотація *a* – Стародуб І., Єфремова Л. Народні пісні в записах Миколи Лисенка з голосу Івана Франка // Народна творчість та етнографія. – 1986, № 6. – С. 55; *б* – Квітка К. Українські народні мелодії. – № 509; *в* – Франко Ів. Студії над українськими народними піснями. – С. 532, № XXVII (Франко Ів. Зібрання творів. – Т. 42. – С. 332; тут безпідставно додано ще іншу мелодію, що не має жодного відношення до даної поетичної теми). Усі нотації приведені до єдиного звуковисотного рівня (у М. Лисенка та К. Квітки основний тон – *e*¹, а в Ф. Колесси – *a*¹).

або й балада “Тройзілля”¹:

3

а) Поволі



б) Andantino



в) Andantino



Три лі_ теч_ ка та й зи_ му, Три лі_ теч_ ка та й зи_ му.



Три лі_ теч_ ка та й зи_ му, Три лі_ теч_ ка та й зи_ му.



Три лі_ тонь_ ка та й зи_ му, Три лі_ тонь_ ка та й зи_ му.



Порівнюючи нотації в обох наведених прикладах, неважко спостерегти в них розбіжності троякого роду – на структурних рівнях (1) макро- та мікромелізматики, (2) мікрохроматики й (3) окремих щаблів діатоніки. Перші з погляду текстологічної достовірності хіба взагалі не заслуговують на увагу, оскільки вони хисткі, нестійкі за своєю природою в усякого виконавця, тож можуть раз бути, а раз не бути, часом їх можна вичути, а часом і ні. Власне звідси й виводяться оті еквіваленти, ретельно зазначені дрібнішими нотами разом із нормальними в транскрипціях Франкового співу К. Квітки й іноді Ф. Колесси (див. четвертий і п’ятий такти прикладу 2, четвертий, шостий і сьомий прикладу 3).

¹ Нотація *a* – Народні пісні в записах Івана Франка. – Київ, 1981. – С. 146 (публікація Лисенкового рукопису О. Дея); *b* – Квітка К. Українські народні мелодії. – № 511; *c* – Франко Ів. Студії над українськими народними піснями. – С. 532, № XXVб (Франко Ів. Зібрання творів. – Т. 42. – С. 328). Нотації К. Квітки та Ф. Колесси з основним тоном *a*¹ транспоновані до рівня запису М. Лисенка.

Інша річ, коли в якійсь нотації має місце відмінний діатонічний звук з різницею в півтона, як у записах М. Лисенка (сьомий такт прикладу 3а) та К. Квітки (п'ятий такт прикладу 2б). Ледве чи до того спричинився виконавець, співаючи раз так, а двічі інакше, радше тут завинив один із записувачів. Зате звуковисотні різниці в третіх тактах балади, хоча вони й укладаються в норми т.зв. “терцевих підмін”¹, слід покласти вже на карб хіба Ів. Франка, адже у Лисенковій версії він фактично зіпсував композиційну суть мелодій даного типу – характерну транспозицію другої побудови на квінту вверх (за схемою $\alpha\alpha^5\beta\gamma$).

І нарешті, такі ж півтонові розходження, але між звуками одного ступеня (*до* та *до-дієз*, *мі* та *мі-бемоль*), що виступають продовж майже всієї пісенної мелодії й у четвертих тактах балади, аж ніяк не пов'язані з транскрипційними помилками, а звичайно зумовлюються протилежним напрямом “заокруглювання”, наближеного вираження на письмі т.зв. дробів або мікроальтерацій – проміжних (треть-, чверть- і т.п.) тонів між основними ступенями звукоряду, залежно від того, як схильний був трактувати той чи інший записувач такі дробі-мікроальтерації – як трохи завищені діатонічні або, навпаки, як трохи занижені хроматичні звуки.

Цим і пояснював К. Квітка подібні розходження між своєю та Колессівською нотаціями пісні про подолянку: “Я добре пам'ятаю, – писав він у коментарі до неї, – що в другому такті шостий ступінь звучав трішечки, як мені здавалося, менше ніж на четверть тону, – [тобто] підвищено; я сприймав таке інтонування як старовинний художній спосіб окрашування звука та переживав найвищої міри почуття, яке взагалі переживав при зіткненні з незвичними для сьогодення історичними засобами виразності, а не роздратування, яке причиняє фальш. Підвищення четвертого ступеня я абсолютно не помічав”².

¹ Докладніше див.: Сокальський П. Руська народна музика. – Київ, 1959. – С. 62 і далі; Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – Москва, 1971. – С. 16, 161 і т.д.; Харлап М. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. – Москва, 1972; Земцовский И. Мелодика календарных песен. – Ленинград, 1975. – С. 21, 42 і т.д.; Лобанов М. Теоретические вопросы публикации и систематизации напевов в Своде русского фольклора // Проблемы “Свода русского фольклора”. – Ленинград, 1977. – С. 154-165. – (Русский фольклор. – Т. 17); Истомина И. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. – Москва, 1985; Лобанов М. Данные о звуковысотном строении напева в свете проблем систематизации русского музыкального фольклора // Звуковысотное строение народных мелодий: Материалы к научно-практической конференции (ДТК “Руза”, 11 – 16.02.1991). – Москва, 1991. – С. 89-113; Луканюк Б. Про будову народнопісенних тем М. Леонтовича // Українська музика. Традиції та сучасність: Збірка статей. – Львів, 1993. – С. 100-101.

² Квітка К. [Записи от Ивана Франка]. – С. 246. Очевидно, К. Квітка не знав обох наведених тут записів М. Лисенка і тому не міг взяти їх до уваги ні в цьому “Комментарии”, ні в розвідці “Іван Франко як виконавець народних пісень” (цитованих слів у даній розвідці немає).

І це також природно, якщо враховувати, що мікроальтерації, куди більше, ніж мелізматика, є явищами непостійними, інакшими у кожній черговій мелострофі, залежними від рівня майстерності та внутрішнього душевного стану виконавця, який може під настрій нюансувати більше або менше, чи взагалі обходитися без дробів, просто відтворюючи “скелет” мелодії. Довший час такі музично-фонетичні тонкощі в транскрипціях звичайно не відзначалися¹, вони, як сказано, “заокруглювалися” згідно з суб’єктивним розумінням музично-граматичної норми – хтось дробі недооцінював, вважаючи їх лише випадковою “нечистою інтонацією”, і діатонізував, а хтось, навпаки, переоцінював, убачаючи в них ладову особливість, і хроматизував.

Тому, мабуть, чи не всі різночитання на рівні хроматики в записах з голосу Ів. Франка можуть означати лише те, що в цих місцях він мікроальтерував, трохи завищував принципово діатонічний ступінь, посилюючи у той спосіб його виразову дієвість. У зв’язку з цим, зрозуміло, незмірно виростає джерелознавча цінність кожної повторної нотації, в якій транскриптор відзначив на свій лад альтераціями усі почуті ним деякі завищення, бо завдяки їй нині можна зробити ще один крок до пізнання краси і могутності Франкового співу, що справляв незабутнє враження на сучасників. Як згадував Ф. Колесса, поет “співав зовсім просто і природно – так, як співають наші селяни, без афектації, без концертних манір, проте його спів чомусь глибоко зворушував”². Навіть через п’ятдесят років К. Квітка писав: “Спів Франка справив на мене враження настільки сильне та тривале, що до сих пір наспіви, відтінки вираження, тембр у мене «у вухах»”³. З того стає зрозумілою виняткова вартість записаної О. Нижанківським від Ів. Франка мелодії балади про зведеницю⁴, де якраз є хроматизми, відсутні в записі К. Квітки⁵:

¹ Щоправда, К. Квітка в деяких нотаціях намагався відзначувати завищення чи заниження приблизно на $\frac{1}{4}$ тону звичними знаками альтерації, але взятими в дужки (див., наприклад: Квітка К. Українські народні мелодії. – №№ 99, 130, 148, 209, 220, 222, 242, 248, 260 і т.д. і т. п., або значно менше, ніж на $\frac{1}{4}$ тону за допомогою особливих діакритичних значків $\blacktriangledown$ та $\blacktriangle$). Ці два останні були запозичені ним у російського записувача Івана Тезавровського, який застосував їх у своїх транскрипціях мелодій билин (Григорьев А. Архангельские былины и исторические песни. – Москва, 1904. – Т. 1. – С. 650), отже, два роки після того, як К. Квітка робив свої записи зі співу Ів. Франка.

² Колесса Ф. Фольклористичні праці. – С. 334.

³ Квітка К. [Записи от Ивана Франка]. – С. 217.

⁴ Див. вкінці “Нотний додаток”, № 3 і додаток на CD “Факсиміле рукописів”, № 1 (третя мелодія зверху, помічена збирачем як № 1). Ліга між другою та третьою нотами з кінця означає виразний “з’їзд”, посередній між глісандо та портаменто (тепер в деяких транскрипціях таке явище позначається подвійною лігою, тобто двома лігами, розміщеними одна над одною, або ще хвилястою, рідше прямою лінією, що сполучує обидві ноти).

⁵ Квітка К. Українські народні мелодії. – № 524 (запис транспоновано на кварту вверху).

Allegro non troppo **Moderato**

Ой у по_лі сос_на ви_со_ка_я рос_ла;

Adagio **Lento** **Adagio**

Ой у по_лі сос_на ви_со_ка_я рос_ла.

У цілому ж, якщо не брати до уваги оті мікроальтераційні та мелізматичні відміни, звуковисотні лінії обох нотацій, подібно як в інших випадках, виявляються однаковими, зайвий раз підтверджуючи феноменальну тривкість музичної пам'яті Ів. Франка, з одного боку, а з іншого – належний рівень транскрипційної техніки О. Нижанківського. Утім і це можна поставити більше в заслугу того ж Ів. Франка, який був обдарований не тільки унікальною здатністю зберігати в свідомості раз засвоєні музичні враження, але й, очевидно, витонченим слухом, що дозволяв йому і сприймати народне виконання в найдрібніших деталях, і самому співати настільки виразно та чітко, що з фіксацією звуковисотності не мали труднощів навіть зовсім малоприготовані до такого роду занять початківці середньої руки, як А. Шехович, котра зуміла схопити мелодію пісні “Іван і Мар’яна” нотка в нотку однаковісінько з О. Нижанківським і Ф. Колессою¹:

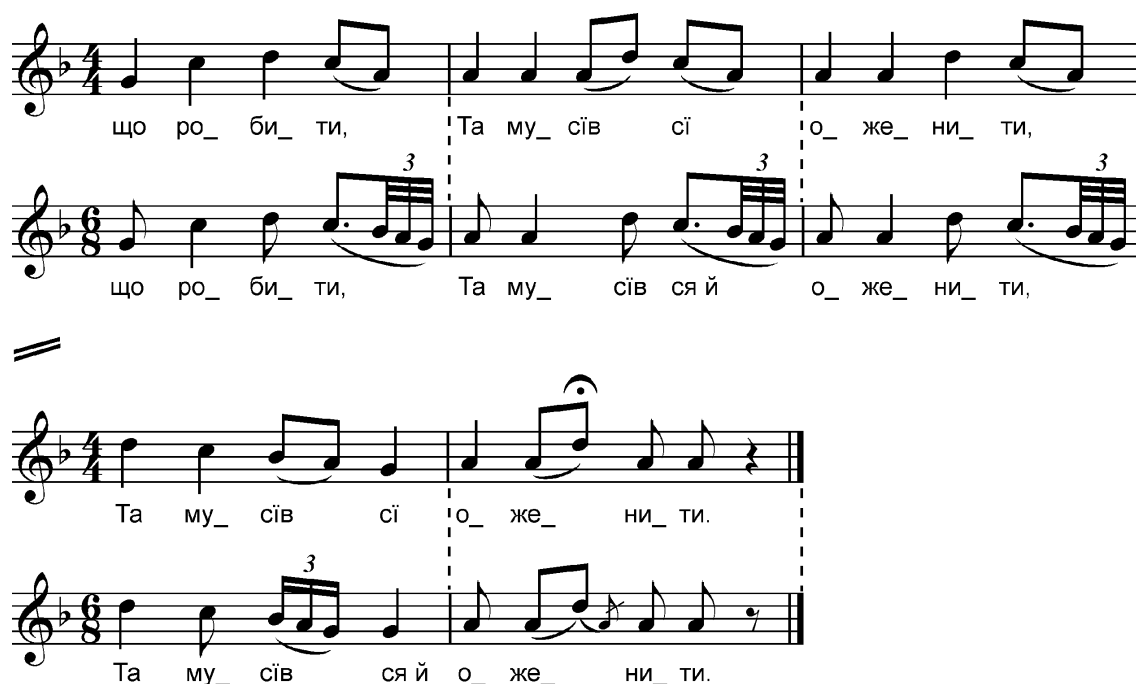
Adagio

Та не мав І_ван що ро_би_ти, Та не мав І_ван

Andantino *ten.*

Та не мав І_ван що ро_би_ти, Та не мав І_ван

¹ Франко Ів. Студії над українськими народними піснями. – С. 34, 530, № II (Франко Ів. Зібрання творів. – Т. 42. – С. 73); обидві нотації – А. Шехович (a) та Ф. Колесси (q) – транспоновані на кварту вище. Транскрипцію О. Нижанківського див. вкінці “Нотний додаток”, № 1 і додаток на CD “Факсиміле рукописів”, № 1 (перша мелодія зверху, помічена збирачем як № 8).



Далеко гірше вийшло в неї з освоєнням ритмічного рисунку, хоча й у двох її незрівнянно авторитетніших колег справи стоять також не найкраще, але на то була своя причина: Ів. Франко співав “старовіцькою” манерою, характерною власне для чоловіків, і її відмітну рису складав “ритм вільний і з відтінком речитативу”¹, через що К. Квітка взагалі вважав, що його “головним виразовим засобом було виконання *rubato*”². Це й доставляло всім записувачам величезного клопоту, тому-то більш-менш значні різниці між їхніми нотаціями приходяться саме на ритміку.

Легко констатувати рубато, – там же підкреслював К. Квітка, “та немислимо конкретизувати це визначення для кожного моменту виконання”³. Бо рубато є до певної міри ритмічним відповідником звуковисотних мікроальтерацій чи, кажучи інакше, своєрідними ритмічними дробами. При ньому окремі тривалості, подібно як у справжніх речитативах (голосіннях, думках), не підлягають принципу кратності, зчаста виступаючи або трошки коротшими, або трошки довшими за вказані в нотах. Розмах відхилень у той чи інший бік залежить від багатьох чинників – головно від настрою та індивідуальності виконавця, фактури виконання (в сольному – більший, в гуртовому – менший),

¹ Колесса Ф. Фольклористичні праці. – С. 334.

² Квітка К. [Записи от Ивана Франка]. – С. 216. Таке виконання, за словами К. Квітки, було властиве передовсім №№ 502 – 505, 508, 509, 514, 516, 519, 523 – 526 і 528.

³ Свої погляди на це поняття та пов’язані з ним явища, зокрема й по відношенню до Бартоківського його трактування, К. Квітка виклав на с. 163-172 розвідки “Іван Франко як виконавець народних пісень” (цього фрагменту немає у відповідній частині “Комментария к сборнику украинских народных песен”).

музичного жанру твору (в епічних речитативних та ліро-епічних парландових – більший, у ліричних співних – поміркований, у приспівках, танкових та споріднених – мінімальний), місцевості (у районі Карпат – більший, на рівнинах – менший) і часу (колись – більший, та чим ближче до сучасності маліє), але неодмінно міститься в рамках певної локальної традиції (“неписаних законів села”).

До того ж усі такі вкорочення чи подовження тривалостей є перемінливими і виявляють себе щоразу по-іншому в кожній наступній мелострофі. То якщо хотіти все таки конкретизувати кожен момент рубатного виконання на письмі (включно із використанням різноманітних замірів)¹, потрібно вдаватися до наскрізної нотації всього народномузичного твору, всіх без винятку співаних мелостроф пісні поспіль. Занотувати ж достатньо розвинене рубато в звичному однострофному викладі – річ абсолютно неможлива, в кращому разі так можна схопити його вияви лише в якійсь одній строфі². Записувачі дотипологічного періоду в історії музично-етнографічної транскрипції, здебільшого не усвідомлюючи собі цього, намагалися (а початківці-самоуки намагаються й тепер) за всяку ціну передати ритмічну свободу виконання засобами звичайного нотного письма, наслідком чого ритмічний рисунок мелодії часами набирав вельми оригінальних обрисів, що не піддаються моделюванню та відповідно виявляються непридатними для будь-якого роду порівняльних студій³. Транскриптори вже типологічного періоду йшли іншим шляхом: вони, як у випадку з мікроальтераціями, заокруглювали несталі ритмічні дробі, стараючись інтуїтивно вловити власне основну чи, за С. Людкевичем, “принципіальну” граматичну будову ритмічного рисунку мелодії, одночасно нехтуючи його фонетично-виконавським вираженням взагалі або ж відзначаючи його до такої міри, щоби не затемнювати, не калічити типову мелоритмічну форму пісні. Цю різницю в підходах демонструють нотації записувача-початківця М. Харжевського та вельми досвідченого Ф. Колесси, які при тотожності мелодичних ліній різночудно відрізняються

¹ Мишанич М. Агогічні особливості карпатської коломийки в транскрипції // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць. – Київ, 1989. – С. 45-52; Мазур А., Таранець С. Проба електроакустичної об’єктивізації метроритму болгарської колядки // Там само. – С. 53-58; Szachowski T. Próba zastosowania metody pomiarowej do studiów nad manierą tempa rubato // Muzyka. – 1974. – Nr 3. – S. 63-75.

² К. Квітка чомусь лише пробував відзначувати рубатні відміни Франкових співів в окремих виносках (№№ 509, 524, 525), хоча саме він дав музичній фольклористиці перші зразки справді наскрізних транскрипцій (№№ 84 – 85, 131 – 133, 149, 173, 191 – 192, 202, 214 тощо).

³ Див., наприклад, у раннього М. Лисенка (Лисенко М. Збірник українських пісень: [У 7 вип.]. – Лейпціг; Київ, 1868. – Вип. 1. – №№ 1, 3, 6, 9, 14, 16, 17, 21, 27 – 29 тощо (Лисенко М. Зібрання творів: У 20 т. – Київ, 1954. – Т. XVII. – №№ 4, 9, 10, 14, 18, 19, 20 тощо).

ритмічними рисунками – надуманим, примхливим у першого та доволі рівним, чітким у другого¹:

6

Andante

a) 

б) 

==





Отож із нотації М. Харжевського досить важко здогадатися, що даний наспів належить до мелотипу² V66₂\R||:111111|112224 :||, набагато

¹ Нотація *a* – Квітка К. Українські народні мелодії. – № 525; нотація *b* – Франко Ів. Студії над українськими народними піснями. – С. 531, № XXIII (Франко Ів. Зібрання творів. – Т. 42. – С. 312). Див. ще нотації пісні “Жалі мої, жалі” М. Лисенка (Лисенко М. Збірник українських народних пісень: [У 7 вип.]. – Київ, 1886. – Вип. 4. – С. 71-72, № 35; Лисенко М. Зібрання творів. – Т. XVII. – С. 158, № 128) та К. Квітки (Квітка К. Українські народні мелодії. – № 516), а також докладний коментар до них: Квітка К. Іван Франко як виконавець народних пісень. – С. 163-170.

² Тут і далі мелоритмічні схеми (не тільки з технічно-видавничих, але й насамперед задля зручності формалізації) подаються в цифровому вираженні, подібно як у праці К. Квітки “Українські пісні про дітозгубницю” (див.: Повідомлення Кабінету музичної етнографії. – Київ, 1926. – № 3. – С. 7; Квітка К. Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1973. – Т. 2. – С. 121). При цьому найменша мелоритмічна тривалість прирівнюється до 1, решта – до кратних їй; тактові риси виставляються згідно з принципами морфологічно-диференціального тактування (Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць. – Київ, 1989. – С. 59-86); знак “=” між цифруваннями означає транспозиційну тотожність мелоритмічних рисунків з найменшими тривалостями різної вартості, знаки $\Rightarrow$ чи $\Leftarrow$ вказують на напрямок еволюції від типової до видової, а знак $\Leftrightarrow$ сигналізує про еквівалентність побудов. Скісними рисками (“/”, “\”) фіксується збіжність чи, навпаки, розбіжність ритмічних форм вірша та мелодії в пісні.

ясніше його виписав Ф. Колесса, схибивши єдино там, де попередник якраз строго витримав типологічну схему, – в закінченнях мелорядків. Можливо, саме так, по-різному заспівав їм обом Ів. Франко: коли ще був повен сил і коли вже його виснажила хвороба. Виконуючи цю пісню, давніше він згідно з традицією дещо прискіпував, розганявся напочатку і пригальмовував на підході до завершення мелорядка, входячи у норму на останніх складонотах, але під кінець життя через брак дихання не тільки “з’їдав” кінцівки, а й також подавав усе спокійніше, рівніше, в манері радше ближчій до джусто, втім і надалі витримував незмінною вельми характерну кульмінаційну фермату на другій складоноті п’ятого такту, що заради збереження розміру цілої побудови викликала відповідне вкорочення двох наступних складонот ($R| <...> | 13\ 112\ 4 || \Leftrightarrow | R<...> \hat{1}\hat{1}\hat{2}\hat{2}\hat{2}\hat{4} ||$ й у той спосіб позірно надавала мелорядку обрисів вже іншого типу ($R111111|221124$)¹.

Ще показовішою стосовно цього може вважатися нотація тієї ж мелодії, здійснена Л. Українкою, однак не в Буркуті безпосередньо з голосу Ів. Франка, а, перейнявши її тоді на слух, уже з власного виконання літ десять потому (не пізніше 1912 року)²:

6^B
Andante

b)

[Чо_ му, си_ ну не п'єш, чо_ му не гу_

ля_ єш, чо_ му, си_ ну,

не п'єш, чо_ му не гу_ ля_ єш?]

¹ Цей мелорядок є суцільною, внутрішньо неподільною побудовою, яка не членується в місці, де приходить внутрішня цезура віршового рядка (тому в схемі й виставлений пунктирний перетинок), що вказує на варіаційне витворення даного ритмічного рисунку з мелотипу $V46_2 \backslash R || : 1122 | 112224 : ||$, а цього, в свою чергу, з $V34_2 \backslash R || : 222 | 2424 : ||$ (в ритмічній транспозиції, де $2 = 1$, це буде $R || : 111 | 1212 : ||$), котрий фактично виводиться з $V6_2 / R || : 121212 : ||$.

² Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Київ, 1976. – Т. 5: Драматичні твори (1909 – 1911). – С. 294-297 (Додаток: Народні волинські мелодії, які Леся Українка вибрала до “Лісової пісні”). Тут же Л. Українка подала у власній транскрипції ще одну мелодію, співану Ів. Франком, яка в записі К. Квітки знаходиться під № 523 в його збірнику “Українські народні мелодії”. Нотації поетеси не підтекстовані як призначені для відтворення на

Вона також незле упоралася з мелікою та зазнала цілковитого фіаско в ритміці, яка в її тлумаченні перетворилася в чужорідний мелотип V66₂/R||:111122|222244:||, що генетично міг би виводитися від R||:2222|222244:|| = ||:1111|111122:|| $\Leftarrow$ ||:222222:|| = ||:111111:||. Утім нотація Л. Українки засвідчує вільноагогічне ферматування принаймні початкового звуку, коли Ів. Франко виконував цю пісню в Буркуті, чого він уже хіба не робив, наспівуючи її Ф. Колесси.

Як видно, текстологічна цінність самих по собі псевдофонетичних записів є здебільшого марною, та при достеменно відомих їх мелотипах чи в зіставленні зі суто граматичними повторними записами вони можуть дати хоч якесь уявлення про дійсний характер звучання, особливо коли типологічно налаштований записувач, так би мовити, забув попередити читача про рубатність виконання, що й має місце в транскрипціях Ф. Колесси та навіть К. Квітки¹. До честі О. Нижанківського у своїй нотації наспіву “Іван і Мар’яна” він намагався відзначити таке виконання вказівкою “розлізло” (тобто нерівно, розпливчато, не досить визначено), правда, в решті його чернеток нічого подібного вже немає (можливо, цей недолік був виправлений при переписуванні їх на чисто).

Поза тим О. Нижанківський спостеріг у співі Ів. Франка ще одну надзвичайно важливу деталь – т.зв. “ямбізування”, тобто строгоагогічне рубато на рівні групи з двох первісно рівних тривалостей, з яких вільне укорочення першої компенсується тут же відповідним подовженням другої, наслідком чого сумарна протяжність обох залишається незмінною², як наприклад, на самому початку мелодії балади “Турчин – покупець сестри”. Таке нюансування, однак, не має стійкого характеру, що в співі самого Ів. Франка помітив К. Квітка та відзначив у транскрипції пісні про зведеницю (див. приклад 4, де в третьому такті основного нотного тексту наявні два тріольні ямбізування, а в окремо

сопілці чи флейті. Редагуючи їх згодом, К. Квітка вніс деякі зміни, зокрема ритмічний рисунок передостаннього розспіву ототожнив із фігурою схожого розспіву в кінці першого мелорядка (пор.: Українка Леся. Твори: У 7 т. – Київ, 1923. – Т. 5: Додаток: Мелодії до гри сопілки в драмі-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня”. – С. 280, № 15). Водночас цікаво би знати, чому Л. Українка вважала за потрібне узятися самій до нотування замість того, щоби скористатися із готових записів, зроблених у її присутності та наявних у (хіба доступному для неї) архіві К. Квітки?

¹ Хоча більшість співаних Ів. Франком мелодій виконувалася саме в рубатній манері (див. виноски 2 на с. 18), К. Квітка це спеціально зазначив тільки в № 516, а в № 524 та певною мірою в № 517 якби натякнув на неї змінами темпів.

² Така співацька манера належить до улюблених головню в Карпатах і прилеглих теренах – докладніше див.: Мишанич М. Агогічні особливості карпатської коломийки в транскрипції.

виписаній відміні до нього вони відсутні). Жодних ямбізувань не вказано і в запису цієї ж мелодії, виконаному О. Нижанківським, проте немає ніякої впевненості, що цього разу їх дійсно не було – він міг не звернути на них увагу, злегковажити ними або й свідомо знехтувати в стремлінні схопити передусім типовий ритмічний рисунок. Саме так завжди поступали М. Лисенко та Ф. Колесса: не випадково ж у їхніх записах з голосу Ів. Франка ямбізувань як таких взагалі немає. Чи можливо, щоби він співав одним рівно, джусто, а іншим – “розлізло”, в рубатній манері? Звичайно, ні, інакше який би тоді з нього був ходячий звукозапис... Просто, заінтересовані у виявленні граматичної норми, вони явно ігнорували такі та подібні їм народновиконавські тонкощі, суто фонетичні за своєю природою.

О. Нижанківський, котрий ці тонкощі то відзначав, то опускав, очевидно, не до кінця усвідомлював собі що є що, і не стільки керувався виробленими засадами транскрипційної роботи, скільки діяв за натхненням у кожному окремому випадку, раз угадуючи, а раз помиляючись у своїх оцінках тих чи інших (головно складних) явищ. Узяти хоч би ті ж вияви ямбізування: він фіксував їх завжди однаково у вигляді оберненого пунктованого (“ломбардського”) ритму зі співвідношенням тривалостей 1:3, зрештою, аналогічно, як і М. Харжевський в мелодії балади про братовбивство (приклад 6а). Це – звичайна вада нотацій малодосвічених, початкуючих збирачів (у т.ч. сучасних), які, не надто вникаючи в суть, обходяться елементарним штампом. Фахові ж транскриптори вже давно дійшли висновку (спираючись, зокрема, й на об’єктивні дані): нашій народній пісенності настільки гострий ритм є чужим, їй властиві м’якші співвідношення – тріольні 1:2, ба навіть квінтольні 2:3 чи взагалі ледь помітні чергування вкорочень і подовжень, що на письмі можуть передаватися тільки наднотними значками аббревіацій і пролонгацій. Хіба не випадково й у вельми прецизійних, як на свій час, транскрипціях Франкового співу, зроблених К. Квіткою, ломбардські ритми не трапляються взагалі, а всі ямбізування зазначені або в тріольній формі¹, або в невизначеній саме за допомогою відповідної діакритики², як скажімо, у наступній мелодії, яку

¹ Квітка К. Українські народні мелодії. – №№ 504, 509, 512, 524.

² Пролонгації К. Квітка позначав не дужечкою $\frown$, як це робиться сьогодні, а прямою рисочкою над нотою — (Квітка К. Українські народні мелодії. – №№ 503, 504 і 519). Ці діакритичні знаки він, за його словами (Квітка К. Українські народні мелодії. – С. XII), перейняв у Ів. Тезавровського, транскрипції якого, однак, вийшли в світ щойно 1904 року, тоді як записи від Ів. Франка робилися за три роки до того (1901 року). Цієї розбіжності в часі К. Квітка не вияснив у “Комментарии до сборника украинских народных мелодий”; можливо, він пізніше ще доредагував свої нотації з пам’яті.

К. Квітка та Ф. Колесса записали від Ів. Франка практично однаково, але К. Квітка ще показав значками абревіацій та пролонгацій наявність у ньому ямбізувань, що їх цілковито проігнорував Ф. Колесса¹:

7
Andantino

a)

Ой ї_ха_ли ко_за_ки з о_бо_зу, Ой ї_ха_ли

Ой за_цви_ла че_рем_ши_на з ріс_на, Ой за_цви_ла

ко_за_ки з о_бо_зу, Ста_ли со_бі близь_ко пе_ре_во_зу.

че_рем_ши_на з ріс_на, Хо_дит ко_зак до дів_чи_ни піз_но.

Та хоч О. Нижанківський напевно схибив у цьому відношенні, зате, беручи загальніше, своєю увагою до деталей виконання він усе ж засвідчив схильність Ів. Франка бодай місцями ямбізувати принципово джустановий ритмічний рисунок баладної мелодії “Турчин – покупець сестри” і навіть указав на природні віддихові павзи наприкінці кожного її мелорядка, які знов-таки дозволив собі заокруглити до типологічної норми Ф. Колесса (пор. приклад 1).

Те ж до певної міри стосується і ямбізувань у нотації М. Харжевського, але на відміну від неї зазначені О. Нижанківським особливості виконання не могли затерти визначальні обриси мелотипу завдяки простоті ритмічного рисунку мелодії. Інакше сталося з набагато складнішим наспівом балади “Іван і Мар’яна”, помилкове чуття засадничої ритмічної будови якого призвело до прикрого типологічного промаху та в кінцевому результаті – до текстологічної недостовірності запису в цілому. Своєю транскрипцією О. Нижанківський показав, що даний наспів, потактований ним на $\frac{2}{4}$, має принципово пірихічну форму та належить до мелотипу $V44_4-AA\bar{B}\bar{B}\backslash R||:1111|1111:||$, натомість Ф. Колесса потрактував його як ямбічно організований, тому орієнтувався на

¹ Нотація $\underline{a}$ – Франко Ів. Студії над українськими народними піснями. – С. 531, № XXV а (Франко Ів. Зібрання творів. – Т. 42. – С. 324; нотація $\underline{b}$ – Квітка К. Українські народні мелодії. – № 519 (мелодія транспонована на секунду вище).

розмір $\frac{6}{8}$, і поступив слушно. У репертуарі Ів. Франка була ще одна мелодія фактично з тим же ритмічним рисунком, але з іншим звуковисотним контуром (перейнята, до речі, 1876 року від М. Павлика), – так її на диво однаково записали М. Лисенко та К. Квітка¹, які також відчували в ній ямбічну організацію²:

8

a) [—]

Ой хо_ дит І_ ван по_ над Ду_ най, Ой хо_ дит І_ ван

Moderato

Ой хо_ дит І_ ван по_ над Ду_ най, Ой хо_ дит І_ ван

по_ над Ду_ най, А за ним, за ним вель_ мож_ ний пан.

по_ над Ду_ най, А за ним, за ним вель_ мож_ ний пан.

Варто відзначити, що виконавські ямбізування, як уже відомо, ні М. Лисенко, ні Ф. Колесса звичайно не вказували у своїх транскрипціях, зате принципово відмінні за своєю суттю ямбічно організовані мелодії записували власне як такі³; так само чітко розрізняв одне й

¹ Якщо не враховувати різниці в обраних одиницях числення (у К. Квіткі вона удвічі більша, ніж у М. Лисенка, а також О. Нижанківського та Ф. Колесси). Свій вибір К. Квітка не прокоментував ні в розвідці “Іван Франко як виконавець народних пісень”, ні в “Комментарии...”, бо йому напевно ця нотація М. Лисенка була невідома.

² Нотація $\underline{a}$ – Стародуб І., Єфремова Л. Народні пісні в записах Миколи Лисенка з голосу Івана Франка. – С. 59; нотація $\underline{b}$ – Квітка К. Українські народні мелодії. – № 502 (транспонована на малу терцію вище та перетактована на зразок Лисенкової). В обох мелодіях на початку побудов має місце не варіантне стиснення тривалостей через звичне прискіпшення темпу в основному $R||:11112|1212:||$, як це могло б видатися на перший погляд, а саме варіаційне дроблення у зв’язку з розпросторенням 4-складників до 5-складників. Після усунення дроблень основний ритмічний рисунок буде таким: $R||:1111|1212:||$. Його неправильна 10-мірність, у свою чергу, виникла внаслідок трансформаційного додавання зайвої складовоти: $R||:1111|1212|| \Leftarrow (R||:1^+111|1212:||) \Leftarrow R||:1111212:||$, що може мати за вихідну форму: $R||:121212:||$.

³ Див., наприклад, записані М. Лисенком пісні “Ой там в полі, ой там в полі береза стояла”, “Ой гук, мати, гук” у виконанні Ів. Франка (Стародуб І., Єфремова Л. Народні пісні в записах Миколи Лисенка з голосу Івана Франка. – С. 57, 59), або Ф. Колессою – зі співу О. Роздольського (див. приклад 11).

друге К. Квітка¹. На жаль, це не вдалося О. Нижанківському: ямби він хибно прийняв за ямбізування, які інерційно виразив на письмі оберненими пунктуваннями, орієнтуючись, отже, на пірихичний мелотип, на ділі чужий даному наспіву, чим фактично збив на манівці евентуальні пошуки його мелотипологічних і мелогенетичних зв'язків.

Про якесь мелотипологічне спрямування нотації цього ж наспіву, зробленої А. Шехович, говорити взагалі не доводиться і цим хіба вимірюється та дистанція, яка відділяє О. Нижанківського від повного аматорства, з одного боку, з іншого ж – від професіоналізму його фаховіших колег, репрезентантів уже наступного етапу в становленні вітчизняної музично-етнографічної транскрипції. Та це не означає, що вони завжди були безпомилковими в своїх рішеннях. Навіть типологічно мислячі транскриптори того часу керувалися не теорією народномузичної граматики (яка тоді не існувала та яка щойно тепер починає ставати на ноги), а покладалися радше на досвід попередників, випрацьовані традиції, власну практику та найбільше на свою інтуїцію, що інколи, звісно, підводила.

Так, типовий ритмічний рисунок співаної Ів. Франком балади про зведеницю повинен відчитуватися з транскрипції О. Нижанківського в той спосіб: $V66_2-AA\backslash R||111122|111122||222222|222222||$; К. Квітка ж явно схильний був трактувати цей рисунок як: $R||111111|111111||222222|222222||$, хоч із строго граматичного погляду він мав би бути: $R||111122|111122||222244|222244||$, де перший 12-складник являє собою ніщо інше, як характерний заспів соліста (можливо, спершу тільки одного з подальшим підключенням ще другого), виконуваний в яскраво вираженій рубатній манері, що йому протиставляється джусто гуртового приспіву з повторенням тих же слів². Мелогенетично ця оригінальна форма постала внаслідок переробки, в т.ч. варіаційної, звичайного коломийкового мелорядка, в якому заключну побудову (6-складник) довелося повторити через потреби нового, ніби дворядкового тексту, тобто: $V66_2-AA\backslash R||111122|111122||222244|222244|| \Leftarrow V44,6\text{-}a\overset{(2)}{b},\overset{(2)}{v}(v)\backslash R2222|2222|222244||(:)222244(:)|| = 1111|1111|111122||(:)111122(:)||$ (не виключено, через проміжну форму з віршем, розпростореним на один-два склади: $V^14^14\overset{(2)}{6} \sim V^24^24\overset{(2)}{6} \Leftarrow V666\text{-}a\overset{(2)}{b},\overset{(2)}{v}(v)\backslash R||111122|111122||(:)222244|222244(:)||$)¹.

¹ Пор., наприклад: Квітка К. Українські народні мелодії. – №№ 504, 508, 512, 516.

² Свою нотацію К. Квітка, на жаль, не проаналізував у “Комментарии...”, можливо, тому що їй не знайшлося прямого опонента.

³ Цікаво би знати, як ця мелодія опинилася в Галичині, адже такий спосіб народного виконання з протиставленням партій соліста (тим більше – солістів) і гурту тут зовсім не знаний, він притаманний головно східноукраїнським землям..

Заспівана Є. Калитовським на додаток мелодія балади на цю ж сюжетну тему про зведеницю¹, незважаючи на мелодично подібний початок, належить до значно простішого пісенного типу, заснованого на повторенні одного ритмічного рисунку: R111122|111122||. Його відмітною рисою виступає мелікотематична будова $\alpha\alpha\beta\gamma$, більше характерна для т.зв. малих кільцевих форм (скажімо, з V66;446), і незмінно витримана збільшена секунда, яка переважно дезальтерується при низхідному русі.

У підсумку, з чотирьох мелодій, занотованих О. Нижанківським із голосу Ів. Франка, три являють собою відміни уже відомих записів: це – улюблені поетові балади “Іван і Мар’яна”, “Турчин – покупець сестри”, яким він присвятив окремі порівняльні дослідження, а також “Зведениця”. Їх порівняння дозволяє не тільки оцінити бодай у першому наближенні саму транскрипційну техніку записувачів Франкового співу в галузях звуковисотності, ритміки й етномузичної фонетики, але й збагнути мелотипологію та мелогенезу цих творів, окремі особливості тієї манери автентичного народного виконання, якою досконало володів співак. У цьому власне полягає чи не основна текстологічна цінність віднайдених нотацій. Єдиною дотепер зовсім невідомою фольклорною мелодією в репертуарі поета, яку він перейняв від Ф. Батовського (як і баладу “Іван і Мар’яна”), є лише “Живий мрець” (“Ой умру я, мати”) – остання із зафіксованих О. Нижанківським пісень². Це можна вважати іще одним, може, й дрібним, проте вартісним його вкладом в етномузичне франкознавство.

Подальші шість нотацій у більшому рукописі О. Нижанківського, здійснені з голосу М. Павлика, є не менш значимі принаймні в історичному відношенні. Адже вони вперше представляють Франкового побратима із зовсім незнаного досі боку – як виконавця народнопісних мелодій. Судячи з цих нотацій, він теж був музично обдарованим, мав добрий музичний слух і старався призбирувати народні пісні з різних теренів Галичини, запам’ятовуючи їх наспіви. І що відразу впадає в око, так це відмінність (незважаючи на очевидні поетичнотекстові паралелі) етномузичних репертуарів (й, отже, смаків) М. Павлика й Ів. Франка, які замолоду, як відомо, обмінювалися

¹ Див. вкінці “Нотний додаток”, № 12 (“Приїхали гості до Марусі в гості”).

² Її повний поетичний текст опубліковано в збірці: Народні пісні у записах Івана Франка. – Львів, 1966. – С. 125 (²Київ, 1981. – С. 89). До речі, в обох виданнях перша строфа, мабуть, помилково починається словами “Ой умираю я, мати”, що порушують V66₂, бо далі, в аналогічних місцях вживається правильна форма “Ой умру я, мати”.

своїми етнографічними матеріалами та переймали один від одного фольклорні твори.

Записами О. Нижанківського задокументовано, що М. Павлик також знав дві різні мелодії до балади про Довбуша (“Ой попід гай зелененький”)¹, але мелодично інші, ніж ті, що їх Ів. Франко свого часу повідомив М. Лисенку² (пор. вкінці “Нотний додаток”, №№ 5 і 6):

9

Andante

a)

Ой по_ під гай зе_ ле_ нень_ кий, Ой по_ під гай зе_ ле_ нень_ кий

Хо_ дит Дов_ буш мо_ ло_ день_ кий.

b)

Ой по_ під гай зе_ ле_ нень_ кий, Ой по_ під гай зе_ ле_ нень_ кий

Хо_ дит Дов_ буш мо_ ло_ день_ кий.

Як видно, не лише Ів. Франко, а й М. Павлик володів карпатським рубатним стилем виконання, який теж освоював либонь з колиски³. Його О. Нижанківський загально добре відобразив у своїй транскрипції, особливо характерні ямбізування (хоча, звичайно, вони повинні бути дещо м'якшими) і стрімкі “з’їзди” в кінці побудов. Але він явно переоцінив рівень десцендентності, властивий їхнім ритмічним рисункам, через що вони набули обрисів чужого їм мелотипу

¹ Поетичні тексти обох варіантів опубліковані у збірці: Народні пісні в записах Михайла Павлика. – Київ, 1974. – С. 194-195.

² Лисенко М. Збірник українських народних пісень. – Вип. 4. – С. 14-16, № 5аβ.

³ Варто нагадати, що М. Павлик був уродженцем с. Монастирище біля м. Косів (тепер Івано-Франківської області). Мелодії цього типу докладно розглянуті в кн.: Гошовський В. У истоков народной музыки славян. – С. 241-247 та Грица С. Мелос української народної епіки. – Київ, 1979. – С. 102-103, 110 і далі.

V44₄-AABB\R||:1111|2244:|| замість нормального V44₄-AABB\R||:1111|1124:||¹. Цікаво, що М. Павлик у своїй версії тримався чотирирядковості, характерної для гуцульсько-покутської традиції, Ів. Франко ж скорочував кількість мелорядків до трьох, пропускаючи другий з ряду, можливо, через те, що так завжди виконувався “Довбуш” у його рідних Нагуєвичах, як це засвідчує інший запис М. Лисенка (приклад 9 б) та запис із середини минулого століття².

У зв’язку з цими записами доречно буде згадати мелодію тієї ж балади про Довбуша, занотовану О. Нижанківським з голосу Є. Калитовського³. Вона походить із Жовківщини – району на північ від Львова, однак є, безперечно, зовсім близькою відміною нагуєвичівського типу, тому в ній належалося б виставити не звичний розмір $3/4$, що викликає неприродне для мірного ритму синкопування пунктованого ритму, і тим більше – не $4/4$, як у нотації М. Лисенка (його на цей раз підвело чуття і він налаштувався на інший, простіший мелотип з V44₄/R||:1111|1111||)⁴, а радше – розмір $6/8$ або – ще краще – ірраціональний $5/8$, щоправда, немислимий не те що в ХІХ столітті, ба навіть у транскрипціях С. Людкевича⁵, однак саме таким розміром справедливо з погляду мелотипології скористався В. Гошовський у своїй, згадуваній вище нагуєвичівській нотації⁶. А втім це не стосується також вельми поширеної версії мелострофи з неочікуваним переходом вкінці на висхідний іонік (R1122)⁷, якого О. Нижанківський виписав як відміну, що могло змилити його та схилити до виставлення єдиного розміру для всієї мелодії.

¹ В останньому такті, мабуть, закралася механічна описка: його п’ята і шоста складоноти повинні бути вісімками, аналогічно як у попередньому такті, а дві останні тривалості, якщо не міняти розмір С на $3/4$, слід було б записати удвічі більшими, тобто крапковою чверткою та вісімкою чи залишити таки шістнадцяту, додавши павзу тієї ж тривалості.

² Гошовський В. У истоков народной музыки славян. – С. 246. – № 193^б (фоноархів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – ЕК № 1; фонозапис З. Штундер та Я. Шуста).

³ Див. вкінці “Нотний додаток”, № 11.

⁴ Тут М. Лисенко, не відчувши пісенного типу, винятково зафіксував ямбізування в співі Ів. Франка і також у вигляді гострого ломбардського ритму (п’ята і шоста складоноти в другому та третьому мелорядках), у цілому ж мелотип виявився хибно виписаним – він повинен би виглядати так, як у транскрипції В. Гошовського (див. виноску 2 на цій же сторінці).

⁵ Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії. – №№ 398 – 404.

⁶ Варто відзначити, поминаючи аргументацію (на яку тут брак місця), що виникли такі ірраціональні рисунки шляхом викидання однієї короткої складоноти у первісних 5-складниках: R||:1112|1112:|| $\Leftarrow$ (R||:1-1112|1-1112:||) $\Leftarrow$ R||:11112|11112:||.

⁷ Див., наприклад: Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії. – №№ 401 – 404. Вияснення мелогенетичних причин такого переходу потребує поглибленого монографічного дослідження.

Друга мелодія до слів “Довбуша” у репертуарі М. Павлика, згідно з ремаркою О. Нижанківського, походить із м. Городок (що на захід від Львова) та, відповідно, є зовсім відмінною за своїм стилем, властивим більше рівнинним теренам Галичини. Ця мелодія має вже співний характер і виконується джусто, дарма що її записувач спостеріг ямбізування на початку третьої та четвертої побудов. За ритмічною будовою її можна вважати по суті тотожною формі АВВА, докладно описаній К. Квіткою¹, з тією лише різницею, що лучиться вона не з $V43_4$ -ААББ, а $V44_4$, котра заставляє дробитися ще кожен п'яту складеноту: $R||1111|224||1111|211||1111|211||1111|224|| \Rightarrow R||1111|1124||1111|1111||1111|1111||1111|1124||$. Звідси стає ясною типологічна похибка, що її припустився транскриптор, записавши, очевидно, звичайні тріольні ямбізування як пунктовані групи з вісімки та крапкованої чвертки, розтягуючи на цілу четвертну тривалість обидва середні такти. На свою біду, він ще виставив загальний розмір *alla breve* (якщо правильно відчиталося в рукописі перекреслене зверху вниз кільце)², що не пасує ні одній відмежованій тактовими рисами побудові, оскільки крайні з них мають розмір $6/4$, а середні – розмір $5/4$.

Наступні дві народні пісні – бурлацьку “Пливе качур по дунаю” та баладну “Живий мрець”³ – М. Павлик виніс із рідного с. Монастирська, тоді як їхні музичні паралелі в репертуарі Ів. Франка виводяться з покутського с. Ценява біля м. Коломия (Івано-Франківської області)⁴:

10

Andante

poco f *cresc.*

Пли_ не ка_ чур по ду_ на_ ю, пли_ не ка_ чур по ду_ на_ ю,

Piu moderato *f* *dimin.*

Дай ми, Бо_ же, що ду_ ма_ ю, Дай ми, Бо_ же, що ду_ ма_ ю.

¹ Квітка К. Ритмічні паралелі в піснях слов'янських народів: Ритмічна форма АВВА в будові строфи // “Музика”. – 1923. – № 1. – С. 19-23

² Див. додаток на CD “Факсиміле рукописів”, № 2 (друга мелодія зверху).

³ Див. вкінці “Нотний додаток”, №№ 7 і 8, а також додаток на CD “Факсиміле рукописів”, № 4; поетичні тексти – у збірці: Народні пісні в записах Михайла Павлика. – С. 185 та 60-61.

⁴ Лисенко М. Збірник українських пісень. – Вип. 4. – С. 70, № 34 (Лисенко М. Зібрання творів. – Т. XVII. – С. 157, № 127), а “Живий мрець” у нотації О. Нижанківського див. вкінці “Нотний додаток”, № 4 та додаток на CD “Факсиміле рукописів”, № 1.

Цим, власне, пояснюються більші чи менші відмінності звуковисотних ліній при типологічно однакових ритмічних рисунках у відповідних собі мелодіях. Так, співаний Ів. Франком “Живий мрець” має мелічну будову $\alpha\alpha\beta\gamma$ (а точніше – $\alpha\alpha\beta^v\beta$), Павликовий же наспів – $\alpha\beta\gamma\beta$. Записи бурлацької пісні, здійснені М. Лисенком та О. Нижанківським, на перший погляд, навпаки, різняться більше мелоритмічними рисунками, ніж звуковисотними контурами. Але насправді оті різниці є позірними, значною мірою залежними від манери виконання та її відображення у нотаціях. В О. Нижанківського мелоритмічний рисунок точно відповідає типовій схемі цього наспіву з т.зв. розширенням у п’ятому такті¹. Зафіксоване записувачем ямбізування в третьому такті підказує, що М. Павлик співав свою версію трохи рубатно, та хіба не настільки як Ів. Франко, який своїми прискорюваннями темпу підбивав М. Лисенка щоразу стискувати чотири останні складоноти в побудовах, у зв’язку з чим мусили постати доволі химерні, самі по собі типологічно зле відчитувані послідовності ритмічних тривалостей в надуманих ірраціональностях на $5/4$ і $7/4$.

Лише дві пісні з репертуару М. Павлика “Ой лежить-ді Роман” та “Ой летіла пава”² не мають відповідних паралелей у відомій на сьогодні збирацькій спадщині Ів. Франка. Якщо друга з них, що походить із покутсько-буковинського пограниччя (м. Снятина, тепер – Івано-Франківської області), була співана та записана, можна б сказати, зразково³,

¹ Докладний порівняльний аналіз наспівів даного типу див.: Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – С. 248-260. Попутно слід відзначити, що О. Нижанківський у своєму записі нарочито виставив тактові риси строго за віршовими цезурами, наслідком чого витворилася тактова перемінність, хоча міг був легко обійтися єдиним розміром $2/4$ або й $3/2$, як у деяких інших своїх нотаціях. Питання, чому в тактуванні він поступав раз так, а раз інакше, потребує спеціального вивчення з обов’язковим залученням усієї спадщини записувача.

² Поетичні тексти – у збірці: Народні пісні в записах Михайла Павлика. – С. 39-40 і 121-122 (з початковими словами: “Ой вилетів сокіл”).

³ Антиметаболічне зіставлення в ній мелоритмічних 6-складників викликане усіченням кадансу в першому мелорядку, як це показує паралельне накладання обох заключних побудов, тотожних своїми звуковисотними лініями: $V66_2 \backslash R \parallel 111122|221111-|| 111122|221124||$. (Докладніше див.: Луканюк Б. Усічення // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць. – Київ, 1998. – Вип. 1. – С. 34-48). У цілому ж дана мелодія генетично належить до ямбічно організованих 9-мірників ($R||111122|221124|| \Leftarrow R||2222|2424:|| = 1111|1212 \Leftarrow R||:1+111|1212:|| \Leftarrow R||:121212:||$).

підтвердження чому може слугувати її відміна з поблизького с. Стецева (тепер – Снятинського району)¹:

11



то перша виглядає більше на переіначення попереднього наспіву “Пливе качур по дунаю”, в якому ідентичний перший мелорядок отримав нове продовження. Чогось подібного в нашій музично-етнографічній літературі знайти не вдалося, тож можна припустити, що співак, як це не раз спостерігається під час збирацького сеансу, починаючи нову пісню, несвідомо підлаштовує її слова під виконувану перед тим мелодію, однак у подальшому він звичайно зауважує свою помилку та виправляє її. Так би мало статися, якби М. Павлик продовжував співати, але записувач, напевно, запам’ятав мелодію з першого ж виконання та ментально поклав її на папір – й оте мимовільне перекручення залишилося непоміченим. Коли б таке припущення виявилось дійсним, це знижувало б джерельну вартість запису, зате вказувало б на виняткові музичні здібності О. Нижанківського... Загалом же записи від М. Павлика справляють враження, ніби робилися вони з якимось поспіхом, нашвидкуруч, через що збирач і припускався елементарних огріхів при виставленні тактових розмірів.

¹ Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії. – № 321 (транспоновано на секунду вниз; значки на кшталт коротенького крешендо над третьою та четвертою складовими в першому та третьому тактах означають ямбізування, а дрібніші нотки в розспівах виконуються дещо слабше за нормальні, тобто виступають явищами, протилежними акцентам). Звуковисотні розбіжності щоразу на тон між останніми складовими у перших тактах і передостанніми в третіх тактах обох нотацій навряд чи можуть вважатися проблематичними з текстологічного погляду, а тим більше – розглядатися як неточності з боку М. Павлика. Тут радше йдеться про різне розуміння виконавцями ладової ситуації у перехідних моментах лінійного розвитку: М. Павлик своїми ходами з фундаментальної тоніки re^2 на фінальну $ля^1$ робив непарні такти-побудови замкнутими в рамках тетраходу ($mi^2 + re^2 - do^2 - ci^1 - ля^1 + (соль^2)$), посилюючи таким робом його далеке, секундове модуляційне зіставлення з основним тетраходом $do^2 - ci^1 - ля^1 - соль^1$, що виступає в непарних тактах-побудовах; народний же співак, навпаки, вважав за потрібне готувати таку модуляцію ходом на $соль^1$, тобто – на приставний ввідний тон початкового тетраходу, функціонально переосмислюваного в фінальну тоніку наступного.

Нарешті, слід згадати про нотації О. Нижанківського на двох інших листках, з якими збирач працював щонайменше тричі. Спершу на них він переніс свої чорнові записи мелодій балади “Бондарівна” (“Ой у Львові на риночку”)¹, але потім, коли ці чистовики з неясних причин утратили своє первісне призначення, в першому з них на місці, залишеному для вписання тексту, О. Нижанківський зробив примітку-вказівку для себе: “Прочі слова у збірнику J. Роздольського, котрий знаходить ся у п. Др. Франка”. Й уже після того, як цей збірник опинився в руках О. Нижанківського, він вніс у свої рукописи чергові поправки – закреслив стару назву пісні про чумака, змінивши її, очевидно, за оригіналом на “Ходит чумака по риночку”, і вписав прізвище О. Роздольського з незрозумілою римською цифрою “III”, бо два арабські числа “60, 152”, що напевно тоді ж появились в іншому листку (справа над вписаною приміткою), указують на наявність у його збірнику двох версій тексту “Бондарівни”².

Без сумніву, не тільки баладний текст, що мав бути долучений до мелодії, належав О. Роздольському, але й сама мелодія була записана з його голосу. Згодом її ж опублікував Ф. Колесса в опрацюванні для мішаного хору з трошки відмінними початковими словами (“У містечку, на риночку”) та приміткою, що походить вона зі “с. Берлин, пов[іт] Броди” (тепер – Бродівського району Львівської області) та що її “співав О. Роздольський”³:

12

Moderato

У міс_точ_ку на ри_ноч_ку ка_пе_лі_я гра_ла,
Мо_ло_да_я Бон_да_рів_на ці_лу ніч гу_ля_ла.

Зіставлення обох нотацій виявляє їх дивовижну збіжність – навіть у деяких позначеннях динаміки, все ж Ф. Колесса скористався з власної нотації, доказом чого є цілком природні відмінності в фіксації

¹ Див. вкінці “Нотний додаток”, №№ 11 – 12 та додаток на CD “Факсиміле рукописів”, №№ 5 – 6. Першу О. Нижанківський назвав “історичною”, а другу – “чумацькою” (і такою вона загальною вважається, однак за своєю будовою вона більше нагадує дворацькі пісні: V44₂;44₂;7R||:1111|1124:||:1122|1122:||2211|114||).

² Що тексти в його збірнику не були систематизовані, а викладалися в порядку їх запису, говорять і посилання в більшому рукопису О. Нижанківського, де тексти на тему “Дівчина, спалена на сосні” знаходилися в О. Роздольського під №№ 12, 51 і 139 (див. на CD “Факсиміле рукописів”, № 1 і 3).

³ Колесса Ф. Наша дума: У 2 ч. – Львів, 1902. – Частина перша (Колесса Ф. Музичні твори. – Київ, 1972. – С. 132-133 і 449). Мелодія транспонована на малу секунду вверх.

витонченої виконавської мікромелізматика та ще хіба досадна описка О. Нижанківського, який у своєму дванадцятому такті (в Ф. Колесси – в шостому) поставив не на тому місці лігу, перетворивши ямб у хорей.

Така збіжність зайвий раз засвідчує вправність О. Нижанківського-транскриптора, а заодно демонструє високий рівень співацької майстерності О. Роздольського, якого С. Людкевич свого часу характеризував як повного *Natursänger*’а (тобто правдивого народного співака), наділеного “виїмковою пам’яттю та тонким розумінням народніх пісень”¹, що дозволяло йому, подібно Ів. Франкові та М. Павлику, виконувати роль “ходячої фонограми”.

Чи не найперший запис від нього (пародії церковної коляди “Ой там, там Предвічний родився”) зробив О. Нижанківський 1891 року, коли один тільки-но став питомцем Львівської духовної семінарії, а другий покидав її та на прощання нотував народні пісні від своїх колег². Роком-двома пізніше Ф. Колесса “записав від О. Роздольського кілька десятків прекрасних мелодій”³, з яких десять видав у своїх гармонізаціях для хорів різних складів⁴. Одну з них – дворацьку пісню “Ой ти поїхав”⁵ – опублікував й О. Нижанківський в обробці для голосу з фортепіано, використавши знову ж таки власний запис із голосу О. Роздольського⁶. Цікаво, що той же наспів балади “Бондарівна”, який є в рукопису О. Нижанківського та серед гармонізацій Ф. Колесси, опрацював також їхній собрат по композиторському цеху Генріх Топольницький. Про це дізнаємося з примітки О. Нижанківського в самому низу листка: “супров[ід] форт[епіано]: Топольницький, рукоп[исний] збірник”⁷. Та ця обробка, як і вказаний збірник, залишаються невідомими.

У сумі, з тих кількох десятків мелодій в репертуарі О. Роздольського, про які писав Ф. Колесса, дійшло до нас, не враховуючи повторні

¹ Людкевич С. Передмова // Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії. – С. V; Ф. Колесса ж про О. Роздольського-виконавця писав, що “він мав добрий музичний слух, тільки не мав музичної освіти і не знав нотного письма” (Колесса Ф. Фольклористичні праці. – С. 335), “але переймав і занотовував [у пам’яті. – Б.Л.] десятки народних мелодій та, подібно Франкові, любив їх співати так, як співають наші селяни, без афектацій та концертних манер” (Колесса Ф. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 524).

² Пісні народні / Зібрав і під ноти зложив О. Нижанковський. – С. 58.

³ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – С. 524.

⁴ А саме: “А ти поїхав”, “Дівчино моя”, “На вулиці дудка грає”, “Ой забриніли ковані вози”, “Ой Морозе, Морозенку”, “Ой під гаєм зелененьким”, “Ой ти зоре, зоре вечірняя”, “Очерет лугом гуде”, “У місточку, на риночку”, “Через річку гребелька” (Колесса Ф. Музичні твори. – С. 148, 137, 149, 120, 102, 177, 172, 155, 132 та 154).

⁵ У Ф. Колесси слова починаються з іншого вигуку: “А ти, поїхав”.

⁶ Нижанковський О. Дві народні пісні: Обробки для голосу з фортепіано // Артистичний вісник. – 1905. – Зош. 2 – 3. – Музичний додаток.

⁷ Вдруге балада “Бондарівна” в парі з рукописним збірником Г. Топольницького згадується під № 27 в окремому списку, уміщеному в кінці рукописної збірки О. Нижанківського “Народні пісні”.

записи, лише одинадцять. До цього числа можна найвище додати ще два, що ймовірно теж мали би належати співакові. Так, у списку народних пісень, складеному О. Нижанківським вкінці своєї рукописної збірки, вказується історична пісня про Нечая в нотації Ф. Колесси та з текстом від О. Роздольського. Дійсно, в композиторському доробку Ф. Колесси є чоловічий хор з початковими словами “Ой з-за гори (2), з-за темного гаю”¹, але в примітках до нього не зазначено, звідки походить його фольклорний матеріал. На біду, в цьому хорі підряд викладені дві різнотипні мелодії² з двома строфами вірша, тож залишається тільки гадати, яку саме міг співати О. Роздольський, якщо взагалі котрась з них була в його репертуарі, а не просто О. Нижанківському йшлося про повний текст, наявний у згадуваному вже збірнику О. Роздольського.

Набагато ймовірніше, що від нього одночасно з баладою “Бондарівна” була записана мелодія пісні про чумака, яка знайшлася на іншому рукописному листку О. Нижанківського. Прямих вказівок на те, звісно, немає, але та вимовна обставина, що й цей рукопис правився після отримання збірника О. Роздольського та на його підставі, – переконує в слушності такого припущення.

У всякому разі зі сказаного впливає, що О. Роздольський співав для нотації окремо Ф. Колесси й окремо О. Нижанківському (а може, ще й Г. Топольницькому, хоча йому хтось із них, швидше за все Ф. Колесса, міг просто передати свій запис)³. Як то звичайно буває, якісь мелодії

¹ Колесса Ф. Козаки в піснях народних. Квартети на хор мужеський: [У 2 серіях]. – Львів, 1898. – Серія друга (Колесса Ф. Музичні твори. – С. 102-104).

² Одна мелотипу з V446₂ \R||:1122|1122|112224:||, а друга – з V446₂ \R||:1111|1111|111122:||.

³ Те, що взимку 1891/1892 навчального року О. Нижанківський нічого більше не записав від О. Роздольського, крім однієї пародії на церковну коляду, у той час як деякі його товариші потрапили наспівати по кілька десятків народних мелодій, запам’ятовувати нові та знову відтворювати їх для нотування, може означати хіба одне: на момент знайомства з О. Нижанківським він нічого більше й не знав... Але збирацький контакт зі славним музикантом, який показав значимість музичного фольклору, і сам спосіб призбирування народних мелодій від музично неграмотних кореспондентів повинен був рішуче вплинути на О. Роздольського, який власне відтоді почав спеціально цікавитися народними співами та переймати їх задля того, щоби при нагоді відтворити їх комусь із музикантів для нотації. Не дарма ж сам О. Роздольський правдивий початок своєї фольклористичної діяльності датував літом 1892 року, незважаючи на той документально засвідчений факт, що насправді збиранням пісень займався він і раніше (Довгалюк І. Осип Роздольський: Музично-етнографічний доробок. – Львів, 2000. – С. 18-19). Закінчивши духовну семінарію, О. Нижанківський покинув Львів і про нові набутки музичного неопіта знати не міг. Наступного 1892/1893 навчального року О. Роздольський запізнався з іншим діяльним музикантом – Ф. Колессою, який тоді прийшов до Львівського університету після року, проведеного у Відні. Показово, що Ф. Колесса знає О. Роздольського вже як визначного співака, який “захоплював товаришів народними мелодіями із рідного села Берлин” (Колесса Ф. Музикознавчі праці. – С. 524). Отже, ці мелодії він мав би засвоїти, перебуваючи на літніх канікулах у батька на парохії. Трохи згодом, десь “на початку 90-х років” (там

співак подав обом збирачам, що демонструють повторні записи, а якісь – тільки комусь одному, скажімо, пісню про Нечая, яку мав Ф. Колесса, але якої точно не було в О. Нижанківського. Розуміється, перший із них, постійно спілкуючись зі своїм однокашником, міг зафіксувати тодішній увесь його співацький репертуар², але й другий – нехай за один, навіть короткий сеанс (як це показує записування від М. Павлика) повинен був схопити мелодій більше, ніж ті дві, що знайшлися на зіпсованих чистовиках, і ще дві, використані ним в обробках. Коли б це було саме так, то із значнішого числа листків, на яких містилися нотації народних мелодій, співаних О. Роздольським, дійшла до нас лише мала частка.

Щось подібне, мабуть, сталося з найбільшим рукописом О. Нижанківського. Якщо на ньому знайшлося хіба все, що йому співали М. Павлик та Є. Калитовський, то мелодії, занотовані з голосу Ів. Франка, збереглися, правдоподібно, далеко не всі. На таку думку мимоволі наводять деякі особливості цього рукопису, черговість на ньому записів від окремих осіб та проставлена записувачем нумерація.

Як уже мовилося, нотації О. Нижанківського були зроблені олівцем на двох окремих листках, що колись певно складали одне ціле – типовий подвійний аркуш нотного паперу. Тому неважко встановити, що на першу сторінку припадають саме записи балад “Та не мав Іван що робити” та “Ходить турчин по риночку” з голосу Ів. Франка, згодом пронумеровані записувачем відповідно як № 8 і № 9. За ними йде наступна пісня “Ой у полі сосна”, але позначена вже як № 1.

Рація такої очевидної непослідовності криється в тому, що цією мелодією розпочинається в рукописі невеличкий цикл тематично об’єднаних пісень, якому О. Нижанківський дав заголовок “Дівчина,

само), початкуючий композитор записав їх і деякі пробував гармонізувати. Очевидно, це і був отой перший рік їх знайомства, якщо в репертуарі О. Роздольського тоді не знайшлося пісень з інших околичних сіл, в яких він працював уже 1893 року. Після дворічної відсутності О. Нижанківський повернувся до Львова й щойно з початком 1894/1895 навчального року міг заново сконтактуватися з О. Роздольським, щоби занотувати його значно розширений співацький репертуар. Коли ж О. Нижанківський забрався переписувати на чисто свої записи (мабуть, відразу по гарячих слідах, навіть ще не маючи під рукою повних текстів, причому неясно, чому саме в такий спосіб: кожна пісня на окремому листку?), – він уже знав про існування обробки “Бондарівна” Г. Топольницького та його рукописного збірника. Звідси і висновок: або Г. Топольницький записував народні мелодії від О. Роздольського ще перед О. Нижанківським або скористався більш ранніми нотаціями Ф. Колесси.

² За словами Ф. Колесси, він записав “кілька десятків” мелодій, а це – мінімум двадцять, якщо він дещо не переборщив у своїй орієнтовній оцінці. Невідомо, якою була ота решта, що залишилася невикористаною та, мабуть, засіла в його архіві, все ж дивно, чому серед відомих записів з голосу О. Роздольського немає обрядових пісень, які не пройшли повз увагу О. Нижанківського в 1891 році, а також були включені як окремий розділ до згаданого списку в кінці його рукописної збірки.

спалена на сосні”¹. Наступним – другим – номером цього циклу повинен був бути лише зазначений, але не вписаний варіант з рукописного збірника О. Роздольського (№ 139). Під третім номером, що опинився на третій сторінці подвійного аркуша, вміщено мелодію ще однієї балади про зведенню (“Приїхали гості до Марусі в гості”), записану від Є. Калитовського. Подальші четвертий і п’ятий номери, згідно з вказівкою О. Нижанківського, також повинні виповнити варіанти (очевидно, тієї ж балади про тройзілля) із рукописної збірки О. Роздольського (№№ 52 і 12).

Таке, дещо оригінальне прагнення записувача – по можливості при-збирувати споріднені за поетичним змістом пісні й об’єднувати їх у тематичні цикли – дозволяє певною мірою реконструювати послідовність і навіть хронологію окремих груп нотацій. Так, наступний цикл на тему “Живий мрець” був, певно, записаний О. Нижанківським дещо пізніше, неодноразово з рештою мелодій, заспіваних Ів. Франком. Їхні нотації, разом з мелодіями від Є. Калитовського та виписаними посиланнями на варіанти у рукописному зібранні О. Роздольського, записувач позакреслював чорною тушшю, якою він, очевидно, переписав їх перед тим набіло, тоді як мелодія “Живого мерця” (“Ой умру я, мати”), що також належить Ів. Франкові, залишилася незакресленою й, отже, непереписаною.

Виходить, О. Нижанківський спершу записував мелодії лише на лицьових сторонах подвійного аркуша, про що вимовно свідчить розміщення пісень циклу “Дівчина, спалена на сосні” на першій і відразу на третій сторінках, міняючи другу, тильну сторінку. І тільки згодом, після переписання всіх попередніх нотацій, коли рукопис ніби втратив початкове значення оригіналу і став використовуватися як підручна чернетка, записувач просто долучив новозаписану мелодію до Франкових мелодій на першій сторінці – там, де спершу було залишене вільне місце для запланованого другого номера циклу “Дівчина, спалена на сосні”, тобто згадуваного вже варіанта з рукописної збірки О. Роздольського.

З цим додатковим записом Ів. Франка утворює цикл Павликовий варіант пісні “Живий мрець”. Для її фіксації О. Нижанківський скористався з четвертої сторінки (як розвороту подвійного аркуша назовні), де списані з голосу М. Павлика й інші (тематично непов’язані та непронумеровані) мелодії: “Пливе качор по дунаю”, “Ой лежить-ді Роман” та “Ой летіла пава”. Й нарешті, другу сторінку подвійного аркуша виповнила добірка балад “Довбуш”, яку склали дві мелодії від М. Павлика, варіант з рукописної збірки О. Роздольського, а далі – мелодія, подана Є. Калитовським, і посилання на власний запис варіанту балади зі Стрийщини.

¹ Такі пісні, як показав К. Квітка, входять у ширше коло споріднених сюжетів про зведенню (Квітка К. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем // Етнографічний вісник. – 1926. – Кн. 2. – С. 78-102).

Звідси стає цілком очевидним, що занотовані О. Нижанківським на самому початку (тобто у верхній половині) першої сторінки та пронумеровані відповідно як № 8 і № 9 пісні “Іван і Мар’яна” та “Турчин – покупець сестри” у виконанні Ів. Франка не пасують до жодного з поетично-тематичних циклів, фактично ніяк з ними не пов’язані, і становлять власне продовження якогось невідомого нам, утраченого рукопису: можна здогадуватися, також подвійного аркуша нотного паперу, на лицьових сторінках якого й знаходилися чорнові нотації ще бодай шести-восьми (по три-чотири на кожній сторінці) народнопісенних мелодій з голосу Ів. Франка. В сумі виходило б десять-дванадцять, тобто якраз те число, яке в ті часи звичайно фіксувалося слуховим способом за сеанс – пригадаймо, що Ф. Колесса “списав від Ів. Франка в три прийоми до 30 пісень”¹, також К. Квітка за три вечори у Буркуті записав 32 мелодії.

Із сказаного вище можна зробити ще один не менш важливий висновок й щодо датування рукописів. У порівняно багатій біографічно-дослідницькій літературі, присвяченій Ів. Франку та М. Павликові, наскільки відомо, немає прямих даних про їхні зустрічі з О. Нижанківським для запису народнопісенних мелодій². Та оскільки нотації записувач здійснював, як це безсумнівно впливає з особливостей заповнення рукопису, щонайменше у два заходи³ та щоразу в присутності Є. Калитовського, який попутно додавав відомі йому тематичні паралелі до пісень, співаних Ів. Франком і М. Павликом для О. Нижанківського, – найімовірніше такі зустрічі відбувалися у Львові наприкінці 1894 або на початку 1895 років під час спільної роботи у щойно створеному тоді Комітеті для записування та систематичного видання галицьких народнопісенних мелодій.

За спогадами Ф. Колесси, писаними 1941 року, “відбулося декілька засідань Комітету, на яких обговорювався, головню, план видання народних мелодій, їх класифікацію, і записано народні пісні від деяких членів Комітету (Б. Лепкого, М. Павлика та ін.)”⁴. На жаль,

¹ Колесса Ф. Фольклористичні праці. – С. 334.

² *Terminus antequem* записів можна встановити хоч би на тій підставі, що О. Нижанківський, зазначаючи прізвище виконавця пісні, всюди титулує Ів. Франка “доктором”, а цей учений ступінь був йому офіційно наданий у липні 1893 року. Те ж має місце і на одному із зіпсованих чистовиків.

³ Виглядає на те, що при цьому М. Павлик не був присутній, бо після мелодії “Живий мрець” від Ів. Франка, очевидно, з його ж слів О. Нижанківський зробив характерну примітку: “Текст також у П[ана] Павлика” (див. “Факсиміле рукописів”, № 1). Якби той знаходився поруч, до нього можна було б звернутися відразу і потреба в такій примітці відпала б.

⁴ Колесса Ф. Фольклористичні праці. – С. 336; див також: Колесса Ф. Музикознавчі праці. – С. 425, 454.

Ф. Колесса не уточнив, хто саме записував, і назвав імена лише двох комітетчиків. Однак, як відомо, історичну “відозву” Комітету з проханням до прихильників народної музики надсилати музично-етнографічні матеріали підписали Остап Нижанківський, Філарет Колесса, Денис Січинський, Іван Франко, Осип Роздольський, Михайло Павлик, Богдан Лепкий, Сильвестр Яричевський та Єронім Калитовський¹, з яких перші три були на той час авторитетними галицькими музикантами-композиторами, що мали передусім за обов’язок занотовувати мелодії власне від тих, “хто би перейняв з уст народу багато пісень і знав їх докладно виспівати, а не вмів їх записати під ноти”².

Як видно з рукопису, О. Нижанківському під час кількох засідань Комітету дещо із свого репертуару подали Ів. Франко, М. Павлик та Є. Калитовський, а також, можливо, й Б. Лепкий³, записи від якого, як і, мабуть, деякі інші, тоді призбирані, були згодом оприлюднені Ф. Колессою, Д. Січинським і тим же О. Нижанківським у своїх обробках народних пісень⁴. При підбиранні потрібних текстових відмін був помічний О. Роздольський або тільки його рукописний збірник, що на той момент явно перейшов від Ів. Франка до О. Нижанківського.

Ще одним підтвердженням прямого зв’язку записів О. Нижанківського з діяльністю Комітету може бути й оригінальна систематизаційна ідея, яку збиралися застосувати комітетчики і яка знайшла своє відображення в рукописі. Оскільки метою заходу була публікація саме народномузичної творчості, вони мали намір друкувати усі призбирані мелодії кожної пісні лише з одним повним текстом, що служив би для цих мелодій об’єднавчим тематичним гніздом⁵. Напевно тому в рукописі збирачем спеціально виписувалися заголовки над окремими мелодіями чи їх групами (див. у додатку на CD “Факсиміле рукописів”, №№ 1 – 4): “Дівчина, спалена на сосні” (загалом п’ять зареєстрованих записів – по одному від Ів. Франка та М. Павлика, а ще три – в

¹ Відозва [Комітету-1894]// Франко І. Вибрані статті про народну творчість. – Київ, 1955. – С. 275-276 (це звернення, датоване 9 грудня 1894 року, було опубліковане низкою львівських періодичних видань, передусім у центральному органі “Діло” (1894. – № 266 від 10.XII. – С. 2), а також у часописах “Зоря” (1894. – № 23 від 13.XII. – С. 207-208), “Народ” (1894. – № 22 від 28.XI. – С. 354), “Життя і слово” (1895. – Т. 3. – Кн. 1. – С. 156-158), “Kurjer Lwowski” (1895. – № 16 od 16.01. – I. 5).

² Відозва. – С. 276.

³ Народні пісні, співані Б. Лепким, звичайно походили з його рідної Тернопільщини.

⁴ Із записаних від Б. Лепкого народнопісенних мелодій О. Нижанківський опрацював колиськову “Ой біда ж мені на тій чужині” (Нижанковський О. Дві народні пісні: Обробки для голосу з фортепіано), Ф. Колесса – дві радше дворацькі “Ой озму я коновоньки” та “Зелена рута, жовтий цвіт” (Колесса Ф. Наша дума; або: Колесса Ф. Музичні твори. – С. 141-142, 146-147).

⁵ Відозва. – С. 276.

рукописному збірнику О. Роздольського), “Живий мрець” (тільки два варіанти від Ів. Франка та М. Павлика) і “Довбуш” (два варіанти від М. Павлика, один від Є. Калитовського та зазначені ще два доступні записи – у збірнику О. Роздольського та самого О. Нижанківського зі Стрийщини)¹. До цих пісенних тем явно цільово добиралися мелодії під час засідань Комітету, і вони за задумом повинні були б знаходитися поряд у відповідних випусках “Українсько-руських мелодій”².

Таке зведення разом мелодій зі спільними словесними текстами, очевидно, виявило вельми несподівану, як на той час, річ – іманентну пісенному фольклорові *полімелодичність текстів*, коли однакові (чи варіантно близькі) тексти лучаться із відмінними мелодіями, і *політекстовість мелодій*, коли, навпаки, однакові (чи варіантні) мелодії поєднуються з тематично різними текстами. Згодом це ствердили монографічні дослідження К. Квітки, Ф. Колесси³ та стало наріжним каменем дослідницької концепції Г. Мерсмана⁴. А тоді з настільки методологічно важливого відкриття, здається, лише один Ів. Франко зумів зробити далекосяжний висновок про непридатність тематики текстів для класифікації народнопісенних мелодій. Невипадково ж ще напочатку ХХ століття, коли Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові готувала до друку репрезентативну збірку галицьких народнопісенних мелодій і постало питання про принципи їх систематизації, відомий етнограф (етнофілолог) Володимир Гнатюк і колишній член Комітету-1894 О. Роздольський відстоювали традиційний спосіб порядкування мелодій за текстами, а власне Ів. Франко, подавши

¹ Відсутність навіть згадки про ще дві мелодії “Довбуша”, співані Ів. Франком, пояснюється, мабуть, тим, що вони вже були опубліковані в запису М. Лисенка. Ця вимовна деталь може вказувати на принципове прагнення Комітету (хоч і не задеклароване окремо) видавати виключно нові музично-етнографічні матеріали.

² Попутно можна відзначити, що, ставлячи у такий спосіб якби на перший план музику, комітетчики розмежовували окремі “категорії” народних пісень (до речі, термін “жанр” на той час не вживався) все ж за їх поетичним змістом, при чому явно мали би орієнтуватися (можливо, з подачі Ів. Франка – автора тексту Відозви) на їх ціннісне порядкування за старим “історичним” підходом (аналогічно, як, скажімо, в сольних збірниках М. Лисенка), згідно з яким спершу повинні подаватися історичні та соціально значимі пісні, далі вже – побутові та любовні, і лише вкінці – обрядові та жартівливі, а не за загально-прийнятим нині – “етнографічним”, котрий, як відомо, висуває на перше місце обрядову піснетворчість.

³ Квітка К. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем; Колесса Ф. Балада про дочку-пташку в слов’янській народній поезії // *Lud słowiański*. – 1934. – Т. 3. – Zesz. 2; 1937. – Т. 4. – Zesz. 1. Див. також: Колесса Ф. Музикознавчі праці. – С. 371-372 і подані там приклади у виносках.

⁴ Mersmann Hans. Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung // *Archiv für Musikwissenschaft*. – 1922 – 1924. – Heft 4-6 (Leipzig, 1930; див. також: Колесса Ф. Музикознавчі праці. – С. 372, 562-569).

численні приклади, як “до тих самих мелодій примінюються не раз всякі протилежні змістом тексти”, запропонував застосувати цілком “самостійний підхід, незалежний від [тематики] тексту”¹. З Франкового досвіду знаменито скористався С. Людкевич, який розробив основи суто музичної класифікації народних пісень, поклавши таким чином початок типологічній школі у вітчизняному етномузикознавстві.

У цьому полягає чи не головний історичний здобуток діяльності Комітету, оскільки йому нічого, крім заклику збирати пісні (як це вже не раз бувало в історії галицької фольклористики)², так і не вдалося опублікувати. Хоча той же рукопис О. Нижанківського несе на собі виразні сліди того, що Комітет не тільки взявся громадити музично-етнографічні матеріали³, але й надалі “докладав всіх заходів, щоби І-ий том того видавництва як найскоріше побачив світ Божий”⁴. До певної міри непрямым свідченням тому можуть бути жирні закреслення та часткові поправки в рукописі, виконані тушшю (див. у додатку на CD “Факсиміле рукописів”, №№ 1 – 3), які мусили появитися вже згодом, очевидно, після переписання на чисто окремих чорнових нотацій (вони ж робилися простим олівцем і при виправленнях витиралися гумкою). Це – усі мелодії (разом з доданими посиланнями на

¹ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. – Львів, 1999. – Т. 1. – С. 270-271, 274-275.

² Народні пісні руські // Зоря. – 1880. – № 3; Відозва [“Руської бесіди” в м. Чернівці] // Буковина. – № 13; Про записування галицько-руських простонародних пісень // Народ. – 1890. – № 1; Бажанський П. Збираймо руські народні мелодії // Діло. – 1887. – № 61 (“Зоря”. – 1887. – №№ 15–16); Бажанський П. Збірник галицьких пісень і мелодій народних // Діло. – 1888, №№ 70, 72, 73, 78; Franko I. Muzyka polska i ruska // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 240 тощо.

³ Що Комітет у момент свого заснування мав, як сказано у Відозві, “в своїх руках кілька сот народних мелодій (отже, матеріал, котрий міг би вистарчити вже тепер на кілька томів)”, це цілком могло відповідати дійсності, адже в його розпорядженні були щонайменше три рукописні збірки – понад 80 записів самого О. Нижанківського (див.: Пісні народні / Зібрав і під ноти зложив О. Нижанковський), понад 210 записів Івана Колесси (видана, але не повністю, братами Олександром і Філаретом Колессами в 1901/1902 році як XI том “Етнографічного збірника НТШ”) та наразі неznана Г. Топольницького, а також власні записи Ф. Колесси, що за прикладом старшого брата збирав народні пісні вже майже від десяти літ, ще низка інших записів О. Нижанківського, співацькі репертуари Ів. Франка (біля 50 народнопісенних творів), О. Роздольського (біля півтора десятка на сьогодні встановлених мелодій), М. Павлика, Б. Лепкого, С. Калитовського й ін., а може, й записи мелодій купальських пісень з Волині, прислані Лесею Українкою для публікації Ів. Франкові в його журналі “Житє і слово”, які так і не були ним опубліковані (див.: Українка Л. Зібрання творів: У 12 т. – Київ, 1977. – Т. 9. – С. 9-29). Крім того, Комітет розраховував ще на збірники мелодій, передані “уже давніше третім особам” (очевидно, малися на увазі матеріали, які міг отримати Порфирій Бажанський після того, як він у 1877 році звернувся із закликом прислати йому записи народних пісень для публікації).

⁴ Відозва. – С. 276.

збірник О. Роздольського) до двох пісенних тем: “Дівчина, спалена на сосні” та “Довбуш”, а також дві мелодії пісень “Іван і Мар’яна” (“Та не мав Іван що робити”) та “Турчин купує сестру-полонянку” (“Ходит турчин по риночку”), записані від Ів. Франка. Натомість мелодії пісень “Живий мрець” і ще три інші, занотовані від М. Павлика (“Пливе качор по дунаю”, “Ой лежить-ді, Роман” та “Ой летьіла пава”), залишилися незакресленими й, отже, непереписаними.

З того напрошується висновок, що власне переписані мелодії призначалися для I випуску, а значить і зміст його на той момент уже був визначений остаточно або принаймні в загальних рисах, і складати його повинні були щонайменше оті чотири мелодії пісні “Довбуш” зі словесним текстом у запису О. Роздольського, дві мелодії пісні про зведеницю (також хіба з одним із трьох текстів наявних у його ж збірнику) та дві вищеназвані пісенні мелодії з текстами від Ів. Франка. Загалом виходило б усього вісім мелодій. Навряд чи це було їх остаточне число, та напевно близьке до фактичного, найімовірніше в обсязі класичного десятка. Хоча Ів. Франко у Відозві часом називає майбутні випуски “Українсько-руських мелодій” *томами*, за своїми розмірами мали то бути аж ніяк не книги, а радше зошити якраз на міру окремих випусків славнозвісної “Музикальної бібліотеки” чи “Підручної бібліотеки Львівського «Бояна»”, що пересічно включав один більший твір або кілька менших.

Про це ж можуть говорити перекреслення і поправки тушшю в рукописі, що могли робитися власне в момент приготування чистовиків для видання аналогічним способом. Як відомо, О. Нижанківський був рушієм, “душею” обох видавництв: “він сам переписував дуже каліграфічно ноти до літографії та виготовляв віньетки”¹. Якщо таке припущення правдиве, то воно виявляє ще один доволі оригінальний задум комітетчиків – використати досвід найуспішнішого життєвого проекту О. Нижанківського для розв’язання найбільшої проблеми галицької фольклористики, а саме видати великий збірник народних мелодій, хай навіть малими дозами. Адже випуски як “Музикальної бібліотеки”, так і “Підручної бібліотеки” розходилися вміть не тільки завдяки популярності вміщених у них творів, але ще й тому, що видання ці були дешеві, “по 20 – 30 крейцарів від примірника”². А це мало своє значення, бо ж попередні спроби не реалізувалися, зокрема, й через брак належного фінансового покриття.

¹ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – С. 508 (див. також с. 531, виноска 4 і с. 535, виноска 1).

² Там само. – С. 509 (на той час стільки ж приблизно коштували два буханці хліба).

А що “Українсько-галицькі мелодії” радше задумувалися на кшталт випусків обидвох ”Бібліотек”, видається цілком правдоподібним, оскільки сама ініціатива створення Комітету вийшла явно із кіл тодішніх активістів львівського “Бояну”, в якому “щойно коло 1895 року <...> повіяло трохи свіжішим ‘народницьким’ духом – головню під впливом М. Лисенка та його галицьких епігонів О. Нижанківського, Г. Топольницького, Ф. Колесси та ін.”¹. Тоді поряд з посиленням основної – виконавської – діяльності оновлений провід співацького товариства додатково не тільки займався музичними видавництвами, але й своїми “частими конкурсами на хорові твори (навіть деколи на соло-співи) <...> спричинився – при своїй фінансовій беззасібності! – до збагачення нашої музичної літератури в далеко більшій мірі, ніж усі інші наші музичні товариства”²; до того ж було ще й закладено школу сольного співу як провісник майбутнього Вищого музичного інституту. Природно, що в цих різнобічних змаганнях “Боян”, статут якого зобов’язував передусім усіляко плекати рідну пісню, взявся за ще одну занедбану ділянку – збирання та видання музичного фольклору. Тож, коли Ф. Колесса потім згадував, що “наприкінці 1894 року увішли ми в порозуміння з Ів. Франком, і утворився окремих комітет...”³, то під отим “ми” малися на увазі власне найдіяльніші члени “Бояну” – його головний диригент О. Нижанківський (прізвище якого не дарма стоїть першим серед підписантів Відозви, а в ній – просьба саме до нього надсилати матеріали) і помічник головного диригента Ф. Колесса⁴.

Отже, помітні різночасові нашарування в рукописі можуть засвідчувати, що О. Нижанківський як мінімум у два прийоми нотував потрібні народні мелодії від колег-комітетчиків та, врешті, почав готувати перший випуск “Українсько-руських мелодій” до друку. Проте чистовик цього випуску не зберігся (чи його не вдалося наразі віднайти)⁵, тому яким мав

¹ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. – Львів, 2000. – Т. 2. – С. 380 (тут слово “епігони” вжито в своєму первісному значенні: “послідовники”).

² Там само. – С. 382-383.

³ Колесса Ф. Фольклористичні праці. – С. 335.

⁴ Про це ж говорить виразний поділ підписантів Відозви на три групи, різні за віком та своїм, так би мовити, статусом: одну – “ініціативну” та дві – “підтримки”. “Середню” групу склали провідні діячі “Бояну” (О. Нижанківський – головний диригент, Ф. Колесса – його заступник, Є. Калитовський – заступник виділового та Д. Січинський – співробітник; відсутність серед них Г. Топольницького, про якого згадує С. Людкевич, може означати, що на той момент він уже не проживав постійно у Львові, а лише час від часу наїжджав з Тернополя, де після закінчення університету працював адвокатом), “старшу” – авторитетні громадські діячі-радикали Ів. Франко та М. Павлик, і врешті, “молодшу” – студенти Львівського університету Б. Лепкий, О. Роздольський та С. Яричевський.

⁵ Зіпсовані чистовики нотацій з голосу О. Роздольського писалися ще перед офіційним зав’язанням Комітету, тобто в період між жовтнем і груднем 1894 року.

бути його зміст, які входили до нього пісні та в якому порядку – достеменно невідомо. Такою ж залишається загадкою історії, чому настільки добре продуманому проекту все ж не судилося бути реалізованим і які мори побили його первоцвіт, а головне – чому ж Комітет раптом припинив своє існування, закинувши велике діло, що так добре заповідалося?

Можливо, тут спрацювали якісь приховані суспільні чи й особисті чинники, бо ніяких особливих, видимих причин на те хіба не було. Зовні в найближчі два роки після заснування Комітету все йшло, здається, своїм трибом. Принаймні О. Нижанківський, від якого залежав остаточний успіх починання, залишався головним диригентом “Бояну”, видавав чергові випуски “Музикальної бібліотеки”¹ та “Підручної бібліотеки”², продовжував працювати помічником учителя музики та співів і, щоби посісти бажану посаду вчителя, навіть склав кваліфікаційні іспити в Празі (1896). Щойно в 1897 році він остаточно зрікся кар’єри професійного музиканта, одягнув сутану сільського священика та з незагоєним болем у серці назавжди покинув Львів.

Можливо, вихід першого випуску неочікувано затримали на тривалий час явно завищені вимоги, поставлені перед собою комітетчиками, – друкувати кілька мелодій до одного пісенного тексту та вказувати його варіанти, наявні в друкованих збірниках. Наскільки б таке завдання на перший погляд не виглядало простим, на ділі його виконання вимагало величезної затрати сил і часу. Адже треба було не лише записати та видати якомога більше мелодій, а (1) знайти до вибраної пісні найповніший текст; (2) записати кілька мелодій до неї, перед тим розшукавши знаючих інформантів і, врешті, (3) переглянути тисячі текстів та вишукати серед них потрібні варіанти. Як пізніше підкреслював Ф. Колесса, обговорюючи план каталогізації вітчизняного фольклору, “щоби вишукати українські варіанти якоїсь пісні, – треба переглянути кількадесять збірників та посвятити цьому кілька місяців часу”³. Утілити в життя такий задум можна хіба що працею цілого штату фахових працівників, але ж не силами фактично одного О. Нижанківського, котрий, як і решта членів Комітету⁴, обтяжений не тільки різнобічною діяльністю (диригент, композитор, організатор

¹ Нижанковский О. Коляди. – Львів, 1895. – (Музикальна бібліотека, вип. 20) і Матюк В. Веснівка. – Львів, б. р. – (Музикальна бібліотека, вип. 21).

² Список виданих творів див.: Колесса Ф. Музикознавчі праці. – С. 453-454.

³ Колесса Ф. Організація дослідчої праці над українською усною словесністю // Народна творчість та етнографія. – 1966. – № 4. – С. 75 (праця написана в 1936 році).

⁴ Варто нагадати, що до Комітету увійшло тільки три музиканти, з яких Д. Січинський надавався лише до записування мелодій, а 23-річний студент університету Ф. Колесса, хоч і живо цікавився вже тоді народною творчістю, але більше як початкуючий композитор і диригент.

музичного життя), але й щоденною боротьбою за кусок хліба, також не міг цілковито віддатися справі. Та й суто етнофілологічна робота була явно не для музиканта (правда, з нею легко справився б Ів. Франко, якби Комітет діяв і справа стала лише за пошуком варіантів).

Щодо ще інших імовірних причин, то діяльності видавництва ледве чи могло завадити заснування в 1895 році Людознавчого товариства та Філологічної комісії Наукового товариства ім. Т. Шевченка, як про це зчаста підкреслюється в дотичній літературі¹. З Людознавчим товариством дійсно спочатку активно співпрацювали комітетчики Ів. Франко й О. Роздольський, але досить швидко його покинули та перейшли до Філологічної секції НТШ, яка до 1898 року виконувала ще й функції Етнографічної комісії НТШ. Усі ці установи тоді не мали музичних аспірацій, адже серед їх членів не було жодного музиканта², і займалися вони громадженням та публікацією виключно етнографічних матеріалів та творів словесного фольклору³. Щойно від початку XX століття, тобто аж через п'ять-сім років після Комітету-1894, Етнографічна комісія НТШ зайнялася народною музикою, приступивши у квітні 1900 року до записування мелодій за допомогою фонографа (головно завдяки старанням О. Роздольського⁴ та частково Володимира Шухевича, згодом також Ф. Колесси)⁵, опублікувавши рукописні зібрання Ів. Колесси⁶,

¹ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – С. 524, 454; Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – Київ, 1960. – С. 70.

² До початкового складу ЕКНТШ входили Ів. Франко (голова комісії), М. Павлик, О. Колесса, О. Барвінський, О. Роздольський, В. Гнатюк. Першим музикантом, який щойно 2 січня 1902 року став членом цієї комісії (на VII засіданні), був С. Людкевич (на жаль, у літературі не віднотовано, коли саме удостоївся такої честі колишній учасник Комітету-1894 Ф. Колесса).

³ У своїх періодиках: “Lud”, “Етнографічний збірник” і “Матеріали до українсько-руської етнології”.

⁴ Галицько-руські народні мелодії: [У 2 ч.] / Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. – Львів, 1906, 1908. – (Етнографічний збірник / Видає Етнографічна Комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, т. 21-22); Мелодії гаївок / Схоплені на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Філярет Колесса // Гаївки / Зібрав Володимир Гнатюк. – Львів, 1909. – (Матеріали до української етнології / Видає Етнографічна Комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, т. 12).

⁵ Мелодії українських народніх дум: У 2 серіях / Списав по фонографу і зредагував Філярет Колесса. – Львів, 1910, 1913. – (Матеріали до української етнології / Видає Етнографічна Комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, т. 13-14); Народні пісні з галицької Лемківщини: Тексти й мелодії / Зібрав, упорядкував і пояснив др. Филарет Колесса. – Львів, 1929. – (Етнографічний збірник / Видає Етнографічна Комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, т. 39-40), а також див.: Хроніка НТШ. – 1908. – № 36. – Вип. 4. – С. 29-31; Хроніка НТШ. – 1910. – № 44. – Вип. 4. – С. 15; Хроніка НТШ. – 1912. – № 52. – Вип. 4. – С. 24.

⁶ Галицько-руські народні пісні з мелодиями / Зібрав у селі Ходовичах др. Іван Колесса. – Львів, 1902 (на обкладинці – 1901). – 303 с. – (Етнографічний збірник / Видає Етнографічна Комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, т. 11).

Л. Плосайкевича та Я. Сенчика¹, транскрипції Ф. Колесси та С. Людкевича в гуцульській монографії В. Шухевича (де знайшовся також доволі ґрунтовний опис музичних інструментів)², а принагідно й по кілька нотних зразків в інших своїх виданнях³. Показово, однак, що ані О. Нижанківський, ініціатор і душа Комітету-1894, ані його члени-музиканти Д. Січинський та на перших порах Ф. Колесса в цих музично-фольклористичних заходах НТШ участі не брали.

Та які б там не були дійсні причини краху сподівань Комітету, в кожному разі факт залишається фактом: незважаючи на неабиякий організаторський хист, досвід і самовіддану працю О. Нижанківського, живу заінтересованість і помічну руку Ів. Франка та добру волю всіх комітетчиків, великонадійний захід закінчився практично нічим. А попри те натхненний порив його ініціаторів відіграв видатну роль в історії галицької музичної культури та фольклористики.

Передусім Комітет бодай почасти таки виправдав надії керманчів “Бояну”: ціла низка записаних від комітетчиків народних мелодій була згодом опрацьована композиторами для різних складів виконавців, що спричинилося певною мірою до розв’язання актуальної проблеми об’новлення національного музичного стилю, до збагачення як концертного, так і домашнього репертуару, а значить, і до більшої популяризації рідної народномузичної творчості. Крім того, завдяки цим записам до нас дійшли безцінні історичні свідчення про музично-етнографічні зацікавлення тогочасних видних галицьких діячів – Ів. Франка, М. Павлика, Є. Калитовського та Б. Лепкого.

З іншого боку, Комітет своєю Відозвою звернув увагу на суспільну потребу активізувати громадження та публікування творів рідної народної музики, які “зникають майже з кожним роком під напором порядків новочасної культури”⁴ (що чи не вперше справило належне

¹ Мелодії українських народніх пісень з Поділя і Холмщини / Зібрані Л[юдвігом Теодором] Плосайкевичем і Я[ковом] Сенчиком, під ред. Станіслава Людкевича і передмовою Філярета Колесси. – Львів, 1916. – (Матеріяли до української етнології / Видає Етнографічна Комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, т. 15).

² [Гуцульські мелодії] / Зібрав на основі оригінальних співів Філярет Колесса // Шухевич Володимир. Гуцульщина: [У 5 ч.]. – Львів, 1902. – Ч. 3. – С. 83-110. – (Матеріяли до українсько-руської етнології / Видає Етнографічна Комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, т. 5); [Мелодії гуцульських колядок / Зібрані на фонограф Володимиром Шухевичем, списали Філярет Колесса та Станіслав Людкевич] // Там само. – Львів, 1904. – Ч. 4. – С. 23-26. – (Матеріяли до українсько-руської етнології / Видає Етнографічна Комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, т. 7).

³ Свенціцький І. Похоронні голосіння. – Львів, 1912. – (Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові, т. 31); Гнатюк В. Колядки і щедрівки: У 2 ч. – Львів, 1914. – (Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові, т. 35-36).

⁴ Відозва. – С. 275.

враження навіть за межами Галичини)¹ та поставив з методологічного погляду нові, найпередовіші вимоги виключно наукової орієнтації як самої майбутньої збирацької роботи², так і систематичного видання її здобутків, а саме: матеріали повинні *фіксуватися* по можливості максимально достовірно з іменною та географічною паспортизацією, з урахуванням локальної вимови, зі співу, а не з диктування (оскільки інформант, переказуючи пісенний текст без мелодії, мимоволі псує його віршову форму) та *друкуватися* неодмінно в сировому вигляді без будь-якого супроводу (гармонізації) з указанням паралелей у дотичній літературі³. Особливою заслугою тут слід вважати підняття питання про засади систематизації народних мелодій у зв'язку із намірами зведення їх разом за тематикою пісень, що в результаті підвело до відкриття полімелодичності текстів і політекстовості мелодій у фольклорі. Усе це безпосередньо підготувало ґрунт для величних досягнень Етнографічної комісії НТШ, які, врешті, принесли галицькій науці про народну музику заслужене визнання в світі; без такої репетиції, хай і даремної, ці досягнення, ясна річ, були б неможливі.

Накінець, Комітет став першою спробою створення у нас окремої інституції, призначеної спеціально для вивчення народної музики. В історії етнографії вихід на рівень інституціоналізації вважається важливою ознакою зрілості суспільних запитів у цій галузі знань, моментом зародження її (етнографії) як науки⁴. Стосовно цього, здається, Галичина на маленький крок зуміла випередити мало що не цілу

¹ Киевская старина. – 1895. – Т. 50. – С. 34-35 (окрема пагінація розділу “Документы, известия и заметки”). Дякую Ірині Довгалюк, яка на це звернула мою увагу.

² Шкода тільки, що заохочуючи загал у такий спосіб до широко закресленої збирацької роботи, сам Комітет покладав надії виключно на кореспондентський метод громадження музично-етнографічних матеріалів, правда, повсюдно прийнятим тоді, подекуди навіть доволі результативним, наприклад, в збирацькій діяльності В. Гнатюка, О. Кольберга (Gyrski Ryszard. Oskar Kolberg: Żarys życia i działalności. – Warszawa, 1970, ²1974), естонських фольклористів (Тампере Х. Эстонская народная песня. – Ленинград, 1983. – С. 136-145). З тих же позицій спершу виступила й ЕК НТШ, але швидко стало зрозуміло, що таким ярмісом досягнути потрібних результатів практично неможливо, і тому, щоби врешті видати солідний збірник народних мелодій, О. Роздольський змушений був сам зайнятися плановою експедиційно-польовою роботою.

³ Варто звернути увагу, що того ж 1894 року на пропозицію Бодуена де Куртене краківська Антропологічна комісія ухвалила не видавати пісенних зібрань без мелодій та відсилачів до попередніх публікацій. Як видно, львів'яни, стартувавши значно пізніше та гірше, зуміли не тільки в скорому часі надолужити втрачене, але й піти далеко вперед супроти своїх краківських колег, які ще до самого початку Першої світової війни задовільнялися публікаціями музично-етнографічних матеріалів, призваних дилетантами, як наприклад: Saloni A. Zasciankowa szlachta polska w Delejowie. – Kraków, 1914. – (Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne. – Т. 13).

⁴ Токарев С.А. История зарубежной этнографии. – Москва, 1978. – С. 24-25.

Європу, де такого роду установи почали з'являтися щойно в самому кінці XIX – на початку XX століть¹. Шкода тільки, що галичани не зуміли втриматися на досягнутому та пішли далі утертим шляхом на взірець Південно-Західного відділення Російського Імператорського географічного товариства в Києві (1871 – 1872), Антропологічної комісії Краківської академії (1873 – 1874) та багатьох інших подібних установ, які звичайно створювалися для громадження та публікації матеріалів з антропології та етнографії (духовної та матеріальної), і лише час від часу вміщували на шпальтах своїх періодиків також записи творів народної музики².

Таким чином, щасливо збережений чорновий рукопис О. Нижанківського з транскрипціями народнопісенних мелодій, наспіваних Ів. Франком, М. Павликом та Є. Калитовським, документально засвідчує факт хоча й короткочасної, але цілком реальної діяльності Комітету-1894, спрямованої на досягнення задекларованих ним цілей, – діяльності, що виявилася необхідною зв'язуючою ланкою між основними віхами в розвитку галицької етномузикознавчої думки – понад вікового латентного накопичення та грандіозного НТШ-івського виверження, для якого Комітет став провісником та історичною репетицією.

Водночас цей та решта порізаних рукописів, що дивом уціліли з утраченої порівняно великої музично-етнографічної спадщини О. Нижанківського, висвітлюють незнані дотепер моменти його музично-фольклористичної біографії, а заодно і його видатних сучасників, котрі опліч з ним своїм подвижницьким поривом посприяли поступові в благородній справі збереження, пізнання та популяризації вітчизняної музичної культури усної традиції. Здійснені О. Нижанківським нотації, що дотепер залишалися незваними, незважаючи на хиби, взагалі властиві його часові, повинні поповнити загалом небагату скарбничку етномузичних документів з позаминулого століття та після належної текстологічної критики мали б бути введені в науковий обіг.

¹ Віденський (1899), Берлінський та Паризький фоноархіви (1900), Музично-етнографічна комісія при Московському університеті (1903) і т. п.

² Цікавий штрих: голова Антропологічної комісії Краківської академії Ян Копержницький, щоби бодай трохи розуміти записи мелодій, які йому приходилося видавати, уміти програти їх собі на фортепіано, уже на схилку літ спромігся вивчити нотну грамоту.

Нотний додаток

а) з голосу Івана Франка

1

Розлізло

Та не_ мав І_ ван що ро_ би_ ти,
та не_ мав І_ ван що ро_ би_ ти та му_ сів ся
о_ же_ ни_ ти, та му_ сів ся о_ же_ ни_ ти.

2

Allegretto

Хо_ дит тур_ чин по ри_ ноч_ ку -- гей, мо_ ре, бре!
Тор_ гу_ є си вір_ ме_ ноч_ ку, сер_ це мо_ є.

3

Ой у по_ лі сос_ на ви_ со_ ка_ я рос_ ла,
ой у по_ лі сос_ на ви_ со_ ка_ я рос_ ла.

4

Ой у_ мру я, ма_ ти, з че_ рез є_ ди_ ну_ ю, з
че_ рез є_ ди_ ну_ ю доч_ ку вдо_ ви_ ну_ ю.

б) з голосу Михайла Павлика

5

Adagio

Ой по_ під гай зе_ ле_ нень_ кий,
 ой по_ під гай зе_ ле_ нень_ кий хо_ дит Дов_буш
 мо_ ло_ день_ кий, хо_ дит Дов_буш мо_ ло_ день_ кий.

6

Ой по_ під гай зе_ ле_ нень_ кий, ой по_ під гай зе_ ле_ нень_ кий
 хо_ дит Дов_буш мо_ ло_ день_ кий, хо_ дит Дов_буш мо_ ло_ день_ кий.

7

Ой у_ мру я й у_ мру че_ рез є_ ди_ ну_ ю,
 че_ рез є_ ди_ ну_ ю доч_ ку вдо_ ви_ ну_ ю.

8

Пли_ ве ка_ чор по Ду_ на_ ю, пли_ ве ка_ чор по Ду_ на_ ю, –
 дай ми, Бо_ же, що ду_ ма_ ю, дай ми, Бо_ же, що ду_ ма_ ю.

9

Ой ле_жит ді Ро_ман, ле_жит, сту_де_но_ї во_ди ба_жит,
ой при_хо_дит д'не_му о_тец та й во_ди_ці не при_но_сит.

10

Ой ле_ть_ла па_ва, се_ред се_ла впа_ла,
ой ле_ть_ла па_ва, се_ред се_ла впа_ла.

в) з голосу Єроніма Калитовського

11

Ой по_ під гай [зе_ле_нень_кий] Хо_дит Дов_буш
мо_ло_день_кий, Хо_дит Дов_буш мо_ло_день_кий.

12

При_ї_ха_ли гос_ті до Ма_ру_сі в гос_ті.
"Ма_ру_сю, ко_ха_на, ой чи є пан до_ма?"

г) з голосу Осипа Роздольського

13

Moderato

p Ой у Льво_ ві на ри_ ноч_ ку
p ка_ пе_ лі_ я гра_ ла, *p* Мо_ ло_ да_ я
mf Бон_ да_ рив_ на *p* ці_ лу ніч гу_ ля_ ла.

14

Maestoso, energico

f у Кі_ є_ ві на ри_ ноч_ ку, —
 Хо_ дит чу_ мак по ри_ ноч_ ку,
 Там п'є чу_ мак го_ рі_ лоч_ ку.
espr. f Про_ пив во_ ли, про_ пив во_ зи, Про_ пив яр_ ма
 та й за_ но_ зи — все чу_ маць_ ке_ є доб_ ро.

д) з голосу Осипа Маковця

15

[—]
 Там на дво_ рі тем_ но, там ся не вид_ нень_ ко,
 сер_ день_ ко ой чи ні
 в чу_ жи_ ні.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА ТРАДИЦІЙНОГО ГУЦУЛЬСЬКОГО ПОХОРОНУ

Діалектологічна особливість похоронного обряду гуцулів полягає, перш за все, в тому, що в ньому поряд з вокальною вагомо місце займає традиційна народноінструментальна музика. Зрештою, це певною мірою можна вважати природним явищем для того типу головної пастушої культури, яку репрезентують жителі Карпат.

Інструментальний похоронний репертуар гуцулів, що звучить під час обряду, є досить розбудованим і творить власний жанровий цикл. За функціональними ознаками він ділиться на окремі музичні жанри, котрі, відповідно, звучать у виконанні різних інструментів.

Музика, що у похоронному циклі має сигнальну функцію, виконується на двох інструментах – трембіті та дзвонах¹. Різняться вони практично за усіма параметрами. Перший з них належить до суто народних, другий – до традиції, започаткованої церквою. Відмінною є, природно, також музика, яка виконується на них.

Водночас спільним як для одного, так і для другого інструмента є трактування їх не лише як явища духовної культури Гуцульщини, але й як свого роду “передавального пристрою”, котрий призначений інформувати на відстані, “сповіщати новину”. Відповідно музика, виконувана на цих інструментах, повинна бути достатньою мірою конкретно семантизованою, щоби вона відразу впізнавалася, однозначно “розшифровувалася”².

Звідси виникає ціла низка питань суто семіотичного плану – народномузичної символіки, співвідношення в мелодичному тематизмі

¹ Тимофіїв М. Музичні інструменти Гуцульщини: Група самозвучних // Музика Галичини. – Львів, 1999. – Т. 2. – С. 217.

² Цікаве в цьому відношенні спостереження наводить І. Мацієвський: “Пригадую, як ішов колись зі старою гуцулкою гірським плаєм... Почувши закличний зойк трембіти вдалині, вигукнула: “Ой хтось вмер”. Потім, за якийсь час додала: “Ой це в нашій селі”. А ще потім уточнила: “Ой це ж у Палагнюків, хіба Дмитро...” (Мацієвський І. Народна інструментальна культура традиційної похоронної обрядовості гуцулів // Четверта конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1993. – С. 32).

об'єктивного та суб'єктивного змісту, традиційного й індивідуального начал тощо. Та належне висвітлення цих аспектів вимагає окремого дослідження, котре б, передусім, спиралось на чисельний порівняльний матеріал, зібраний з “уясненням соціального смислу комплексної дії, одним з елементів якого є мелодія”¹.

На жаль, відповідних музично-етнографічних матеріалів саме такої якості є вкрай обмаль. Одне з перших друкованих джерел, де подано приклади похоронного трембітання – монографія В. Шухевича “Гуцульщина”. Однак як тут, так й у іншій літературі трембітні сигнали представлені буквально ліченими прикладами, до того ж без зазначення їхньої конкретної ситуативної функції, і навпаки – описи ролі цього інструмента в похоронному дійстві подаються, як правило, без нотних зразків. Питання ж про музику дзвонів, зокрема похоронних, чи не вперше порушене в дослідженні Михайла Тимофіїва, однак залучені нотні транскрипції видаються надто вже пристосованими до концепційних поглядів їх автора².

Це, зрештою, має своє просте і зрозуміле пояснення. Для запису похоронних сигналів практично неможливо організувати спеціальний збирацький сеанс, як це звичайно робиться при фіксації творів народної музики іншого роду. Вони можуть бути зареєстровані тільки в обставинах реального похорону й, отже, від випадку до випадку, за яким пересічному етнографові рідко коли випадає спостерігати особисто. Тому далі розглядатимуться лише характерні граматично-морфологічні властивості трембітних “сигналів”.

Крім сигнального, в похоронному обряді на Гуцульщині присутній ще один пласт інструментальної музики – т. зв. награвання “в тугу”³, виконуване зазвичай на флюїді біля мерця. Хоча цей жанр є набагато легшим для записування, його зразки також належать до раритетів музично-етнографічної літератури, що зайвий раз показує, наскільки неоправдано мало ця важлива галузь культури гуцулів привертала увагу дослідників.

¹ Квитка К. Об историческом значении календарных песен // Квитка К. Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 78.

² Тимофіїв М. Музичні інструменти Гуцульщини: Група самозвучних. – С. 217-218.

³ Окрім сольних награвань коло мерця, деякі дослідники, зокрема І. Мацієвський, вважають ще одною обов'язковою функцією інструменталістів під час похорону – супровід до голосінь, проте інші цього не підтверджують, як етномузикознавець В. Зеленчук, уродженець с. Дземброня Верховинського району Івано-Франківської області.

Трембітні сигнали.

Усі відомі на сьогодні зразки похоронних сигналів, виконуваних на трембіті, мають виразно речитативний тип викладу. Виявляється він у таких визначальних для нього елементах музичної мови, як інтонація, фактура, ритм та композиція¹.

Мелодії трембітних сигналів притаманний декламаційний характер, що є однією з головних ознак речитативності. Інтонаційна лінія розгортається яскравими обертоновими тонами, властивими для цього інструмента. У мелодичному потоці виділяються акценти, що надають інтонації більшої організованості, роблять її особливо виразною, якби “промовляючою”.

Фактуру похоронних сигналів загалом можна окреслити як монодичну, що є основою для вільного, імпровізаційного розвитку інтонаційної лінії. Однак буває, що деякі похоронні сигнали виконуються не одним, а кількома трембітарями (переважно вдвох або вчотирьох)². При цьому, якщо в основі трембітань кількох виконавців лежить одна і та ж мелодична модель, і вони достатньо зіграні завдяки більш-менш тривалому спільному музикуванню, то найчастіше виникає виклад, близький до гетерофонного багатоголосся, де партії варіантно розмальовують, мережать одну й ту ж засадничу мелодичну лінію³. Якщо ж виконавці трембітають разом уперше (внаслідок, скажімо, зовсім випадкового поєднання тощо) та відповідно послуговуються різними, індивідуальними мелодичними моделями, то їх партії, вільно накладаючись одна на другу, творять своєрідну поліпластову фактуру та часом навіть вражають тужливою гостротою дисонансів.

Речитативність трембітань великою мірою виявляється через притаманний їм тип ритму – синтаксичний⁴ (ще часто званий також “вільним”)⁵. Його свобода зумовлена, передусім, принциповою

¹ Якуб'як Я. Форма інструментальних речитативів М. Скорика // Українське музикознавство: Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник. – Київ, 1989. – Ч. 24. – С. 54.

² Використання парного числа в похоронному обряді стосується й інших інструментів, зокрема вище згаданих дзвонів (Тимофіїв М. Музичні інструменти Гуцульщини: Група самозвучних. – С. 218-219).

³ За усними свідченнями В. Зеленчука, у практиці виконання наявність кількох трембітарів зумовлена моментом підстраховування один одного.

⁴ Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць / Редактор-упорядник Б. Луканюк. – Київ, 1989. – С. 63-64.

⁵ Як зазначає Я. Якуб'як, “речитативний характер зумовлений фактурою (монодичний виклад) і, особливо, вільною ритмікою” (Якуб'як Я. Форма інструментальних речитативів М. Скорика. – С. 57).

нерегулярністю ритмічних одиниць. Практично єдиним організуючим елементом тут виступає дихання, дихальний такт, що охоплює цілі, логічно завершені музичні побудови. Кожна така побудова має значення цілком завершеного твору, який уповні може існувати як самостійна одиниця.

Реально одне трембітання включає кілька таких тактів-побудов, котрі фактично є імпровізованим повторенням однієї й тієї ж композиційної формули. Щоразу відтворюючись, вона може більше або менше мінятися, однак при цьому опорні для неї композиційні моменти й, головне, інтонаційні точки, як правило, повинні зберігатися незмінними. Прикладом тому служить таке сольне трембітання¹:



Як бачимо, у двічі відтвореному сигналі мелодична лінія залишається майже незмінною. В обох випадках спершу йде витриманий звук (якби під ферматою) на головному устої, що покликаний привернути увагу до подальшого “змісту” трембітання. Далі йде власне сам сигнал – імпровізована, рухома частина формули, де трембітар викладає основну музичну думку, виявляючи водночас свою майстерність музиканта й імпровізатора (очевидно, основне тут – якомога більше число ходів по обраних звуках натурального строю; у наведеному прикладі за першим разом таких ходів два, за другим – уже три). Завершує ціле спеціальний, незмінний мелодичний зворот (переважно низхідний, що поступово опускається на головний устій ладу або, як у цьому випадку, на субкварту), зовсім так само, як завершують кожний свій черговий уступ у думах кобзарі².

Аналогічну композиційну схему-модель виявляє і наступний сигнал про смерть, виконаний одночасно двома космацькими трембітарами³:

¹ Лисько З. Українські народні мелодії: В 10 т. – Нью-Йорк, 1970. – Т. 2. – С. 419. – № 911.

² Колесса Ф. Речитативні форми в українській народній поезії // Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 326.

³ З приватного архіву І. Мацієвського.



Знову ж маємо напочатку витриманий звук (попереджений субквартовим форшлагом), за яким приходить серединне імпровізоване обігрування тризвучного мотиву, що, врешті, завершується сталим мотивом (с - h - g - g) та подібною на початок зупинкою на головному устої. Витримані унісони свідчать про неабияку зіграність музикантів, а втім вони виразно дотримуються принципу імпровізації не тільки інтонаційної лінії всередині формули, але й композиції цілого: мабуть, другий трембітар у процесі виконання немало здивував свого партнера тим, що раптом випустив кінцівку першої побудови та відразу почав другу, наклавши її початок на закінчення попередньої (до речі, у класичний спосіб долаючи внутрішню структурну цезуру!); першому трембітареві либонь вже нічого не залишалося, як вислухати оте соло та підхопити стандартну кінцівку.

Наведені приклади показують, що сигнальне трембітання гуцулів спирається хай на просту, але виразну формульність, властиву саме для речитативної музики, і цим стає в один ряд з такими її виявами, як думи, голосіння, “рецитація церковної відправи, читання євангелії чи “вірую”¹.

Награвання “в тугу”.

Сама локальна назва цих переважно сольних творів вказує на їхній зміст і значення в похоронному обряді – створення в його певних момен-тах² відповідної емоційної атмосфери мовчазної задуми, введення його

¹ Колесса Ф. Речитативні форми в українській народній поезії. – С. 326.

² Коломиєць О. Гуцульський похорон як обрядова драма // Музика та дія в традиційному фольклорі: Зб. наук. пр. – Львів, 2001. – С. 79.

учасників у стан “желю”, як кажуть гуцули. Тож, якщо згідно з функційним призначенням попередньо обговорений жанр названий “сигнально-речитативним”, то цей, як типову “музику до слухання”, слід би назвати “медитативно-наспівним”.

Традиційно награвання “в тугу” виконується на гуцульській відкритій флейті – флоєрі. Проте маємо цілком вірогідні свідчення¹, що може воно реалізуватися й на інших інструментах, таких як дуда, скрипка, дідик (скигля); використання того чи іншого з них завжди зумовлене звичаями, прийнятими в громаді, а також конкретною ситуацією, пов’язаною з померлим, ставленням до нього ще за життя тощо².

Ця інструментальна гра на похороні за своєю суттю зовсім відмінна від сигнального трембітання. Насамперед для неї характерне мінорне забарвлення через понижений третій ступінь звукоряду, часом з одночасним підвищенням четвертого ступеня, що зумовлене, мабуть, все тим же основним їх завданням під час обрядового “посижіння” біля мерця.

Та найголовніше, що відрізняє обидва жанри гуцульської інструментальної музики, так це виразна відмінність їх систем виразових засобів. На противагу речитативності трембітних сигналів, флоєрні медитації мають очевидний наспівний, ліричний уклад, дуже близький до пісенного. Це підтверджує зіставлення найхарактерніших елементів їх музичної мови.

Так, природа їхніх інтонаційних ліній є зовсім різна. Якщо трембітним речитативам властива плакатна чеканність, виділення майже кожної тривалості, то для камерних награвань флоєри притаманна суто кантиленна мережаність мелодичного розвитку з мелізматичним оспівуванням практично кожного інтонаційного ходу, до того ж оперте на бурдон основного тону, який виконавець сам “гудить” під час гри, творячи у той спосіб фактуру багатоголосся.

Що ж до ритмічної організації, то знову ж таки на відміну від вільно-ритмічних сигнальних трембітань награвання виявляють регулярну періодичність, властиву часомірному ритмові, що характерний передусім для більшості зразків українського пісенного фольклору³.

¹ Лише словесні, без відповідних музичних зразків.

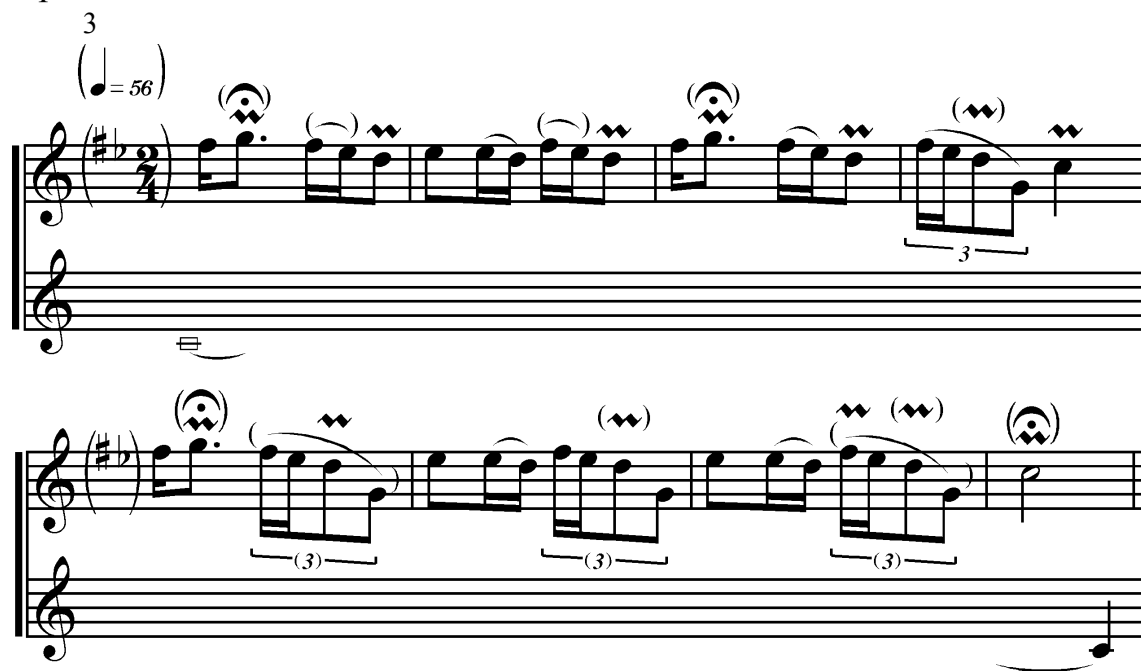
² Про це детальніше див.: Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині // Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (До 2000-річчя Різдва Христового присвячується): Матеріали. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 57; Мацієвський І. Народна інструментальна культура традиційної похоронної обрядовості гуцулів. – С. 34; Сабан Л. “Дудки” на Гуцульщині // Шоста конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1995. – С. 46.

³ Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування. – С. 66-67.

Нерегулярність, суто агогічна за своєю природою, частково заторкує в них окремі тривалості, наслідком чого між ними може порушуватися принцип кратності (тобто, наприклад, четвертна та восьма тривалості в нотному записі не завжди в реальному звучанні співвідносяться як 2:1), і це надає цілому дещо рубатного характеру.

Відповідно музично-синтаксична будова награвань “в тугу”, виявляє досить виразний строфічний уклад, котрий однозначно вказує на їхнє походження. Більшість з них є по суті інструментальними варіантами-прочитаннями первісно пісенних мелодій, що повністю зберігають свою структуру під покровом типово інструментального мелізматичного обігрування засадничої мелодичної лінії.

Прикладом тому може бути ось таке флюєрне награвання біля померлого, зафіксоване в с. Микуличин Надвірнянського району Івано-Франківської області¹:

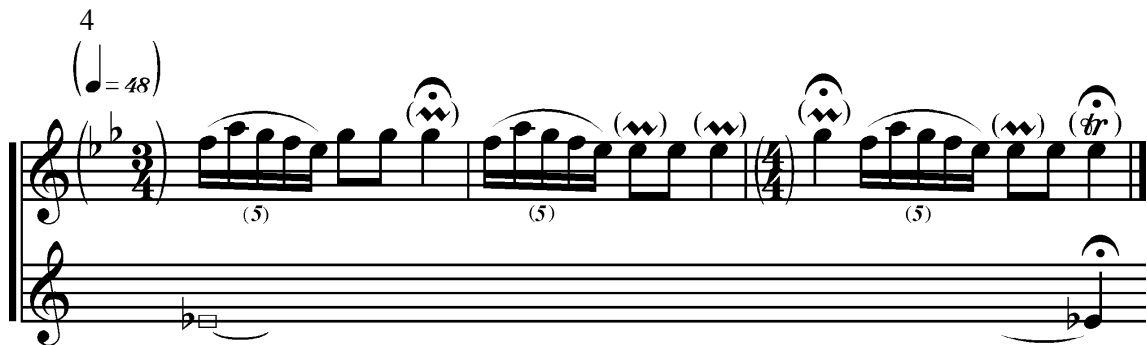


Як видно, попри нахил до рубатності, розгортання ніби різьбленої інтонаційної лінії організується тут у регулярну ритмічну схему з чітким пульсуванням долей та укладається в “правильну” квадратність пісенного періоду. Складається він із двох чітко розмежованих речень, що, в свою, чергу розпадаються на тематично однакові фрази, за винятком останньої, які разом творять композиційну схему: a-a+a-b. Та якщо уважніше приглянутися до даного прикладу, особливо – до його музично-ритмічної форми, то можна зауважити в ній риси тотожності з одним із найхарактерніших репрезентантів гуцульського пісенного

¹ Mierczyński S. Muzyka Huculszczyzny. – Kraków, 1965. – S. 46. – № 21.

фольклору – карпатською коломийкою з типовою для неї структурою вірша (4+4+6)², а точніше – її “співаним” (не танцювальним або приспівковим, з одного боку, але й, з другого, також не співомовним, як у т. зв. “співанках-хроніках”) різновидом, що звичайно виконується в рубатній манері (як наприклад, до колискових, баладних і т. п. текстів). У транскрипції награвання ця рубатність засвідчена вказівкою на дуже характерне ямбізування першої групи тривалостей на початку кожної повторюваної фрази (слід тут відзначити, що транскриптор надто загострив кожен із відзначених ямбів, котрі насправді звучать набагато м’якше, наближаючись радше до тріольного співвідношення 1:2)¹. Звичайно, тут коломийка-співанка, виконуючи роль похоронної мелодії, виступає дещо трансформованою та пристосованою до вимог ситуації – навіювати жаль. Це досягається у даному випадку значнішою мелодизацією, мелізматичним оспівуванням кожної долі, а також – мінорним ладовим забарвленням ще й із підвищеним четвертим ступенем, що ще більше має загострювати почуття суму.

Втім далеко не всі награвання “в тугу” базуються на коломийкових мелодіях. Наступний приклад² свідчить про існування інструментальних інтерпретацій інших пісенних зразків рубатного типу, може, менш популярних на Гуцульщині, зате широко розповсюджених в інших регіонах Галичини (зокрема, на Великому Підгір’ї) й особливо в жіночому репертуарі:



Перед нами яскраво виражена кантиленна мелодія, що укладається у структуру одного речення (очевидно, записувач не до кінця схопив твір, який повинен би в засаді мати також періодичну будову). У ньому чітко виділяються три сегменти, відповідні окремим часомірним тактам, котрі повинні загалом складатися в т.зв. “структуру додавання”

¹ Мишанич М. Агогічні особливості карпатської коломийки в транскрипції // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць / Редактор-упорядник Б. Луканюк. – Київ, 1989. – С. 45.

² Mierczyński S. Muzyka Huculszczyzny. – S. 45. – № 18.

(тобто останній такт має бути на 6/4, для чого заключну тривалість, в інтерпретації транскриптора прихована за ферматою, треба було б виразити щонайменше половинною та бодай виповнити паузою відсутнє звершення трелі майже непомітним повторенням того ж заключного звука або сковзанням на субкварту). Ця тридільність, а також характерне репетиційне завершення кожної фрази із затягуванням останньої тривалості, дуже близько нагадує мелодичну будову пісенного типу зі структурою вірша $(5+5+7)_2$ та музично-ритмічною формою: 11112|11112|1111233||, наспів якого переважно лучиться з колісковими, ліричними текстами, про жіночу долю тощо (як наприклад, відома пісня “Зажурилася, зажурилася та бідна удовонька, що й не збирана, що й не скошена та й у полі травонька”).

Наведеними прикладами, ясна річ, не вичерпується типологія гуцульських флорних награвань “в тугу”, її ще належить остаточно виробити на підставі повніших, головне – систематично зібраних матеріалів. Однак і представленого хіба достатньо, щоби дійти попереднього висновку: явна пісенна підоснова цих награвань дозволяє віднести їх до жанру музичної лірики, котрі разом із речитативами трембітань (музичною епікою) та втраченими танцями (музичною драмою) природно укладаються в цілісний, повноцінний жанровий цикл традиційної похоронної інструментальної музики гуцулів. Водночас виконання таких награвань саме під час “посижіня” пояснює певною мірою відсутність на Гуцульщині традиції співати особливі похоронні пісні, повсюдно знані на решті галицької території – їх у похоронному дійстві заступає типологічно аналогічний інструментальний жанр.

У цілому ж, у дослідженні на підставі наявних музично-етнографічних даних зроблено лише спробу намітити основні напрямні студій над інструментальною музикою гуцульського традиційного похоронного обряду, котрі повинні й надалі розвиватися насамперед у двох генеральних напрямках – фронтально-систематичного документування творів інструментального жанрового циклу та їх поглибленого порівняльно-аналітичного осмислення, вивчення з якнайширшим залученням відповідних матеріалів спершу суміжних історико-етнографічних областей (Бойківщини, Великого Підгір'я, Покуття, Буковини, Закарпатської низовини), а далі – слов'яно-балтських й інших сусідніх народів. Це, треба сподіватися, дозволить врешті наблизитися не тільки до розв'язання низки кардинальних проблем дослідження традиційної похоронно-обрядової музики, але й також – зі свого боку – до розгадки етногенези гуцулів.

ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В НЕОБРЯДОВИХ ТАНЦЯХ ЗАХІДНОГО ПОЛІССЯ

Для традиційної музики характерна і цілком природна постійна мінливість на усіх рівнях під впливом різноманітних чинників. То й не дивно, що зміни в народній музиці віддавна приваблювали дослідників. І хоча з цієї проблеми є чимало напрацювань¹, вона й донині вважається актуальною в сучасній етномузикології й вочевидь ніколи не втратить актуальності через невідворотність майбутніх інновацій у музичній культурі усної традиції.

Діахронні дослідження явищ безписемної культури – особливо складні для науковців, бо часами достеменно щось встановити буває просто неможливо. Адже кожне етнографічне середовище має чимало історичних, культурних напластунків: *“... не тільки цілий нинішній репертуар якогось народу являє собою скупчення витворів різних епох і нашарування спадщин, але й окрема мелодія, хоч би яка вона була коротка, може не належати цілком до однієї епохи, чи одного стилю, а складатися з елементів, властивих різним епохам і стилям...”*². Тож висновки таких студій найчастіше мають гіпотетичний характер.

У цій статті розглядатимуться можливі інноваційні процеси в традиційній музиці на прикладі необрядових танців у репертуарі музикантів Західного Полісся.

Поняття *інновації* неоднозначне у тлумаченні різних дослідників культури й інколи вживається лише до дрібних змін або в розумінні внутрішніх, еволюційних на противагу до *аккультурації* – зовнішніх

¹ Одним із перших у Європі питання зовнішніх змін підняв Б. Барток, а глибші праці про інновації в традиційній музиці почали з'являтися з середини XX ст. Див., наприклад, опис літератури у: Dahlig P. Tradycje muzyczne a ich przemiany: Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej. – Warszawa, 1998. – S. 22-45; а також Dadak-Kozicka J. K. Folklor sztuką życia: U źródeł antropologii muzyki. – Warszawa, 1996. – S. 260–271; Żerańska-Kominek S. Muzyka w kulturze: Wprowadzenie do etnomuzykologii. – Warszawa, 1995. – S. 293-338. Грунтовне українське дослідження про асиміляцію: Гошовський В. Асиміляція в музикальному фольклорі // Гошовський В. У истоках народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – Москва, 1971. – С. 211-213, хоча чимало говорить про зміни в народній музиці ще К. Квітка у своїх статтях, див., наприклад, Квітка К. Вступні уваги до музично-етнографічних студій // Записки етнографічного товариства. – 1925. – Кн. 1. – С. 8-27.

² Квітка К. Вступні уваги до музично-етнографічних студій. – С. 16-17.

перемін, що відбуваються внаслідок втручання іншої культури¹. Тут термін “інновація” використано у його ширшому і первіснішому сенсі як нововведення, утворення чогось нового (навіть якщо це відродження того, що колись вже існувало – воно однаково ніколи не буде цілковито тим самим). По-суті, інновація в культурі – це зміна в середині якогось явища чи (що у народній музиці відбувається значно частіше) його трансформація через контакти із чимось зовнішнім. Відповідно, термін “інновація” семантично об’ємніший, ніж, скажімо, “модифікація”, “дифузія”, “асиміляція”, “акультурація”, “еволюція/інволюція” та інші. Його синонімом може бути також поняття “зміна”.

Усі інноваційні процеси зводяться до двох головних виявів:

- 1) внутрішніх, т. зв. *internal changes* (чи ендогенних)², що відбуваються внутрішньоеволюційно всередині культурних середовищ. У цій статті такі зміни розуміються у вузькому сенсі (на відміну від ширшого трактування в антропологічній літературі)³, лише як творення варіантів вже існуючого у культурі явища, його часткове забуття або відродження (відродження може бути двояким: відновлення того, що зникає чи ще не цілком зникло, або відтворення через якийсь час того, що абсолютно зникло – “життя після смерті” – за сприятливих для цього обставин)⁴. Компонування ж абсолютно нового можливе головню через співдію із зовнішніми чинниками;
- 2) зовнішніх, *external changes* (екзогенних)⁵, що завжди пов’язані з контактом щонайменше двох різних культур (причому це можуть бути не лише сусідні етнічні середовища чи ті, що мали історичні зв’язки, але й, скажімо, сільська та міська традиції). Ці зовнішні контакти-зміни можуть відбуватися на різних рівнях, які теж достатньо висвітлені в науковій літературі⁶:
 - переймання окремих творів, але виконання їх у власному стилі;
 - запозичення поодиноких елементів: орнаментики, ритмів, способів виконавства тощо;

¹ Merriam A. P. *The Anthropology of Music*. – Evanston, 1964. – S. 303.

² Żerańska-Kominek S. *Muzyka w kulturze: Wprowadzenie do etnomuzykologii*. – S. 298.

³ Ibid. – S. 301-305.

⁴ Див.: Мациевский И. Жизнь вслед за смертью: Музыкальная традиция после слома // Вопросы инструментоведения. – Санкт-Петербург, 2000. – Вып. 4. – С. 132-134.

⁵ Żerańska-Kominek S. *Muzyka w kulturze: Wprowadzenie do etnomuzykologii*. – S. 298.

⁶ Барток Бела. Народная музыка Венгрии и соседних народов. – Москва, 1966. – С. 16 (переклад праці 1934 р.); Nettl B. *Theory and Method in Ethnomusicology*. – New York, 1964. – S. 232-238; Merriam A. P. *The Anthropology of Music*. – S. 309-319; Гошовский В. Ассимиляция в музыкальном фольклоре // Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – С. 313-318 та ін.

- засвоєння мислення чужої для носія (носіїв) культури, свого роду музична двомовність – паралельне володіння двома музичними мовами;
- схрещення з іншою культурою, у результаті чого утворюється щось якісно нове;
- повне поглинання, знищення однієї культури іншою.

Тож у процесі інновацій питомі елементи культури можуть залишатися незмінними, модифікуватися (прогресивно чи регресивно), зникати або ж відроджуватися знову.

Характерно, що “впроваджувачі” культурних інновацій чи змін в окремих середовищах – це творчі та високообдаровані особистості, які не лише творять у рамках існуючих канонів традиційної культури, але й змінюють цю культуру (що підкреслює, наприклад, А. Мерріам)¹.

На Західному Поліссі такими особистостями, ініціаторами танцювальних змін були здебільшого музиканти, хоча тут не можна недооцінювати і впливу потреб середовища (індивідуальні вподобання, музичну моду на ті чи інші танці тощо).

До виконання танцювальної музики цього регіону причетні фактично усі групи музикантів-професіоналів: а) мандрівні музиканти, що грали тут переважно на лірі (лірники) і ще приблизно до середини ХХ ст. об’єднувалися у професійні організації²; окрім творів історичного, релігійного чи моралізаторського характеру іноді слухачі замовляли їм заграли танці чи навіть запрошували на танцювальні забави та весілля; б) музиканти-пастухи, виконавці головно на духових інструментах³, виконували у переважній більшості сигнальні мелодії, а також грали танці і пісні для себе чи для інших пастухів під час відпочинку на пасовищі; в) музиканти інструментальних ансамблів (загальноновживана назва “троїсті музики”), у складі яких були головно скрипка, решітка чи барабан, згодом гармошка, баян, кларнет та інші інструменти⁴; ці ансамблі грали до танців на спеціальних танцювальних забавах, а також під час календарних і сімейних обрядів, де поряд з іншими (пісенними, похідними) були й окремі танцювальні твори (у широкому сенсі, від власне танцювальних до обрядових хороводів та магічно-ритуальних рухів). Саме остання категорія музикантів-професіоналів максимально

¹ Merriam A.P. The Anthropology of Music. – P. 123-144; див. також: Федун І. Традиційна інструментальна капела К. Воробця на Бойківщині // Традиційна народна музична культура Бойківщини. – Львів, 2003. – С. 74-86.

² Ошуркевич О., Рибак Ю. Лірницькі пісні з Полісся. – Рівне, 2002.

³ Федун І. Деякі паралелі в традиційній інструментальній музиці Західного Полісся (Україна) і Литви // Фольклористичні візії: Збірник статей і матеріалів. – Тернопіль, 2001. – С. 53-64.

⁴ Федун І. Вербальна поведінка музикантів традиційних інструментальних ансамблів Західного Полісся // Етнокультурна спадщина Полісся: Вип V. – Рівне, 2004. – С. 116.

пов'язана із виконанням танцювальної музики, адже для них танці були основою репертуару та найчисельнішою групою творів. То ж не випадково троїсті музики, звичайно у співдії з виконавцями-танцюристами і слухачами, найбільше спричинилися до процесу танцювальних змін.

Усі необрядові танці в репертуарі музикантів Західного Полісся описані далі у ймовірному хронологічному порядку їх постання, спершу питомі українські, опісля напливові¹. Пропоновані часові рамки для повстання танців будуть радше гіпотетичні, бо: а) загальновідомо, що в усній музиці неможливо встановити точні події через відсутність прямих писемних свідчень (можна користуватися лише суміжними археологічними, історичними, етнографічними, іконографічними та іншими пам'ятками); б) поява тих чи інших танців могла бути пов'язана не лише із загальними подіями для цілого регіону, але й локальними або вузько регіональними, тобто в різних населених пунктах причини виникнення однакових жанрів могли бути різними.

Питомі локальні танці. У більшості місцевостей Західного Полісся найдавнішим (час його появи важко визначити, це можуть бути й дохристиянські часи) і найпопулярнішим² локальним танцем вважається *крутак* (*крутяк*, *крутях*³, *крутачок*). Про давність свідчить і його назва, що означає конкретний танцювальний рух (крутіння)⁴. Близьке найменування до “крутака” подибуємо, наприклад, на Гуцульщині – “круглек”, “круглик”, “кругляк” (Р. Гарасимчук залічує його до давніх

¹ Поняття “напливових” творів запропонував С. Людкевич у: Людкевич С. Передмова // Галицько-руські народні мелодії, зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. – Львів, 1906. – Ч. 1. – С. XI. Він також ужив у примітках до того ж збірника і слово “питомі” (с. 179), але радше випадково, тобто не як спеціальний термін. Цілеспрямовано ж цю термінологічну антиномію почав застосовувати Б. Луканюк. Див., наприклад, його жанрово-типологічні покажчики в одній із найновіших публікацій: Цехміструк Юрій. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936–1937 років / Джерельні матер. та вид. Б. Столярчука; відчит. та заг. ред. Б. Луканюка. – Львів; Рівне, 2006. – С. 428-433.

² Виконавці с. Бірки Любешівського району називають цей танець “українська полька”. Див.: Архів проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при ЛДМА ім. М. Лисенка, од. зб. ЕК-168 (далі: [Архів ЕК-168]).

³ Назву “крутях” згадує і Л. Українка у своїх літературних творах. Див.: Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Київ, 1976. – Т. 7: Прозові твори, перекладна проза. – С. 119, 120, 248. Дослідниця Т. Данилюк-Терещук очевидно помилково у своїй статті згадує й назву “крутяч” з оповідання письменниці “Приязнь”, бо така назва в оповіданні відсутня (Данилюк-Терещук Т. Народні пісні до танцю в записах Лесі Українки // Фольклористичні зошити: Зб. наук. праць / Гол. ред. В. Давидюк. – Луцьк, 2006. – Вип. 9. – С. 108). Назва “крутях” побутує в с. Колодяжному й донині, див.: Пісні з Колодяжна / Записи, упор. і прим. Олекси Ошуркевича. – Луцьк, 1998. – С. 19.

⁴ Як твердять етнохореологи, збіг назви кроку із назвою танцю свідчить про давнє походження самого танцю. Див., наприклад, Kőnczei C. Dance as Multimedial Poetic Communication // Dance Ritual and Music. – Warsaw, 1995. – P. 201.

танців козацької групи)¹ та в інших народів, приміром, у словаків: “kruta”, “krut”, “krucena”, “krútivé tance”², білорусів: “крутуха”, “крутель”, “круцелькі”³ тощо. У білорусів, зокрема, старовинна назва народного танцю *лявониха* була “крутіха”⁴. Цікаво, що чотири мелодії приспівок з українськими текстами, записаних Климентом Квіткою від Лесі Українки, цілком відповідають популярній мелодії білоруської лявоніхи⁵. До того ж обидва танці подібні не лише музичними, а й танцювальними особливостями, що може свідчити про їхнє спільне походження.

Крутак – парний танець (хоча його могли виконувати і три особи), у якому танцівники рухаються по колу в одному напрямку, часто обмінюючись при цьому партнерами. Виконується у дводольному метрі, як правило, із приспівуванням⁶. Леся Українка в оповіданні “Приязнь” так описує цей танець: *“...витинали “крутяха” пара молоденьких дівчат, побравшись попід руки, і тройко – хлопець з двома дівчатами, – хлопець посередині, а дівчата, кожна обіч нього, – і він обіймав обох їх за шиї, одну правицею, другу лівицею. Всі троє кружляли трохи важким кроком, не звертаючи ніякої уваги на пару, що не раз налітала на них з розгону... Музики сиділи високо на соломі; гуркіт решітки слався низом, немов розкочуючись по темних кутках, а дрібчасті перебої скрипки та басолі літали понад людьми і виривалися з клуні вкупі з промінням осіннього пообіднього сонця... Мотрона вхопила Ярину під руку і полетіла з нею в танець, сипнувши, навперебій музиці, веселою танцюристою піснею. На пісню обізвався парубок, що танцював з двома дівчатами, тепер уже не вряд, а крутячись по черзі то з одною, то з другою, пускаючи одну й хапаючи другу напереміну...”*⁷.

Прикметна географічна локалізація крутаків – переважно в межах Ратнівського, Камінь-Каширського і Любешівського районів, себто у центральній частині Західного Полісся. Дослідження вокальної

¹ Narasymczuk R. W. Tańce huculskie. – Lwów, 1939. – S. 93-98; див. також Сабан Л. Народні танці // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. – Київ, 1987. – С. 354; Сабан Л. Спроба етнографічної жанрової класифікації гуцульських танців // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. – Львів, 1990. – С. 21.

² Dúžek S., Garaj B. Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia. – Bratislava, 2001. – S. 26-36 та ін.

³ Етнаграфія Беларусі: Энцыклапедыя. – Мінск, 1989. – С. 274.

⁴ Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Келдыш Г.В. – Москва, 1991. – С. 315.

⁵ Пор.: Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка. – Київ, 1917. – С. 199-201 (№№ 191 – 194); Музыкальный энциклопедический словарь. – С. 315.

⁶ Див. детальніший опис: Тринчук В. Скрипкова народна музика західнополіської традиції: Магістерська робота / Наук. кер. проф. Б. Луканюк. – Львів, 2004. – С. 72-73. – Рукопис.

⁷ Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Т. 7. – С. 248-249.

музики цього ж регіону (а точніше його частини – Верхньоприп'ятської низовини), проведені Ю. Рибак, також показують, що більшість давніх пісенних типів зустрічаються саме тут, *“...у межиріччі Вижівки і Стоходу, ... [де] розташована найсвоєрідніша та достатньо консервативна традиція”*¹. Це може додатково свідчити про давнє походження крутака.

В інших місцевостях про давні локальні танці, споріднені із крутаком, збереглися лише поодинокі згадки. Зокрема, цікавий факт існування дводольного танцю, що так і називався – *“танець”*, автор зафіксувала у 2006 р. у с. Більська Воля Володимирецького р-ну на Рівненщині від 90-річного скрипаля:

Опитувач: [далі О.:] А *“крутак”*, не було такого?

Інформант: [далі І.:] *“Крутак” – це ето називався “Танець”... Пу-вашо-му я пойняв, шо ето “крутак”. А по-нашому “Танець” називався.*

О.: Просто *“Танець”*?

І.: Троє людей, хлопців і дівчата, утрюх танцюють *“крутак”* той.

О.: І як його танцювали?

І.: Берутса втрюх, і так іграє, і кружка втрюх ходять. *“Крутак”* бистрий був...

О.: Скільки було мелодій того *“Танцю”*?

І.: Одна була.

О.: То той *“Танець”* давній був, колишній?

І.: Давній, я і зятяблю, як його танцювали.

О.: І завжди троє танцювало?

І.: Да. О.: І багато було по три?

І.: Ну та утрюх беруцца, і кружка так ходять на місци. Ето *“Танець”* називався. *‘Заграй ми «танца»!’ – і я іграю танца*².

Наскільки існування такої назви було поширене, потрібно в майбутньому ще перевірити. В опублікованих записах В. Ковальчука із сусіднього Рокитнівського району вміщено дві *“Танцювальні мелодії”*³, проте невідомо, чи це і є назви творів, чи виконавець просто не пам’ятав найменш танців, або ж збирач докладно не випитав їх⁴.

Ще один танець за оповіддю скрипаля із с. Тур Ратнівського р-ну [Архів ЕК-176] – такий самий, як і крутак, тільки лише має інакшу

¹ Рибак Ю. Сезонно-трудоий цикл у пісенній традиції Верхньоприп'ятської низовини: жнива, “літо” // Етнокультурна спадщина Полісся. – Вип. V. – С. 166-167.

² [Архів ЕК-235].

³ Мелодії, виконувані на дудці-викрутці (за матеріалами експедицій 1998 року в Рокитнівський та Володимирецький райони) // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Вип. IV. – Рівне, 2003. – С. 170, 179.

⁴ Твори з такою ж назвою з інших регіонів див.: Інструментальна музика / Упор., вступ. ст. та прим. А.І. Гуменюка. – Київ, 1972. – С. 364. Також невідомо, чи це і є назви танців.

назву: *солоха*. У тому самому селі є ім'я для тієї ж мелодії – *капуста*¹. Обидва танці також мали пісенні відповідники.

Серед інших локальних танців, теж із дводольним метром і пісеньними приспівками до них: *терниця*, *приймак*, *чумак*², *гречка*. Докладний опис останнього танцю подибуємо в тому ж оповіданні Л. Українки “Приязнь”: “...раптом музика врзала “гречки”; увесь попередній ряд людей, найближчий до круга, захвилював колом, побравшися за руки, і зараз посеред кола замайоріла Дарчина голова, кружачи в парі то з парубоцькою шапкою, то з дівоцькою хусткою. Коло важко притупувало в лад музиці, раз по раз чоловічі голоси, розбиваючи жіночий дрібний спів на рівні частки, вигукували “сам п'ю, сам гуляю...”, але кінець тої приспівки губився в швидкому диханні гурту, в тупанні кількох десятків ніг та в несамовитому гуркоті решітки. Коло розкривалось, випускало одних людей, приймало других і знов оберталось живим колесом; пари єднались, розлучались, двоїлись, число їх росло в очах, вони кружляли і в колі, і поза колом, танець викочувався геть за ворота клуні і викидав деякі пари на двір, на вільне місце, і там вони літали, як буйні поли, що відбились на простір з тісного рою”.

Серед давніх питомих танців Західного Полісся побутувало й кілька ілюстративних творів: *подушечки*³ (також міг бути весільним чи приуроченим до весілля)⁴ і танець у швидкому темпі *бура* (за твердженням інформантів, від слова “буря”), зафіксований у Володимирецькому районі:

*І: Утрох поберуцца за руки, і так з края в край бігають, а пustom кру-
тяцца. Пustom танець знов.*

О.: А як брались?

*І.: Прямо за руки берецца втрюх, і біжать, од порога і аж до того
края біжать туди і назад, а пustom беруцца знов у пару, пару раз закружи-
ца і знов бігають.*

¹ У с. Більська Воля на Рівненщині “капусту” танцювали по чергово в колі парами, тоді ходили, побравшися за руки [Архів ЕК-235].

² У Л. Українки: “...поважно, по троє против одного, водили “чумака”...” (Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Т. 7. – С. 250). О. Кольберг зафіксував два варіанти танцю чумак із Ковеля (Kolberg O. Wołyń. – Wrocław; Poznań, 1964. – S. 314), серед яких один цілком ідентичний гопаку, другий же має оригінальну мелодику зі структурою фраз АВВ; в іншій праці Кольберга – “Білорусь-Полісся” – останній твір, також із Ковеля, подається вже як “Чумак бердичівський” із розгорненим поетичним текстом (Kolberg O. Białoruś – Polesie. – Wrocław; Poznań, 1968. – S. 319-320).

³ Див. подібні твори: Harasymczuk R.W. Tańce huculskie. – S. 65; Důžek S., Garaj B. Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia. – S. 58.

⁴ Dąbrowska G.W. Taniec w polskiej tradycji: Leksykon. – Warszawa, 2005/2006. – S. 174; Kolberg O. Białoruś – Polesie. – S. 153 (записи весілля зі с. Мокре Любешівського району).

О.: А як в пару, як їх троє?

І.: Ну один вже так пудскакує. А пудом заміняють других¹.

Автохтонні танці, які мають свої пісенні відповідники, і за музичними (ладово-мелодичними) особливостями вже виразно новішого походження, ймовірно XVIII–XIX ст.: *молодичник*, *чоботи*, *чумак* (на інакшу мелодію, ніж вище згаданий одноіменний танець). Ці твори зустрічаються і в інших регіонах України, але вони не настільки поширені, щоби назвати їх “загальнонаціональними”.

Тож питомі танці Західного Полісся збереглися порівняно погано через інтенсивне їх витіснення напливовими, найбільше польками, про що йтиметься нижче. Хоча самі давні мелодії, через музичну схожість, могли просто мігрувати до інших танцювальних форм.

Питомі загальнонаціональні танці. До цієї групи належать відомі у цілій Україні танці *козак*², *козачок*³ і *гопак*, що утворилися, як здебільшого вважають, у середовищі козаків у XVI ст.

Хоча два перші танці мали би з’явитися значно раніше, бо вже у XVI – XVII ст. козачки були популярні серед багатьох європейських народів та були вміщені у ряді західноєвропейських органних і лютневих рукописів того часу⁴. Та й саме слово “козак”, як стверджують історики, було вживане у половців і широко розповсюджене в давнину й донині у народів турецького кореня. Тож якщо не сам танець, то принаймні його назва могла мати східне коріння.

Усі три танці подібні своїми музично-ритмічними характеристиками (дводольність, квадратність будови, типове завершення фраз ритмом  із акцентованою останньою нотою), але давнішими вважаються суто чоловічі козак і гопак (своєрідні танці-змагання, де чоловіки виконують різні швидкі рухи, стрибки і притупування, присяди)⁵, новішим – парний танець козачок⁶. Цікаво, що на Західному Поліссі

¹ [Архів ЕК-235]. Той самий інформант згодом стверджував, що “бура” це те саме, що і “терниця”, однак не міг пояснити чому.

² У с. Більська Воля на Рівненщині був іще Камаринський козак: “І.: Той Камаринський [козак] танцювали по одному, а потім підробляли, говорили тако “Коза”. Раком ставився один хлопець, а другий знов пуд його пудлазить, да доїть... Ну таке разне представляли. Та й знов вискакують кругом нього, а той раком стоїть і знов ходять догори ногами. То такий гарячий танець. О.: То як, спочатку сам танцював, а потім... І.: Одразу як починає грати, вискакує один, показує свої штуки, а потім другий, третій за ним да і так показують уже чудаки...” [Архів ЕК-235].

³ Інші локальні назви: “Козачок дрібний”, “Розкомаровський козачок”.

⁴ Степаненко М.Б., Фільц Б.М. Інструментальна музика // Історія української музики: В 6 т. – Київ, 1989. – Т. 1. – С. 285.

⁵ Нагачевський А. Побутові танці канадських українців. – Київ, 2001. – С. 126; Українські народні танці / Ред. Гуменюк А. – Київ, 1962. – С. 18-20.

⁶ Narasymczuk R. W. Tańce huculskie. – S. 105-107.

інформанти майже одностайно стверджують про побутування козака і гопака у цьому регіоні, натомість неоднозначно висловлюються про козачок, кажучи: (1) що такого танцю не було, був лише козак; (2) це те саме, що й козак; (3) що козачок прийшов уже “за Польщі”¹.

Тож якщо загальнонаціональні козак та гопак могли поширитися тут від XVI ст.², бо в кінці XVI – до середини XVII століть на цих теренах були антикатолицькі селянсько-козацькі повстання, рух козацьких загонів³ тощо, то козачок проник ймовірно лише у XIX – XX ст. та не встиг достатньо вкоренитися серед місцевого населення.

Напливові танці. Ці танці власне і є результатом зовнішніх (екзогенних) змін у західнополіському середовищі, що виникли внаслідок впливу зовнішніх факторів: сусідніх регіонів і держав, загальних міграцій (війни, заробітчанство і т.п.), міської і сценічної культури, засобів масової інформації тощо.

Чимало чужорідних елементів у традиційне поліське середовище проникло у різні часи й через численні на цих землях національні меншини⁴. Так, на Західному Поліссі компактними групами мешкали з XII – XIII ст. євреї, ймовірно з XIV ст. – цигани, з XVI ст. масово заселилися поляки⁵, в окремих регіонах з XVIII ст. – голландці, з XIX – чехи та німці. Через відомі на цих теренах воєнні події в певні періоди тут перебували й татари (у XIII і XV ст.), шведи (XVIII ст.) та французи (XIX ст.). Були й великі переселення з Росії, особливо у кін. XVIII – XIX ст., однак ці поселенці миттєво “розчинялися” серед місцевого населення. Кожна із груп меншин намагалася зберігати свою етнокультурну самобутність, у тому числі музичну, хоча в суто етнографічному відношенні часто асимілювалася автохтонним населенням. Зі свого боку, будучи максимально відкритими для сторонніх впливів, національні меншості виступали основними провідниками загальноєвропейських “новомодних” віянь у традиційний селянський світ.

Тож, повертаючись до танців, найдавнішими напливовими мали би бути єврейські танці, зважаючи на давнє стале заселення цієї

¹ Йдеться про останній “польський” період в історії цього краю, коли у 1921 р. за Ризьким миром Полісся разом з іншими західноукраїнськими землями увійшло до Польської держави.

² А “козак”, можливо, й значно раніше.

³ Денисюк В., Денисюк І. Ратнівська земля. – Луцьк, 2003. – С. 50; Полесьє. Матеріальна культура / Ред. Бондарчик В.К., Кирчив Р.Ф. – Киев, 1988. – С. 80 та ін.

⁴ Полесьє. Матеріальна культура. – С. 84-93; Заставний Ф.Д. Українські етнічні землі. – Львів, 1992. – С. 140-141; Шкляєва Н. Історія та економіка Західного Полісся у народній топонімічній прозі: картографічний аспект // Фольклористичні зошити: Збірник наукових праць / Гол. ред. В. Давидюк. – Луцьк, 2004. – Вип. 7. – С. 191-196 та ін.

⁵ У XVII – XVIII ст. на Волині були, окрім українських, і польські професійні цехові об’єднання музикантів: Фільц Б.М. Музикантські цехи // Історія української музики: В 6 т. – Т. 1. – С. 329.

народності на Західному Поліссі. Однак українські музиканти виконували їх переважно тоді, коли були запрошені грати на єврейських весіллях чи забавах. Дотепер записано лише кілька поодиноких прикладів. Це – *хайм* від музиканта із с. Судче Любешівського р-ну. Виконується цей танець у дводольному метрі, помірному темпі, звучить радше як музика до ходи чи співу, аніж до танцю. І лише усна згадка із с. Більська Воля Володимирецького р-ну про танець *бейлах*, який інформант уже не пам'ятав¹. Таким чином, старовинні єврейські танці в репертуарі українських музикантів фігурували головно для обслуговування єврейського населення й майже не впливали на музику автохтонного середовища. Як виняток – популярний (очевидно, через свою подібність до польки) на цій території танець *ойра*² (*ор'я*, у деяких селах *ойрою* називали загальновідомий карапет), що виконувався нарівні з місцевими творами і більшість виконавців навіть не могли нічого сказати про його походження. І ще один повсюдно поширений серед місцевих мешканців танець *сім-сорок*, що проник сюди вже у ХХ ст. і, швидше за все, не через євреїв, а, можливо, внаслідок комунікації з іншими регіонами чи засоби мас-медіа³.

Безумовний “лідер” групи напливових танців – *полька*⁴, як вважається, чеського (богемського) походження, виконується у помірно-швидкому темпі, основний танцювальний рух – півкроки з поворотами.

Найпізніше, коли полька могла з'явитися на Західному Поліссі – 1860-ті роки, коли чеські переселенці компактними групами оселилися на цих теренах (щоправда, більше на південь від цієї території, хоча досить великі поселення були й, наприклад, в околицях Ковеля)⁵. Також цей танець міг бути занесений (навіть до середини

¹ [Архів ЕК-235].

² Відомий також у білорусів, росіян, поляків, естонців, литовців, латишів і в багатьох країнах вважається власним національним танцем. Див., напр.: Народный танец. Проблемы изучения: Сб. научных трудов / Ред. Ивлева Л.М., Соколов-Каминский А.А. – Санкт-Петербург, 1991. – С. 213; Ойра // Википедия: Свободная энциклопедия. – <http://ru.wikipedia.org/wiki/>; http://villanella.ru/_dances/index3.php?razd2=narodnye&doc=таін.

³ У гуцульського музиканта Василя Грималюка (Могура) танці “гойра” і “Сім сорок” – один і той самий твір. Див.: Луканюк Б. Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині // Родовід. – 1995. – Ч. 11. – С. 18.

⁴ Місцеві назви: польки “Адамовка”, “Бабочка”, “Бабушка”, “Білоруська”, “Велимчанка”, “Весільна”, “Тула”, “Дівчинонька Надя”, “Домишельська”, “Ей, гоп, Татьяна”, “З прикупом”, “Ішла баба з ринку”, “Карилофіночка”, “Коханочка”, “Кримнівська”, “Кубачукова”, “Ох ти, полька, ти весела”, “Перша космічна”, “Польська”, “Пщулка”, “Синовчика”, “Старовинна”, “Тече вода каламутна”, “Тойкутська”, “Українська”, “Фігурова”, “Щипка”.

⁵ Гофман І. Чехи на Волині: основні відомості. – Прага, 1998; Pospíšil J., Lohvinová V. České písně z ukrajinské Volyně. – Praha, 1997; Vaculík J. Dějiny volyňských Čechů: I. Léta 1868 – 1914. – Praha, 1997.

XIX ст.) із міського середовища чи іноетнічними (швидше за все, циганськими або єврейськими) музикантами.

Прийняття поліським середовищем цього жанру було настільки стрімким, що вже у другій половині XIX та у XX ст. він своєю популярністю, кількістю варіантів (причому місцевих) майже витіснив давні локальні танці (головно через деяку музичну подібність)¹. Це, зрештою, не є чимось унікальним, бо у багатьох народів сам польковий крок присутній у танцях значно старших за польку², тож під впливом тогочасної моди польками могли почати називати й асимільовані цим жанром давні автохтонні твори.

Більшість же напливових творів поширилася на Західному Поліссі у XVIII – XIX ст., а в окремих населених пунктах й на початку XX ст. через представників національних меншин, міську культуру, поміщиків, зростаючі можливості комунікації з іншими регіонами і т. п. Майже всюди з'явилися польські танці *краков'як*, *оберек* (*оберок*), рідше *куяв'як*³, австрійського (чи австро-німецько-чеського) походження *вальс*⁴, іспансько-кубинського (згодом ще й аргентинського) – *танго*⁵, іспанського – *па-д'Іспань* (*подіспан*, *подеспанець*, *подіспанець*), французького – *кадриль*, американського – *фокстрот* (*фокстро*), *шиммі* (*шіма*), *тустеп* (тут більше знаний як *карапет*)⁶. У цей же час особливої популярності набули й російські народні та міські танці: *частушки*, *бариня*, *камаринська*, *на реченьку*, *яблучко*⁷, *сьомоновна*, *коробочка* (*коробушка*, *коробейнікі*)⁸.

Також на теренах Західного Полісся зустрічаються танці, що проникли сюди вже, вочевидь, у другій половині XX століття великою мірою через контакти місцевого населення на популярних у радянські часи оглядах самодіяльності, фестивалях і через засоби масової інформації. Серед

¹ В окремих селах на питання про те, який був найдавніший танець, відповідали, що саме полька.

² Dąbrowska Grażyna W. Taniec w polskiej tradycji: Leksykon. – S. 175.

³ У с. Судче Любешівського району – “Валец Куяв'як”.

⁴ Локальні назви: “Валець”, “Валец”, “Вальчик”, вальси “Альоша”, “Весільний”, “Згасла вже зоря”, “Златіє гори”, “Крутіться-вертіться”, “На сопках Манчжурії”, “Ой у вишневому садочку”, “Перелаз-перелаз”, “Шуміла діброва”, “Утомльонное солнце”.

⁵ У с. Велика Глуша Любешівського району – “Польське танго”.

⁶ Детальніше про деякі з цих танців див.: Музыкальный энциклопедический словарь. – С. 93-94, 224-225, 276, 288, 389, 535, 579, 558, 638; Народный танец: проблемы изучения: Сб. научных трудов. – С. 111, 153, 166, 175-176, 208; Тринчук В. Скрипка народна музика західнополіської традиції: Магістерська робота.; Dąbrowska Grażyna W. Taniec w polskiej tradycji: Leksykon. – S. 76, 87-88, 99-103, 112-116, 143-152, 270-274.

⁷ У с. Піща Любомльського району – Яблучко з виходом.

⁸ Див. про ці танці: Музыкальный энциклопедический словарь. – С. 57, 621; Народный танец. Проблемы изучения: Сб. научных трудов. – С. 153, 207-211.

них, зокрема, білоруський *лявоніха*¹, грузинський *лезгінка* (тут виконувався у надто повільному, як для класичного варіанту цього танцю, темпі)², і радше квазі-циганський, аніж циганський *циганочка* (*циганка, циган*). У цей же період дуже часто мелодії давніших танців замінювали на новомодні писемного походження, особливо запозичені з естрадних пісень³.

Таким чином, інноваційні процеси в необрядових танцях із репертуару музикантів Західного Полісся відбувалися на обох рівнях:

- ендегенні зміни: творення нових поетичних текстів для танцювальних приспівок, вірогідні зміни назв танців чи танцювальних фігур, творення локальних варіантів танців та ін.;
- екзогенні: запозичення танців та їх виконання у власній манері (стосується фактично більшості чужорідних творів), запозичення поодиноких музичних елементів із чужої танцювальної культури (ритміки, орнаментики й ін., що потребує окремого дослідження), засвоєння мислення чужої культури (так, більшість поліських музикантів однаково добре знали польську музику).

Інноваційні зміни у танцювальній творчості Західного Полісся були спричинені здебільшого конкретними історично-культурними подіями, що відбувалися на цих теренах, зростаючими комунікативними можливостями середовища тощо. Якщо на розвиток давньої танцювальної традиції Західного Полісся могли впливати події від первісного заселення слов'янських земель, формування і міграції племен, часів існування Руської держави та ін., то новий пласт танцювальної творчості цього регіону закладали пізніші взаємовпливи з українцями інших територій (що за різних часів і обставин сюди мігрували), сусідніми культурами та національними меншинами, які компактно проживали у Західному Поліссі тощо.

Якщо оцінювати танцювальний репертуар поліських музикантів загалом, то частка питомих українських творів тут значно менша, аніж напливових, що свідчить про зміну смаків середовища, передусім від середини XIX століття. Спостерігається також тенденція до спрощення танцювальних рухів у давніх танцях⁴, або ж вибір танців, простіших для виконання, та поступове забуття складних творів. Це і не дивно, бо танець, а найпаче необрядовий належить до тих жанрів народної творчості, які надзвичайно швидко реагують на зміни.

¹ Музыкальный энциклопедический словарь. – С. 311.

² Ibid. – S. 299.

³ Як от вальси “Альоша”, “Крутіться-вертіться” [Архів ЕК-176, ЕК-181].

⁴ “Танцювати колись треба було вчитися, міг платити, щоб навчили танцювати, не так як тепер” [с. Столенські Смоляри Любомльського району, Архів ЕК-182].

Матеріали та публікації

Климент Квитка

КОММЕНТАРИЙ К СБОРНИКУ УКРАИНСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ, ИЗДАННОМУ В 1922 ГОДУ

Продолжение комментария к сборнику украинских народных мелодий, изданного в 1922 году, стр. 68-122 второй серии.*

Дрогобычская, Львовская, Станиславская, Черновецкая области и крайние северозападные районы украинского расселения, ныне входящие в территорию Польши.

[Записи от Ивана Франко]

/с. 211/**

Летом 1901 года, когда я по требованию невропатолога, настаивавшего на климатическом лечении в горной местности, находился на небольшом карпатском курорте, называвшемся “Буркут” (ныне в Станиславской области, – приблизительно в 40 клм. от Жабья выше по течению Черемоша), туда приезжал дня на три И. Франко, отдыхавший в селе Криворивне (близ Жабья). В Буркуте он проводил время в ловле рыбы, по вечерам беседовал с Лесей Украинкой о литературе. Узнав от нее о том, что я собираю народные мелодии, он по своему желанию стал в те же вечера напевать [мне] для записи песни, которые заучил в родном селе Нагуевичах Дрогобычской области от матери и в других местностях прикарпатских украинских областей.

Мною было записано 32 напева, из них в сборник 1922 года было включено 27.

Нашей работой заинтересовался Микола Харжевский, студент Черновецкого университета, лечившийся тогда же в Буркуте, и записал два напева – №№ 503 и 525, о чем сообщено на первой странице предисловия к сборнику 1922 года¹.

* Тут і далі мається на увазі початкове сторінкування машинопису К. Квітки, за остаточним сторінкуванням – це с. 111-265.

** Остаточне сторінкування машинопису К. Квітки. – *Ред.*

¹ Впоследствии мне сообщили, что Харжевский умер в молодом возрасте. Сожалею, что мое упоминание о нем не было замечено Ф. Колессой и не было отмечено в его подробной работе “Улюблені пісні Івана Франка”, о которой речь будет дальше.

Всего в сборнике содержится 29 напевов, записанных с голоса И. Франка: №№ 502 – 505, 507 – 519 и 521 – 532.

Франко запоминал напевы без помощи нотного письма, он не знал музыкальной грамоты. Слова песен он записывал. Конечно, в Буркуте при нем не было записей. Этим об'ясняются случаи незначительного расхождения между словами, подписанными мною под нотами, и текстами, которые позже опубликовал он сам, и с теми, которые по его рукописи опубликовал Ф. Колесса.

Повторяя напев, как это приходится делать для записи, Франко повторял слова одной и той же строфы (это не всегда была первая строфа песни); если продолжал песню, то не на много.

При исполнении напева № 525 Леся Украинка по собственному побуждению записала все слова песни, какие припомнил Франко: это было исключение.

В некоторых случаях Франко не указал пункта, где бытовал сообщенный им напев, и я не настаивал на том, чтобы он напрягал память, надеясь, что по возвращении во Львов, он наведет справки в своем архиве. Впоследствии территориальные вопросы действительно выяснились, но не полностью.

До сих пор загадкой остается песня № 503:

Andante.

Гей у Льво-ві на рин - ку у - да - ри - ли з гар - ма - ти,

гей, там тво-го си-на вби - то, не-щас-ли - ва - я ма - ти.

Содержание и место бытования ее остаются неизвестными. Вариантов не нашел Ф. Колесса, не нашел и я. Впрочем, записи песен, находящихся в архиве Франка во Львове, насколько мне известно, не изучены (Ф. Колесса изучил рукопись его, хранящуюся в Киеве, – о ней речь будет далее).

По возвращении из поездки в Буркут, подсчитав, что общее количество записанных мною украинских напевов превышает 200, я решил попытаться издать часть их, в числе отобранных для издания включил несколько записанных с голоса Ивана Франка. В ответ на мою письменную просьбу И. Франко прислал в Киев собственноручно им переписанные тексты избранных мною песен. Из них сохранилось у меня

четыре; два, повидимому, пропало. Цензурой был разрешен весь составленный мною сборник, но издать удалось в 1902 году с полными текстами лишь 10, как “первый выпуск” сборника. В этот “первый выпуск” вошла, под № 7, песня “Там зелен явір розвився”¹. Напев ее без полного текста был вновь издан в сборнике 1922 г. под № 505 (в 1926 г. напев и текст перепечатаны в сборнике Д. Ревуцкого “Золоті ключі”, вып. 2, под № 25). Издание сборника песен с полными текстами я так и не осуществил.

Сеансы 1901 года были одним из эпизодов, когда фиксировались народные напевы, хранившиеся в памяти Ивана Франка.

Все три эпизода зарегистрированы в работе Ф. Колессы “Улюблені пісні Івана Франка” (Львов, 1946), где воспроизведены почти все опубликованные записи напевов.

/с. 214/

В 1885 году, когда Франко в первый раз приехал в Киев, М. Лисенко записал с его голоса пять напевов и, сочинив к ним фортепианный аккомпанемент, включил песни в IV выпуск своего “Збірника українських пісень” под № 5 (два варианта), № 26 и 34–36. Этот выпуск вышел в свет в 1886 или 1887 году (разрешен цензурой к печати в конце 1886 года).

Один из этих напевов – в IV-№ 35 (“Жалі мої жалі”) – Франко спел также и мне в 1901 году, – об этом речь ниже.

В 11-м выпуске нар. укр. песен, изданных Лисенком в хоровой обработке, под № 10 содержится танцевальная песня “Тей, волошин сіно косить” с отметкой “от Ив. Франка” (эта песня пропущена в упомянутой работе Ф. Колессы).

В 1912 году, – через 11 лет после нашей встречи в Буркуте, – Иван Франко пропел 30 мелодий с первой строфой текста Филарету Колессе для записи. Тогда готовилось издание отдельной книгой “Студій над укр. нар. піснями” И. Франка, печатавшихся, начиная с 1907 года, в Записках Наукового товариства им. Шевченка; по предположению Ф. Колессы, Франко имел намерение поместить все записи напевов в этом издании, причем на мои записи уже не рассчитывал².

Из мелодий, записанных в 1912 году Ф. Колессой, в “Студіях” помещено 8 (с. 530–532), остальные записи, по предположению Ф. К., пропали в типографии, – в архивах Франка их нет.

/с. 215/

Можно предполагать, что в общем Франко воспроизвел в 1912 году для записи те же мелодии, какие пел в 1901 году в Буркуте: из восьми помещенных в конце “Студій” семь он продиктовал и мне, но большей частью не с теми словами, с какими позже продиктовал их Ф. Колессе. Причина, по которой Франко не исполнил в 1901 году

¹ [Текст виноски відсутній у машинописі].

² [Текст виноски відсутній у машинописі].

мелодии замечательной баллады об Иване и Марьяне, разгадывается легко: мелодия, помещенная на стр. 34 “Студій”, тогда, вероятно, уже была записана (Ф. Колессе в 1912 году Франко вновь пропел ту же мелодию для записи – см. стр. 530 “Студій” – очевидно, потому, что первая запись сделана девушкой, не приобретшей специального навыка).

Таким образом, от работы, произведенной в 1901 году в Буркуте, остался количественно наибольший материал по сравнению с оставшимся от 1885 и 1912 годов.

По воспоминанию Ф. Колессы “Франко пел приятным баритоновым голосом, пел совсем просто и естественно, так, как поют наши селяне, без аффектации, без концертных манер, однако, его пение почему-то глубоко трогало”¹. Подтверждая в общем эту характеристику, данную Ф. Колессой, выражаю сожаление по поводу того, что не обладаю литературным талантом, нужным для того, чтобы ее дополнить. Причиняет беспокойство то, что выражение “приятный баритон” может вызвать представление о “бархатистости”, вообще о вокальных качествах, которые обычно ценятся профессионалами-вокалистами и в кругах любителей-горожан. Определение “приятный” представляется мне в данном случае неподходящим, но найти

/с. 216/

другие слова для обозначения того, что очаровывало в голосе Франка, не могу.

Легко констатировать, что главным выразительным средством было исполнение *rubato*, но нелегко конкретизировать это определение для каждого момента исполнения.

Для большинства напевов в исполнении Ивана Франка (№№ 502 – 505, 508, 509, 511 – 514, 517, 519, 523 – 526, 528) была характерна ритмическая свобода; степень ее была различна. Это качество исполнения лишь в записи № 376 отмечено термином *rubato*; кроме того, в некоторых записях отмечена частая перемена темпа.

Случаев изменения темпа по мере исполнения одного и того же напева незаметно в нотациях Кольберга, Ивана Колессы, Людкевича (ограничиваю сравнение материалами из прикарпатских областей); в таких изменениях, может быть, более всего выявлялась индивидуальность Франка в исполнении песен. Отсутствие указания на ритмически свободное исполнение в других напевах, перечисленных выше, произошло, вероятно, вследствие того, что об’яснение способа исполнения

¹ Ф. Колесса. Народно-пісенна ритміка в поезіях Ів. Франка. Народна творчість. Орган Інституту українського фольклору Академії наук УРСР, 1941, 1 – 2, стр. 35. То же в книге “Улюблені пісні Івана Франка”, стр. 8.

содержалось в обширном предисловии, которое по требованию издательства пришлось заменить черезчур коротким.

Голос Франка иногда на протяжении одного или нескольких тонов приобретал несколько “скрипучий” оттенок, но это не производило неприятного впечатления, – наоборот, воспринималось как особый оттенок выражения, придавало особое очарование, казалось краевой исторической окраской. Иногда этот легкий “скрип” был для меня неотличим от краткого тремолирования, которое также было характерно для пения Франка, впрочем появлялось не часто, не на всем протяжении звука, изображаемого одной нотой, а лишь в начале звука, и никогда не появлялось на двух или более звуках подряд.

/с. 217/

Пение Франка производило на меня впечатление настолько сильное и длительное, что до сих пор напевы, оттенки выражения, тембр у меня “в ушах”. Эта свежесть связана с яркими воспоминаниями о карпатской природе, об образах встречавшихся гуцулов, обо всей обстановке. Поэтому я решаюсь теперь, через полвека, описывать детали в дополнение к нотным записям. Я не только записал, но и сразу усвоил все показанные им напевы; нотные записи, не передающие деталей и способа исполнения, служили мне до сих пор не для того, чтобы вспоминать забытое, а для того, чтобы поддерживать уверенность в том, что слышанное мною не искажается в памяти. Конечно, абсолютной неизменности не может быть ни в чем. Однако, запись с голоса старого неграмотного крестьянина считается памятником достаточно достоверным для того, чтобы составить себе хотя бы приблизительное представление о том, как звучала песня у того, или тех, у кого он некогда перенял в молодости, и за отсутствием иных более достоверных памятников приходится основываться на такой записи даже в том случае, если песня принадлежит к отжившему историческому жанру, и ни эта песня, ни другие образцы того же стиля уже не бытовали в окружении данного певца в течение десятилетий, отделяющих момент исполнения для записи от момента ее усвоения, приобщенность данного певца к этому жанру в течение десятилетий не поддерживалась.

Не только в случаях, когда на ритмически свободное исполнение дано в записи указание тем или иным способом, но и

/с. 218/

Изложенное на стр. 75-78 будет перенесено на первые страницы настоящего труда.

тогда, когда за отсутствием такого указания предполагается ритмически точное исполнение, на самом деле обычно принцип кратности отношений длительности не соблюдается вполне точно, и средства современного нотного письма оказываются недостаточными для вполне точного обозначения действительных отношений.

Очень высокая степень точности и не нужна, даже может быть тягостной, поскольку нотное изображение рассчитано на исполнителей, принадлежащих к одной и той же музыкально-культурной среде, в которой утвердились приблизительно одинаковые нормы художественного исполнения и одинаковые пределы, в которых допускаются индивидуальные отклонения, и вне которых музыка кажется уже чуждой.

Обозначение “*rubato*” в композиторском произведении явно недостаточно для исполнителя, желающего угадать, какие именно отклонения от размера автор имел в виду, употребляя это обозначение. Пределы и направление отклонений определяются традицией, исходящей от автора, а также (при отсутствии ее, но и при наличии ее) контролируются вкусами данной музыкальной среды и авторитетом крупных исполнителей и педагогов.

При нотировании музыки той среды, к которой не принадлежат те, на кого рассчитана запись, желательна как можно бóльшая точность ритмических обозначений; можно надеяться, что успехи техники облегчат объективное измерение ритмических длительностей посредством аппаратов; до сих производились в этом направлении лишь немногочисленные опыты.

Гораздо бóльшие затруднения связываются с определением <...>* изучением громкостных отношений.

Господствующая в современной школьной теории идея универсальной обязательности “метра” не может быть распространяема на народную музыку в целом. Напомним не вполне хорошо сформулированное, но по существу неоспоримое положение Сокальского (Русская нар. музыка, с. 328): “современный наш такт есть только частность, одна категория ритмических фасонов, в которую может впадать и народная музыка при своем бесконечном разнообразии тактовых и ритмических построений”. То, что школьная теория называет метром, в народном музыкальном произведении может вовсе отсутствовать. Для историко-теоретического понимания огромной массы произведений народной музыки понятия и термины “метр”

/с. 219/

и “метроритм” не приносит никакой пользы; оперирование ими придает анализу этих произведений схоластический характер (другое дело – обработка для практических целей: если там нужно создавать “метр”, то это творчество совершенно иного порядка, чем историко-теоретическое изучение).

* [На цьому місці є текст (орієнтовно на 10 букв), закритий наклейкою наступного абзацу. – Ред.]

При историко-теоретическом изучении народной музыки нужно, отрешаясь от школьных идей, разрешать для каждого произведения или для каждого типа в отдельности вопрос о временных и динамических акцентах, т. е. о наличии тех и других и, при наличии, – о порядке их расположения. Установление динамических акцентов часто является делом чрезвычайно трудным. Во многих случаях они чрезвычайно слабы. Во многих случаях наличие динамических акцентов, независимых от временных, не сливающихся с временными, остается лишь проявлением личного убеждения, происходящего от психологических привычек, воспитанных школой и композиторской музыкой. Об'ективное инструментальное измерение степени громкости каждого звука, входящего в состав музыкального произведения и об'ективное установление громкостных отношений посредством аппаратов связано с чрезмерными техническими трудностями. Опыты в этом направлении не привели к заметным результатам и давно не возобновляются.

Черту, имеющую вид тактовой, во многих случаях следует понимать не как знак музыкального письма, указывающий на последующий акцент, в котором в связи с другими, расположенными в однообразном порядке, выявляется “метр”, а как знак, делающий наглядным стиховое членение и этим облегчающий

/с. 220/

схватывание ритма, но не утверждающий наличие “метра”.

Как известно, и в нотации композиторской музыки тактовая черта отнюдь не всегда обозначает требование последующего акцента. Художественная практика корректирует школьные правила. Способы их нарушения определяются традицией исполнения, указаниями педагогов, авторитетом выдающихся исполнителей (или хотя бы не выдающихся, но часто выступающих – особенно исполнителей, регулярно работающих в радиовещании). Изучающий нотные записи народных песен находится в ином положении. Местные традиции акцентуации почти не отражаются в нотных записях. Вертикальные черты, расставляемые как тактовые, соответственно “метру”, в записях народной музыки слишком часто дезориентируют, внушают акценты, которых на самом деле нет, и затемняют акценты, которые в народном исполнении действительно воспринимаются, хотя как очень слабые. Преподавание народной музыки началось недавно, педагогические традиции в этом предмете едва зарождаются, преподающему непосредственно известно подлинное народное исполнение лишь ограниченного количества произведений, некоторые же преподаватели знают народную музыку лишь по изданиям и радиопередачам.

Курс народной музыки в учебных заведениях настолько краток, что даже те преподаватели, которые производили непосредственные наблюдения, не имеют возможности передать их в достаточной мере учащимся. Радиовещанием распространяются способы исполнения, предпочитаемые и устанавливаемые руководителями государственных и самодеятельных ансамблей.

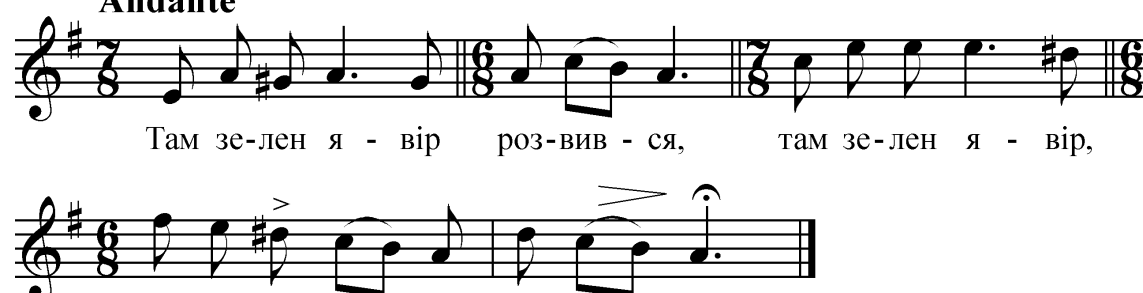
/с. 221/

Таким образом, в порядке научно-исследовательской и педагогической работы возникает вопрос об обогащении нотного письма дополнительными условными знаками динамических акцентов различной степени. В моих неизданных записях (произведенных после издания комментируемого здесь сборника) частично применены дополнительные дифференцированные знаки акцентов; убедительность этих знаков зависит, конечно, от степени доверия к моим усилиям преодолеть психологические навыки, образовавшиеся вне непосредственного общения с народным искусством, и к моей способности различать степени интенсивности звуков.

До сих пор будет перенесено на начальные страницы комментария.

Здесь, в виде опыта описания словами того, что не обозначено знаками музыкального письма, представляю замечания к записи напева упомянутой уже (стр. 70)* песни “Там зелен явір розвився” (сб. 1922 г., № 505).

Andante



Там зе-лен я - вір роз-вив - ся, там зе-лен я - вір,
мо - є сер-день - ко, роз-вив - ся.

Франко усвоил этот напев в Нагуевичах Дрогобычской области от своей матери Марии и записал от нее слова:

/с. 222/

Там зелен явір розвився,
Там зелен явір, моє серденько, розвився¹.
А під явором ліженько,
А на ліженьку Шумильце².

* За остаточним сторінкуванням с. 213. – Ред.

¹ Все следующие стихи таким же образом повторяются со вставкой “моє серденько”.

² Шумильце, по объяснению И. Франка, – прозвище какого-то разбойника, очевидно, это ласкательная форма, основная форма – Шумило.

Ведут Шумильця рубати,
А взяли го ся питати:
“Ци много-с дівчата¹ ізрадив?”

—“Ой, дванацять-єм ізрадив,
А тринадцяту Катрусю”.

Ведут Шумильця рубати.
Узяли го ся питати:
“Ци маєш ти їм що дати?”

—“Ой, за попівну дам коня,
А за дяківну дам зброю,
А за Катрусю дам душу.

Не ховайте мя у той кут,
Поховайте мя такой тут,
Куди дівчата в коршму йдуть.

Будут дівчата в коршму йти,
Тай за Шумильця згадають:

“Нема Шумильця на селі,
Були б дівчата веселі!”

/с. 223/

Здесь воспроизведено в точности то, что собственноручно написал и прислал мне Франко. Я лишь произвел смысловую группировку стихов по два и по три – посредством увеличения промежутков между стихами, которые отнесены мною не к одной группе, а к разным. Показываемые таким графическим способом группы – это не строфы, соответствующие напеву. Строфа, соответствующая напеву, состоит в этой песне из одного стиха и его повторения с неизменяемой вставкой (“моє серденько”) при повторении.

Мне кажется, предпоследний стих следовало бы заключить в кавычки иной формы, как предполагаемые слова дивчат:

“Нема Шумильця на селі...”

Последний стих “Були б дівчата веселі!”, очевидно, вкладывается в уста Шумильца, а не в уста самих дивчат.

И по поэтическому содержанию, и по музыкальной форме эта песня составляет большую редкость. Я не нашел вариантов текста в доступных мне изданиях песен прикарпатских областей. Отдаленное сходство по поэтическому содержанию представляет записанная

¹ Слово воспроизведено по рукописи в точности, но, вероятно, буква “а” была написана по ошибке.

в б. Острожском уезде Волынской губ. песня о козаке по имени Янко¹ и записанная в нижнем Поднепровье песня о Янчуре².

Песня о Шумильце сложена 8-сложными стихами, расчленяющимися на 5-сложную и 3-сложную группы.

Для того, чтобы установить место той или иной украинской песни в историко-теоретической системе ритмических типов и степень распространенности типа, к которому данная песня относится, всегда нужно прежде всего заглянуть в труд Ф. Колессы

/с. 224/

“Ритмика украинской народной песни”, изданный в 1907 году. В этом труде было констатировано, что стих 5+3 встречается довольно редко и то лишь среди свадебных песен (стр. 128). Впрочем, раньше А. Потебня заметил, что этот стиховой размер свойственен украинским веснянкам и купальским песням³.

Живная песня в этом размере – в сборнике мелодий, записанных мною с голоса Леси Украинки (1917) № 55. Запись воспроизведена в сопоставлении с напевами свадебных песен – великорусской и белорусской – в моей работе “Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен”, стр. 13⁴.

Колядка того же стихового размера из Брестской области – среди моих неизданных записей.

Необрядовая песня в том же стиховом размере – среди лемковских песен в сборнике Роздольского – Людкевича № 1448.

В своем позднейшем труде “Народні пісні з галицької Лемківщини”⁵, изданном в 1929 году, Ф. Колесса указал на необрядовые песни (в том числе балладу), сложенные стиховым размером 5+3, и обратил внимание на то, что группа лемковских напевов (№№ 493-а, б, в, г, д.), соединенных с песнями различного содержания, сложенными стиховым размером 5+3, имеет сходство с напевом песни “Там зелен явір розвився”, о которой идет речь (см. с. 460, аннотация под № 493). Но строение строфы в этих песнях иное, – и мы разберем черты сходства впоследствии в связи с анализом напева песни “Ой служив я у Риму”.

¹ Б. Гринченко. Этнографические материалы, т. III, № 1444, стр. 617.

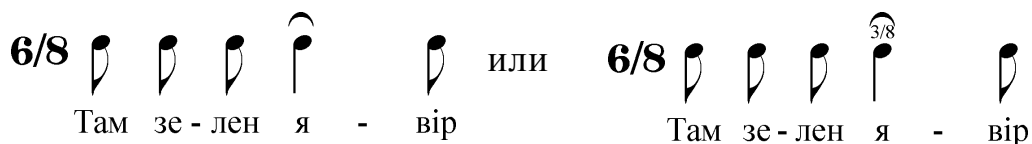
² Я. П. Новицкий. Малорусские песни, преимущественно исторические, собранные в Екатеринославской губ. в 1874–1894 годах. Сборник Харьковского историко-филологического общества, т. VI, 1894, стр. 78.

³ [А. А. Потебня.] Об’яснения малорусских и сродных нар. песен, [т. 1. Варшава,] 1883, с. 71, см. там также перечень в приложенном указателе, стр. III.

⁴ См. сборник белорусских нар. песен, составленных З. В. Эвальд, ред. Е. В. Гиппиуса, изд. Академии Наук СССР, 1941, с. 131.

⁵ Етнографічний збірник Наук. товариства ім. Шевченка, т. XXXIX–XL. См. стр. XVIII, 449.

Пунктированными четвертными нотами в первом и третьем тактах напева песни о Шумильце я старался по возможности точнее передать удлинения, которые в пении выводили полустушишия за пределы шестивременной нормы, несомненно основной в данной песне. Лучше было бы указать эту норму при ключе для всего напева, удлинения же обозначить знаком ферматы без точки под дугой или с обозначением приблизительной длительности на месте обычной точки под дугой:



При этом следовало об'яснить, что в первом, втором и третьем из показываемых таким образом шестивременных тактов на первое тактовое время не приходится даже слабого акцента. Незначительные акценты (значительных вообще в напеве не было) слышались во всех тактах на четвертом времени. Кроме того, во втором такте слышалось небольшое усиление

на втором времени. В четвертом такте слышались, кроме акцента на первом времени, показанные в записи акценты на третьем и шестом времени, превосходившие акцент на четвертом времени (быть может, лишь казавшийся под воздействием школьной теории). В последнем такте знак $\rhd$ следует понимать не только как *декрешендо*, но и как акцент на втором времени, равносильный акценту на первом времени. Декрешендо, как-будто, продолжилось до конца такта и всего напева, так что акцент на четвертом времени был лишь временной, обусловленный лишь трехвременной длительностью последнего слога.

Силовые акценты на третьем и шестом времени четвертого такта соединялись с чуть заметным удлинением звука. Наибольший – собственно силовой – акцент слышался в начале четвертого такта и был обусловлен напряжением голоса на наибольшей звуковой высоте; воздействие этой звуковысотной кульминации смягчалось в дальнейшем необычным силовым и вместе с тем временным акцентом на третьем времени; такой же акцент на шестом времени создавал впечатление синкопы во второй половине такта.

Таким образом, неизменяемая вставка “мое серденько” – обращение к слушателю, а может быть, отчасти и к тени казненного Шумильца – соединялась с наиболее впечатляющими явлениями мелодического порядка – кульминацией и шагом на увеличенную секунду *ре-диез – до*, – а также ритмического порядка.

Характер музыкально-ритмических акцентов я хорошо запомнил. Еще раз подтверждаю, что в общем они были очень слабые, но описать их соотношение было необходимо, чтобы дать приблизительное представление об исполнении песни.

/с. 227/

Согласованность ритмической формы напева с ритмической формой стиха довольно ясно выступает в первой строфе. Наиболее значительный стиховой акцент – на предпоследнем слоге 5-сложной группы (я́вір) – совпадает с наибольшим временным акцентом. Следующий по значительности стиховой акцент – на предпоследнем слоге трехсложной группы (“розв́вся”) – совпадает с следующим по значительности временным акцентом. Но установить наличие правильной стиховой формы для всей песни нельзя: уже во второй строфе речевого ударения на предпоследнем слоге пятисложной группы нет (речевое ударение “я́вором”, а не “яво́ром”). В 6-й строфе речевое ударение “ді́вча́т” приходится на звук, совершенно не акцентируемый в пении.

Считаю полезным зафиксировать для истории музыкально-эстетических воззрений и изучения областей их распространения следующий факт:

В 1902 году работник культуры В.Ф. Степаненко, когда я напел ему песню, о которой идет речь, определил ее мелодию, как “старцівську”, разумея под “старцами” и лирников и полупрофессиональных народных певцов, большей частью слепых, исполнявших обычно на базарах и дорогах песни преимущественно религиозно-моралистического содержания. В.Ф. Степаненко был природный крестьянин б. Каневского уезда, не терявший связи с родным селом и сохранявший там хату и хозяйство в течение ряда лет, когда он заведывал книжным магазином редакции журнала “Киевская старина” (по случаю сдачи в этот магазин моего сборника, изданного в 1902 году, и происходила наша беседа). Он был способный, наблюдательный человек, сам записал (но без напевов) множество песен села Полствина Каневского района, – его записи частью изданы в III томе “Этнографических материалов” Бориса Гринченка. Так как он не знал музыкальной грамоты, я не пытался получить от него удовлетворительный ответ на вопрос, какие именно элементы напева ассоциируются у него с впечатлениями о пении “старцев”.

В настоящее время я думаю, что подобные попытки не безнадежны, что следовало делать попытки во многих случаях, вырабатывая способы формулирования вопросов. Такие опыты могли бы дать весьма полезные указания для истории народных музыкальных вкусов, понятий, и, следовательно, для истории

народной музыки. В данном случае неосознанным критерием для моего собеседника могло служить впечатление от повышенных четвертой и шестой ступеней в миноре и интервала увеличенной секунды между третьей и четвертой ступенями. Напевы, характеризуемые этими ладовыми признаками, В.Ф. Степаненко мог слышать на родине и в пении молодых женщин – в свадебных песнях, в некоторых весенних, в некоторых балладах, в мужском же пении, быть-может, эти черты запечатлелись у него лишь в связи с воспоминаниями о “старцах”.

В начале 1870-х годов, когда Лисенко записывал то, что пел знаменитый кобзарь Остап Вересай, интервал увеличенной секунды оказался свойственным не только думам, но и произведениям религиозно-моралистического разряда. Среди мужских украинских песен, не бывших достоянием народных профессиональных певцов, – общераспространенных – те ладовые особенности, которые мы отметили в напеве песни о Шумильце, встречаются в исторических, лирических – казацких и чумацких. На основании известного Лисенку в начале его деятельности материала, он в 1873 г. выступил с изложением своих убеждений в вопросе об особенностях украинской народной музыки в общем [отличии ее] от великорусской¹. Эти убеждения впоследствии у него радикально изменились, однако изданные Ф. Колессой письма Лисенко, свидетельствовавшие об этой перемене², обществу почти

неизвестны, старая же его работа пользуется до сих пор относительной известностью.

Сообщаемый факт показывает, что уже 50 лет тому назад черта, казавшаяся Лисенку характерной для украинской народной музыки, определялась в сознании украинца-селянина (правда, получившего небольшое образование, что в данном вопросе значения не имеет), как свойственная профессиональным представителям старинного искусства, не общенародная.

Из моего сборника 1902 года напев и полный текст были перепечатаны в сборнике Д. Ревуцкого “Золоті ключі”, вып. 2, К. 1926, под № 25, с. 20. При чем в тексте произведены изменения в направлении литературных украинских форм: “чи” вместо “ци”, “ведуть” вместо “ведут”. Опущено “с” после слова “много”, хотя оставлено “єм ізрадив”. Но “с” после гласного звука (“много-с”) – это “єсь”, и формы “зрадив єм”, зрадив єсь” – одного порядка западноукраинские формы прошедшего времени, 1-го и 2-го лица. Далее, формы “дванацять”,

¹ В Записках юго-западного отдела Русского географического общества, т. 1, К., 1874, с. 363.

² См. Ф. Колесса. Спогади про Миколу Лисенка. Львів, 1947.

“тринадцять” заменены формами “дванайцять”, “тринайцять”, – вероятно, по тому соображению, что эти формы, хотя тоже диалектные западноукраинские, более известны, так как встречаются в литературе – в произведениях прикарпатских писателей.

Кроме напева песни о Шумильце, еще один напев из записанных мною в Буркуте, именно № 528:

Allegro.

1 2 3 4 5 6
А мій чо-ло-вік го-рів - ки не -

7 8 9 10 11 12
п'є, сам до корш - ми він не хо - дит. ми -

13 14 15
нії не да - є.

/с. 230/

был опубликован с полным текстом по записи Франка, но не мною и не перед изданием сборника 1922 года, а после – именно в том же сборнике Д. Ревуцкого, вып. 2, под № 56. В этом издании в 10-м такте нота *ре-диез* и следующая за ней нота *си* изображены как восьмые. Эта ошибка тем более неприятна, что и в издании моего сборника здесь произошла графическая неточность: обе эти ноты должны были быть изображены с головками меньшего размера, как я обычно изображал очень слабые звуки. В данном случае звук *ре-диез* едва был слышен; я даже не ручаюсь, что это был именно *ре-диез*, а не промежуточный между *ре* и *ре-диез*, и, поскольку невозможно было увеличить объем издания в 1922 году, снабдив нотный текст обстоятельным комментарием, лучше было бы оставить одно *си*, как в 6-м и 14-м тактах.

Справка об источнике была дана в такой редакции: “Записал Ив. Франко. Перепечатано с собственноручной его рукописи с соблюдением правописания. Мелодию записал К.В. Квитка” (следует указание на сборник 1922 года). Такая редакция дала основание Ф. Колессе предположить, что Д. Ревуцкий и я “имели под рукою” тексты песен, напевы которых записаны мною с голоса И. Франка¹.

¹ Ф. Колесса. Народно-пісенна ритміка в поезіях Ів. Франка. Народна творчість, 1941.

Позже Ф. Колесса, ознакомившись с находившимся в Киеве еще в 80-х годах 19-го века и ныне находящимся в Академии наук УССР рукописным сборником И. Франка, состоящим из 22 песенных текстов, высказал предположение, что Д. Ревуцкий и я пользовались этим сборником¹.

На самом деле Д. Ревуцкий, пожелав поместить в сб. “Золоті ключі” песню “А мій чоловік”, и осведомившись, что у меня находится текст ее, собственноручно переписанный Иваном Франком, попросил этот текст у меня для издания.

/с. 231/

О том, что в Киеве находился издавна рукописный сборник песен, записанных И. Франком, я узнал впервые из названной работы Ф. Колессы. В ней содержится список песен по начальным словам, и воспроизведены самые тексты. Среди них нет ни текста, изданного мною в 1902 году, ни текста, изданного Д. Ревуцким в сборнике “Золоті ключі”, но есть тексты других песен, напевы которых записаны в 1901 году в Буркуте, а также тексты некоторых песен, о которых Франко в Буркуте не вспоминал, и напевы, к которым остались, повидимому, не записанными с голоса Франка.

Не видев подлинной записи, Ф. Колесса заметил, что при издании текста Д. Ревуцким “правописание” подлинника не совсем соблюдено. На самом деле погрешности против подлинного текста в издании Д. Ревуцкого выходят далеко за пределы правописания: так оказалось “ти” вместо “ми” (мне) в 6-м стихе, “же” вместо “ми” в 7-м стихе, “горівков” вместо “горілочков” (эта ошибка имеет значение для изучения стихового размера), слова “мій муж” переставлены одно на место другого.

В работе Ф. Колессы текст воспроизведен (стр. 19-20) по сборнику Д. Ревуцкого с некоторыми исправлениями, но и с новыми ошибками, внесенными, вероятно, редактором или корректором (см. приложение).

Вот точная копия рукописи Франка, отличающаяся от оригинала только тем, что сделаны промежутки между двустихными строфами, соответственно напеву:

/с. 232/

А мій чоловік горівки не пє,
Сам до коршми він не ходит, мені не дає.

А я молода взяла міх пшона,
Як іду, так іду до коршми сама.

¹ Улюблені пісні Івана Франка, стр. 6.

Прийшла до коршми, сіла на лавку:
 “Ой, дай же ми, арендару, горівки квартиру!
 Ой, дай ми квартиру, дай ми другу,
 Та най я всіх чесних людей тут почастую”.
 Арендарь дає, на стіл ставляє.
 – “Молодая молодице, чоловік іде”.
 “Ой, най він іде, я ся не бою,
 А я свойов горівочков людей напою”.
 Куроньки піють, я в коршмі сиджу,
 А вже другі допівають, я додому йду.
 Прийшла додому, стала на розі,
 Ой виходит дівер з хати, став на порозі.
 “Ой діверу мій, прошу ж я тебе,
 Як ня буде мій муж бити, борони мене”.
 – “Братова моя, того не вчиню,
 Як тя буде мій брат бити, двері зачиню.
 Двері зачиню, та ще й поможу,
 Аби люде не мовили, що я тя люблю”.
 Війшла до хати, стала у двері:
 “А мій милий чоловіче, давай вечері”.
 “Миленька моя, а де ж ти була,
 Що ти собі не зварила й мені не дала”.
 “Ой, миленький мій, я в коршмі пила:
 Не багато я напила, тільки на вола”.
 “Миленька моя, річ то не твоя,
 Ти собі пий на курочку та на когут[а]”.
 “Ой, миленький мій, в мене когут – дзвін,
 А курочка турурочка, ти господар мій”.

/с. 233/

Стихотворное строение песни – 5+5+4+4+5. Этот стихотворный тип в “Ритмике” Ф. Колессы (с. 167) определен как “строфное соединение двухколенного 10-сложного стиха с трехколенным 13-сложным”. В изданиях текстов подобные строфы изображаются еще и как состоящие из трех стихов (10+8+5) и как состоящие из четырех стихов (5+5+8+5).

В сборнике Роздольского – Людкевича находится родственный напев с иными словами¹:



Людкевич вообще ставил вертикальные черты не как тактовые, а как показывающие стихотворное членение. В данном случае такой чертой отмечено даже отсечение одного слова (“гук” – в первой пятисложной группе, “йдуть” – во второй пятисложной группе). Нарушать общий принцип ради такой детализации, пожалуй, не стоило, так как отсечение это, происходившее в первой строфе, наверное, не является правилом для дальнейших строф, судя по встречающимся печатным текстам, которые начинаются таким же стихом

/с. 234/

(ср. текст, приводимый здесь на стр. 107)*. Вообще трудно себе представить украинскую песню, в которой членение 4+1 осуществлялось бы в нескольких строфах. Может быть, в данном случае зарегистрирован однострофный фрагмент, бытовавший самостоятельно?

В записи сродного напева песни “А мій чоловік” я расставлял вертикальные черты, как *тактовые*, – акценты в исполнении *этого* напева Франком были вполне определенные. Но при этом я впал в ошибку, состоящую в неодинаковой постановке тактовой черты в тождественных или сходных построениях. Если сравнить, в каком положении в отношении тактовой черты находится наивысший тон *си*, на котором слышится наибольший динамический акцент, во всех четырех случаях появления этого тона, оказывается, что в двух случаях – см. 3-й и 10-й такты – тактовая черта стоит непосредственно перед ним, а в двух случаях – см. 6-й и 14-й – тон *си* оказывается на второй – теоретически слабой – доле такта. Таким образом, в двух последних случаях тактовая черта поставлена неправильно. Произошло это потому, что чертой, поставленной там перед *си*, образовывался бы “однодольный” такт, – присоединять следующее *ми* нельзя, так как этим внушалась бы слабая интенсивность *ми* в то

¹ Темп по исключению не обозначен, – см. в том сборнике стр. 376, последние строки.

* Тут у машинописі помилка, повинна бути с. 108, тобто в остаточній нумерації с. 251.

время, как на самом деле и *ми* также значительно акцентируется, притом в звуке *ми* сливаются динамический и временной акценты. Я предпочел

/с. 235/

избежать упрека в употреблении неупотребительного такта 1/4, а бояться не следовало.

Содержанием, но лишь содержанием, эта песня сближается с известной (благодаря радиопередачам) песней “Піють півні, піють другі”, записанной мною с голоса Леси Украинки и включенной в сборник 1917/1918 гг. под № 156 (передается по радио в хоровой обработке Леонтовича).

Выше (стр. 69)* было сообщено, что в Буркуте слова, какие припомнил Франко, исполняя напев № 525, записала Леся Украинка. Напев этот, как отмечено в предисловии к сборнику 1922 г. и подтверждено здесь на стр. 68, был записан тогда же М. Харжевским.

Запись Леси Украинки здесь воспроизводится (впервые) с ее рукописи с сохранением транскрипции:

Чому, сину, не п'єш, чому не гуляєш,
відай ти на серці тяжку тугу маєш.
— Ой маю ж я тугу, рідна моя ненько,
Чогось мені тяжко, на серці сумненько,
відай же я забив свого близенького,
свого близенького, брата рідненького.

/с. 236/

Викочуйте, хлопці, коні воронії,
повеземо брата горбом-долиною,
горбом-долиною на три дороженьки,
на три дороженьки, на битий гостинець,
викоплемо брату глибоку яму,
висиплемо над ним високу могилу,
посадимо на ній червону калину,
та прилетять пташки калиноньку їсти,
будуть повідати про братчика вісти:
ой не той ту лежить, що панщину робив,
тільки той ту лежить, що цісару служив.

В числе помещенных в “Студіях” находится, с иными подписанными словами, та же мелодия, которую М. Харжевский в 1901 году записал с начальными словами текста, только что здесь приведенного по записи Леси Украинки.

* За остаточним сторінкуванням с. 212.

Сопоставим обе записи:

Запись М. Харжевского (сб.1922 г. № 525)

Andante

Чо - му, си - ну, не п'єш, чо - му не гу - ля - єш,
чо - му, си - ну, не п'єш, чо - му не гу - ля - єш?
Вар. не п'єш не п'єш чо - му не гу - не п'єш

Запись Ф. Колессы (“Студії над укр. нар. піснями” І. Франка, стр. 531):

Andante

Ой, там при до - ли - ні, ой, там при по - то - ці
Ой, там при до - ли - ні, ой, там при по - то - ці

/с. 237/

Незначительные различия в обеих записях следует отнести на счет чрезвычайной ритмической свободы в исполнении Франка, но не на счет недостаточной старательности и умения Харжевского. Он записал напев № 525 (как и другой – № 503) в моем присутствии, трудности обозначения ритма напева № 525 обсуждались нами совместно и, поместив обе записи в сборник, я принял на себя ответственность за них в такой же степени, как за сделанные мною лично (с другой стороны, его присутствие увеличивает степень достоверности моих записей). Харжевский отнесся к поставленной им себе задаче очень серьезно, внимательно и полностью проявил свою способность. Не хотелось бы, чтобы ввиду моей довольно большой предшествовавшей практики в записывании возникло такое представление, что мне принадлежало руководство, а ему – роль ученика.

Мною были внесены в запись детали, изображенные в третьей строке в виде второй вариации под цифрой 1, и в виде вариации под цифрой 3 (последнее – не особая вариация, а обозначение исполнения того, что Харжевский изобразил способом написания, применяемым для “нахшлага”).

То, что Харжевский в записи данной мелодии изобразил, как нах-шлаг, а Ф. Колесса – как мордент, мне слышалось приблизительно так, как изображено в виде второй вариации под цифрой 1.

/с. 238/

Записью М. Харжевского запечатлено более взволнованное, очень капризное в ритмическом отношении исполнение; отличия в записи Ф. Колессы свидетельствуют или о более спокойном исполнении или о том, что в обозначении ритмических величин знаками нотного письма была проявлена забота не столько о передаче отклонений от ритмической нормы, сколько о выяснении самой нормы. В записи Харжевского ради показа нормы (тактового размера $\frac{3}{4}$) поставлена в начале пауза; обе цели – обозначения нормы и ее нарушения – были бы лучше достигнуты, если бы в начале поставить не паузу, а ноту *ми* в виде четвертной, но с принятым ныне в научной нотной транскрипции знаком сокращения длительности $\smile$, т. е. употребить такое ритмическое обозначение: 

Слоговременная схема, выявляемая записью Ф. Колессы, подтверждается записью Харжевского в третьем такте, где она нарушается лишь незначительно, в пределах обычного.

Ритмические отклонения, обозначенные записью Харжевского, не были прикреплены именно к тем моментам течения мелодии – именно к тем ритмическим отрезкам мелодии, за которыми они закреплены записью: в разных строфах мелодия ритмически оформлялась в первом такте так, как показано для третьего такта, в четвертом – так, как показано для второго и наоборот.

/с. 239/

Напев, записанный Ф. Колессой в 1912 году, представлен в труде Франка на стр. 531, как относящийся к XXIII “Студій” – о песне, которой дано заглавие “Брат брата вбив за дівчину” (в труде Е. Карского “Белорусы”, т. III, М. 1916, стр. 363, сюжет сформулирован более точно: “Солдат убивает брата-солдата из ревности, будучи влюблен в одну и ту же девушку”).

Однако в отношении прикарпатских вариантов Франко заметил, что причина убийства была “забыта”; он догадывался также, что по этим вариантам убийство было случайное, или что побуждение “первоначально” (т. е. по более древним вариантам) было иное, – не соперничество в любви к одной и той же девушке.

На листке с текстом, записанным Лесею Украинкою, имеется отметка (моей рукой со слов И. Франка): “Ценів”.

/с. 240/

К сожалению, в “Студіях” текст ценовского варианта не опубликован, представлен же текст, сведенный автором “Студій” из печатных вариантов и ценовского:

Ой там при долині, ой там при потоці
П'ють мед і горілку козаки молодці.
Між ними атаман, склонив головоньку,
Склонив головоньку коню на гривоньку.
Ой він не їсть, не п'є, лиш думку думає;
Питаються други, що за журу має.
“Чому, пане, не п'єш, чому не гуляєш?
Відай ти на серцю тяжку тугу маєш”.
“Ой маю ж я тугу з зеленого лугу.
Не їється, не п'ється, і сон не береться.
Відай бо я забив свого близенького,
Свого близенького, брата рідненького.
Не дивуйте, братя, що я брата забив:
За димом не видно, за стрільбов не вчує.
Витачайте, братя, вози кованії,
Виводіте, братя, коні воронії,
Запрягайте в шлії, шлії реміннії!
Повеземо брата долом-долиною,
На три дороженьки, на битий гостинець.
Викоплемо йому глибоку яму,
Висиплемо над ним високу могилу,
Посадимо на ній троякеє зіле:
Ой одно зіленько – хрещатий барвінок,

/с. 241/

А друге зіленько – рутка дрібнесенька,
А третє зіленько – пахучий васильок.
Буде тут військо йти, буде зілля рвати
І могого брата буде споминати:
Ой не той тут лежить, що панщину робив,
Але той тут лежить, що у війську служив:
Ой не той тут лежить, що ляхам слугував,
Але той тут лежить, що турка воював”.

Для суждения о том, насколько точно воспроизводил И. Франко слова ценовского варианта, диктуя их Лесе Украинке, могут служить подстрочные примечания под сводным текстом, благодаря которым нам известны, по крайней мере, некоторые места из ценовского варианта.

Соответствие текста, записанного в 1901 году с голоса И. Франка, опубликованному им сводному тексту, начинается лишь с 7-го стиха сводного текста. Однако в сноске к словам “між ними атаман” (см. третий стих сводного текста) об’яснено (передаю с восполнением сокращений): “Так в ценовском варианте; в Русалке Днестровой (изд. в Будапеште в 1837 г. стр. 30) и в Головацкого (Нар. песни Галицкой и Угорской Руси, т. 1, стр. 92)

“меже ними гетьман”. Таким образом, Франко спел в 1901 году слова для записи не с начала песни. В 1912 году он спел Ф. Колессе для записи первый стих, согласующийся со сводным вариантом, к тому времени им составленным и опубликованным, но был ли таков первый стих ценовского варианта, с которым был связан заученный им напев, неизвестно. В дальнейшем, как видно из подстрочных примечаний в “Студіях” Франко, исполняя песню в Буркуте по памяти, допустил пропуски и незначительные изменения. Из изменений одно – к лучшему с поэтической стороны “Повеземо брата горбом-долиною” – вместо слишком обычного в песнях “долом-долиною”, соответствовавшего в записанном ценовском варианте (см. прим. 3 на стр. 160 “Студій”).

С другой стороны образ “Буде тут військо йти” (27-й стих сводного текста), более редкий, важный для выяснения происхождения и бытования песни и имевшийся в ценовском варианте (см. стр. 161 “Студій”), Франко в передаче по памяти заменил обычным в песнях “прилетять пташки”.

Предполагать, что Франко делал намеренные изменения в передаче текста по памяти, нельзя уже по тому одному, что, если бы он был склонен к таким изменениям, он заменил бы последний пропетый им стих иным (сравним последний стих сводного текста, взятый из изданных вариантов).

Запись Леси Украинки осталась неотредактированной ею, и этим следует об’яснить описки, происшедшие от привычки к литературным восточно-украинским формам: “глибокую” (в западно-украинских говорах “глубокою”, впрочем, мог и Франко приобрести привычку к литературной форме), “прилетять”, “лежить” вместо западно-укр. “прилетят”, “лежит” (последняя форма сохранена в предпоследнем стихе).

Запись напевов прикарпатских областей с голоса И. Франка произведена мною и отчасти М. Харжевским в то время, когда Иосиф Роздольский совершал свои поездки по этим областям для фонографической записи напевов, а Станислав Людкевич нотировал собранные мелодии по фонограммам (1900 – 1902 годы). В издании этого огромного материала (I т. – 1906 г., II т. – 1908 г.) находятся варианты напевов, которые диктовал для записи в Буркуте Иван Франко. Есть и вариант комментируемого здесь напева с подобными начальными словами песни:



1 том, стр. 83, № 304, Дашава Стрыйского района Тернопольской области. Пел мужчина. Темп – *allegretto* (см. стр. 181).

Наличие нотированной фонографической записи не умаляет значения непосредственной записи, произведенной Харжевским с моим участием и непосредственной записи, произведенной в 1912 г. Филаретом Колессой. Фонографической записью представлен вариант сравнительно схематический – в ритмическом отношении; его сравнительно упрощенной форме соответствует отметка Людкевича о характере исполнения – *risoluto* (стр. 181). Такое определение не подходит к драматическому беспокойному характеру, какой придавался песне исполнением И. Франка.

Франко исполнял песни вообще выразительно, но средства выразительности были весьма тонкие; если описать их словами

/с. 244/

возможно, то это мог бы сделать лишь великий мастер слова; напряжение голоса и динамические противопоставления не принадлежали к их числу. Здесь необходимо отметить, что, хотя напев песни о братоубийстве был записан Харжевским и, равным образом, через 11 лет Ф. Колессой в пределах *ми* – *ми*¹, это совпадение не подтверждает правильности обозначения звуковысотного уровня. Соответственно тесситуре голоса Франка, представление о которой я и теперь еще сохраняю, звуки *ре* и *ми* первой октавы должны были бы производиться с напряжением, в действительности же патетический характер выявлялся без напряжения.

Мелодия, записанная мною в 1901 году в объеме *до* – *фа*² (включена в сборник 1922 г. под № 519):

Andantino.

Ой за-цви-ла че-рем-ши-на з ріс-на, ой за-цви - ла
че-рем-ши-на з ріс-на, хо-дит ко-зак до дів-чи-ни піз - но

в 1912 году была записана Ф. Колессой в объеме *ре* – *соль*²

Andantino

Ой ї - ха - ли ко - за - ки з о - бо - зу, ой ї - ха - ли
ко - за - ки з о - бо - зу ста-ли со - бі близь-ко пе-ре-во - зу.

В моих записях, подобно другим записям современным моим и предшествовавшим, был избираем часто более высокий звуковысотный уровень для облегчения быстрой записи в скрипичном ключе, чтобы избежать приписных линий внизу. Предполагаю, что по той же причине Ф. Колесса избрал еще более высокий уровень, при каком приписная линия вовсе не нужна. Но припоминая тесситуру Франка, я должен об'яснить, что в верхних звуках по моей записи должно было бы чувствоваться сильное напряжение, между тем Франко пел без напряжения вообще, и данную песню – в особенности. Вряд ли его тесситура повысилась в 1912 году, когда он, по воспоминанию Ф. Колессы, “уже был болен”.

/с. 245/

Слишком сложная ритмическая фигура в 4-м такте мелодии № 504

Moderato.

Чо-му, ко-ню, во-ди не п'єш, лиш на во-ду ду-єш?

meno mosso

ой чо-му ж ти, мій си-ноч-ку, в до-ма не но-чу-єш?

появилась в моей записи лишь как отпечаток усилия передать возможно ближе к действительности соотношение длительностей, не укладывавшееся в схемы, основанные на принципе кратности.

В собрании Роздольского – Людкевича подобные мелодии №№ 628 – 631 стр. 155 соединяются с текстами черезчур разнообразного содержания. Характер исполнения определен Людкевичем как *Andantino-recitando* (стр. 187). В этих нотациях с фонограмм не сделано попыток уточнить указание “*recitando*” изображением отклонений ритмических норм.

В числе этих вариантов нет ни одного с постоянно малой терцией; в вариантах №№ 628, 630 и 631 – терция большая, а в вар. № 629 – зыбкая¹:

№ 628

Там на го-рі два я-во-рі, тре-та-я бе-ре-за,

не пі-ду ти, ку-ме, с ха-ти, бо я ще тве-ре-за.

¹ Знак украшения у Людкевича поставлен под нотою; случайно или с условным значением – неизвестно.

№ 629



[Си - ро - та я, моц - ний Бо - же, си - ро - та на - ві - ки:
Ой вмер ми - ні добрий мужик, си - ро - та ж на - ві - ки!]

/с. 246/

Моя запись напева № 509:

Andante.



Гей! Ви-йшла, ви-йшла по - до - лян - ка по во - ду,
ко - за -
гей, спо-до-ба - ла ко - за - чень - ка на вро - ду.

заметно отличается от записи, произведенной в 1912 году Ф. Колесой ("Студії" Франка, стр. 532).

Andante



Ей ви-йшла, ви-йшла по - до - лян - ка по во - ду,
Ей, спо-до-ба - ла ко - за - чень - ка на вро - ду.

Я хорошо помню, что во втором такте шестая ступень (в моей записи *до*) звучало чуточку, как мне казалось, менее, чем на четверть

тона – повышено; я воспринимал такое интонирование, как старинный художественный прием окрашивания звука и испытывал в высокой степени чувство, какое вообще испытывал при соприкосновении с необычными для современности историческими средствами выразительности, а не раздражение, какое причиняет фальшь. Повышения четвертой ступени (в моей записи *ля*) я решительно не замечал.

/с. 247/

Сравнение с записью Ф. Колессы и с нотацией Людкевича по фонограмме Роздольского (см. их сборник № 555, место бытования – село Запитів, ныне Новояричевского района Львовской области)



показывает, что воспроизведению напева Иваном Франком в 1901 году принадлежит в ладовом отношении место между вариантом другого певца из другой местности и воспроизведением его же, Франка, в 1912 г., которое отличалось определенным повышением 6-ой ступени во втором такте, а также четвертой ступени в 3 и 5 тактах¹.

Триолями выражено мое усилие обозначить точнее ритмические отклонения (*rubato*); конечно, в 1912 году Франко мог держаться ритмической нормы строже; взволнованность его получила иной выход – в тех повышениях, каких нет в моей записи.

Попытку разобраться в содержании песни представляет XXVI студия И. Франка (стр. 171 – 176 и 514 – 517; при напеве на стр. 532 – по ошибке цифра XXVII). К сожалению, Франко не воспроизвел там текста из города Рогатина (ныне Станиславской области), с каковым текстом соединялся напев, заученный им и пропетый для записи. Вместо этого представлен текст, сведенный из нескольких вариантов (рогатинский положен в основу):

¹ Отдаленный вариант в сб. Роздольского – Людкевича № 556 представляется не очень ценным; требует подтверждения необычный способ строить строфу путем повторения второго стиха неполностью.

Ей вийшла, вийшла подолянка по воду,
Ей сподобала козаченька за вроду.

По сій стороні козак на дудку грає,
По тій стороні подолянка гуляє.

Ей, а перестань, козаче, в дудку грати,
Ей перестане подолянка гуляти.

Ей перестав козак на дудку грати,
Ей перестала подолянка гуляти.

“Ей ти, козаче, є зрада надо мною,
Ей возьми ж мене й а в той човен з собою!”

“Ей подолянко, ти сивенькая утко,
Ей ступай, ступай а на той човен хутко!”

Ще й подолянка на човен не ступила,
Вже подолянку бистра вода піймала.

“Ей ти, козаче, та рятуй же мя, рятуй,
Ей будешь мати від матінки заплату!”

“Ей не хочу ж я від матінки заплати,
Ей лиш тя хочу за миленькую взяти”.

“Ей волю ж, бо я в тім Дунаю втонути,
Як козакові за миленькую бути.

Я в Дунаю втону, то й у морі виплину,
Як за козака піду, то на віки загину!”

“Ей хлопці, хлопці, подолянка втонула,
Ей лиш червона китаєчка сплинула.

Ей закидайте та дрібненькії сіти,
Ей будем, будем подолянки глядіти”.

Ей то гляділи штири дни і три ночі,
Нема подолянки, лиш чорненькії очі.

Ей ударили по подолянці в звони, –
Ей заплакав козак, аж го головка болить.

Ей викопали на подолянку яму, –
Ей заплакав козак, як за рідною мамов.

Ей ізробили на подолянку трумну,
Ей заплакав козак, аж усім людям сумно.

В нескольких текстах, опубликованных Ф. Колессой по рукописи И. Франка, увеличенные расстояния между строками, употребляемые по общепринятому правилу для того, чтобы наглядно показать стихотворное строение, расположены так, что затемняют это строение: в то время, как стихи песни ясно группируются по два или по четыре, увеличенными расстояниями производится иная группировка, отделяющая, например, 9-й стих от 10-го.

В песнях №№ 2 и 3 на стр. 20, № 5 на стр. 22, № 8 на стр. 26, № 9 на стр. 27, № 11 на стр. 29, № 12 на стр. 30, № 15 на стр. 31 и др. проведен чисто графический принцип членения на пятистишия, при котором, однако, стихи 5-й, 10-й, 15-й и т. д. не замыкают пятистишие, а начинают. В зависимости от общего числа стихов песни последняя группа состоит в некоторых

/с. 250/

случаях из двух, из трех стихов.

Ф. Колесса, вероятно, не корректировал рассматриваемую здесь работу при печатании, – в ней слишком много опечаток¹.

Одна ошибка – в песне “Ой гук, мати, гук” (№ 10, стр. 28-29), вряд ли может быть отнесена на счет работника типографии. Слова “Ой ти, мати моя, а я донька твоя” соединены в один стих (19-й) в то время, как соответствующие (в стиховом строении) слова всех других строф песни разбиты на два коротких стиха (см. в особенности стихи 28 и 29). Песня записана в 1877 году; может быть, в молодости сам Иван Франко допустил эту ошибку. При издании, кроме механической группировки стихов по пятистишиям, еще 16-й стих ошибочно обозначен, как 15-й. Между тем, при издании этого текста была бы очень кстати особая тщательность, так как в самой песне выявляется редкая нерегулярность стихотворного строения: первые три строфы представлены в издании, как состоящие из четырех стихов каждая, причем третий стих имеет увеличенный размер в сравнении с остальными, и его можно было бы изобразить в виде двух стихов; строфа тогда состояла бы из пяти стихов приблизительно равного размера (5-сложных и 6-сложных). Остальные же четыре строфы расширены и в издании изображены, как состоящие из пяти стихов

/с. 251/

каждая, причем увеличенный размер имеют третий и четвертый стихи; придерживаясь однообразной нормы, т. е. полагая, что стихи

¹ Между прочим, на стр. 13 сообщается, что мои записи с голоса Ивана Франка “появились лишь в 1912 году”, и это может заставить изучающего литературу народной песни потерять даром много времени на отыскивание издания 1912 года; на самом деле там опечатка: 1912 вместо 1922.

рассматриваемой песни состоят из 5 – 6 слогов каждый, можно было бы эти строфы представить, как состоящие из семи стихов каждая. Ниже представляю текст песни в таком виде, в каком стихотворное ее строение наглядно выясняется. Моя редакция ограничивается иным размещением увеличенных расстояний между строками, указывающим на строфное членение, и разделением упомянутого 19-го стиха на два.

Ой гук, мати, гук,
Куда жовніри йдуть!¹
Та щаслива тая доріженька,
Що вони нею йдуть.

Ой та дорога
Та терном заросла,
Та червоною тою калиною
Понависала.

Ой як я схочу,
Той терен висічу,
А таки ж бо я в свої дівчиноньки
На вечері буду.

Ой дбай, мати, дбай,
Замуж доньку віддай,
Та не дай її за п'яниченька,
Спаде красонька з її личенька,
Буде родові жаль.

/с. 252/

“Ой ти, мати моя,
А я донька твоя:
Вибирай мені, виглядай мені,
Мою доленьку угадай мені,
Поки я молода.”

“Ой ти, доню моя,
А я мати твоя:
Вибирай собі, виглядай собі,
Свою доленьку угадай собі,
Як воля твоя.”

“Ой ти, мати моя,
Я дитина твоя:
Вибирала ж я, виглядала я,
Таки доленьки не вгадала я,
Ой сухото моя.”

¹ В тексте, опубликованном в работе “Улюблені пісні І. Франка” – “йдуть”. Это – ошибка или поправка редактора. Подлинная диалектная форма сохранилась в 4-м стихе.

Как сообщено в названной работе Ф. Колессы (стр. 29), И. Франко записал слова этой песни и перенял мелодию в селе Батятичи бывшего Жолковского уезда (ныне Кам'янсько-Бугского района Львовской области). Ф. Колесса сделал указание, ошибочное не по его вине, а по моей: “В сборнике К. Квитки неверно обозначено, (что) место происхождения этой песни – Довгополе Косовского уезда”. На самом деле мелодия, помещенная в моем сборнике под № 506 записана мною в Довгополе (слова записала Леся Украинка), и оплошностью моей было не это географическое обозначение, а то, что в предисловии, обозначая ряд мелодий, записанных с голоса Ивана Франка цифрами 502 – 532, я не заметил исключений из этого ряда. Таким исключением является кроме мелодии № 506 еще мелодия № 520, также записанная в Довгополе. Устанавливая размещение материала для издания, я определил место мелодии № 520 рядом с вариантом № 521,

/с. 253/

записанным от И. Франка, для удобства сравнения; вероятно по тому же соображению мелодию № 506 поставил рядом с вариантом, записанным от И. Франка, но в окончательной редакции совершенно устранил вариант Франка ввиду чрезвычайной близости обоих, отдавая предпочтение довгопольскому, как записанному от крестьянок. Чрезвычайная близость обоих музыкальных вариантов не связывалась с их словесным тождеством, – различия сразу бросаются в глаза при сравнении слов первой строфы, подписанной под нотами № 506.

Варианты, записанные с напевами: *O. Kolberg*, *Pokucie*, II, №№ 9 – 10, Роздольский – Людкевич, №№ 894 – 895.

По аналогии с довгопольским вариантом, о котором речь будет позже, следует заключить, что и в варианте из села Батятичи при исполнении расширенных строф – начиная с четвертой – четвертого стиха для исполнения повторяется часть напева, заключающаяся в третьем такте.

Напев № 512

Moderato.



Andante.



по личному объяснению Франка бытовал в родном его селе Нагуевичах Дрогобычского уезда. Ныне это село входит в состав Подбужского района Дрогобычской области. Полный текст по рукописи И. Франка воспроизведен Ф. Колессой на стр. 30:

/с. 254/

Ой летіла зозуленька по Україні,
Гей, розсипала золоте пір'я по долині.
А хто ж того золоте пір'я позбирає?
Гей, десь миленька миленького визирає.
Ой приїхав мій миленький опівночі,
Гей, та й застукав у засвітлює віконце.
“Чи спиш, мила, чи спиш, мила, ой чи чуєш?
Гей, чи сама ж ти темну ніченьку ночуєш?”
“Ой не сплю я, мій миленький, а все чую –
Гей, із нелюбом темну ніченьку ночую”.
“Ой відсунь ся, моя люба, від нелюба,
Най в нього стрілю, як у сивого голуба!
Чи не будеш, моя мила, жалувати,
Гей, як ся буде сивий голуб тріпотати!”
“Ой буду я, мій миленький, жалувати,
Гей, а хто ж буде дрібні діти годувати?
Ліпша була суха риба, як з шафраном;
Гей, ліпше жити за нелюбом, як за паном!
Ліпше жити за нелюбом, бідувати,
Гей, як за паном, як за паном панувати”.

/с. 255/

В сборнике Роздольского – Людкевича находим два очень близких варианта мелодии:

№ 577

Ой ле - ті - ла си - ва па - ва по ду - би - ні,

гей по - ро - ни - ла зло - те пий - рі по до - ли - ні.

№ 578



В том же сборнике под №№ 587–589 встречаем с подобными словами напевы, имеющие, однако, лишь ритмическое сходство с напевом, записанным мною с голоса Франка.

/с. 256/

Согласно пояснению, взятому Ф. Колессой из той же рукописи, И. Франко записал песню в 1881 году в Нагуевичах от брата Захара и от него же перенял напев.

Слова второго стиха в тексте, опубликованном на основании рукописи, – “розсипала злоте пір’я по долині” Франко спел для записи “роспустила сиві п’юрця”.

Может быть, он после 1881 года слышал ту же песню там же, в Нагуевичах с таким отличием в словах, а, может-быть, в его памяти слова, услышанные от брата, со временем были вытеснены под влиянием вариантов из других местностей (у Роздольского – Людкевича в №№ 577–579, 587 “Злоте пір’є”, но в №№ 581, 588, 589, 604, 610 – “сиве”).

Слово “засвітлює” в шестом стихе не имеет здесь смысла. Это место подлежит проверке по рукописи.

Исполнение настоящей песни Франком характеризовалось довольно большой ритмической свободой. Триолями обозначено приблизительное соотношение длительностей. В действительности оно не было во всех случаях одинаковым; не могу по памяти утверждать, что не бывало отклонений от отношения 1:2 (♩³ ♩) в сторону равновременности (♩ ♩), но помню хорошо, что замечалась тенденция в сторону еще большего сокращения первого слогового времени в пользу второго; до отношения 1:3 (♩ ♩) это перераспределение длительностей не доходило. Отношение ♩ ♩ казалось приблизительно точным лишь во второй доле 3-го такта и во второй доле восьмого такта. Внутри второй доли 5-го такта и первой доли девятого такта замечалась тенденция к перераспределению двух слоговых времен, обозначенных в записи восьмыми без знаков $\smile$ или $\frown$, в сторону удлинения второго слогового времени за счет первого (♩³ ♩), эта

тенденция не доводила до триольного отношения ♩^3 .

На наивысшем звуке, обозначенном в записи нотой *соль*, замечалось легкое дрожание голоса, которое можно было бы отметить так ♩ , если бы оно было явственнее; хотя оно чуть улавливалось, оно все же производило впечатление сознательного художественного приема, а не случайного явления чисто физиологического порядка.

Касаюсь этого материала для того, чтобы отметить суждение Ст. Людкевича о группе напевов, к которой отнесены им только что упомянутые, и к которой был бы им отнесен, без сомнения, напев, записанный мною с голоса Франка и служащий здесь предметом обсуждения: эти напевы “имеют характер шаблонно рецитативный”¹. Из этого определения человек, не обладающий непосредственным знакомством с народным песенным искусством прикарпатских областей, узнает, что подобная ритмизация в тех областях очень распространена или была очень распространена полвека тому назад. Но как бы она ни была распространена, не следовало, по моему мнению, употреблять по отношению к ней определение “шаблонный”, всегда имеющее пренебрежительный смысл, особенно, если иметь в виду, что в других областях такой тип ритмизации отнюдь не является обычным.

Слова, подписанные под напевом № 532

Allegro.

На во - ді чо - вен ви - хи - ту - єть - ся, ко - зак дів - чи - ни

ви - пи - ту - єть - ся: ой чи не ти то гре - бєль - ко - ю йшла,

ой чи не ти то хус - точ - ку на - йшла? На во - ді чо - вен

*) Вар.

¹ Такой термин в русской литературе не употребляется, но определение “рецитативный” употребляется и тогда, когда оно уместно, и тогда, когда следует употреблять термин “рецитационный”.

оказывається, складають другу строфу пісні, текст якої в рукописі Франка починається іншими словами.

Воспроизведу полный текст по изданию Ф. Колессы¹ :

Ой коло млина шумить дубина;
Десь та дівчина, що я любила.
Не так любила, як поважала,
Коня вивела та й осідлала.

На воді човен вихитується;
Козак дівчини випитується:
– Ой чи не ти [то] гребельков ішла,
Ой чи не ти то хусточку найшла?

/с. 259/

Ой я то, я то гребельков ішла,
Ой я то, я то хусточку найшла!
Найшла хусточку знакомитую,
Червоним шовком перешитую.

Ой сіно, сіно, косити би тя,
Коби погода, сушити би тя.
Ой сіно, сіно, я тебе скошу,
А сушити тя Гандзю запрошу.

Франко в 1901 году спел для записи лишь вторую и третью строфы. Они связаны, как вопрос и ответ, и отличаются с поэтической стороны от первой и четвертой строф относительной оригинальностью. Вообще же эта песня принадлежит к представляющим нанизывание строф, из которых лишь некоторые следуют одна за другой по сразу понятной логической связи, иные же обнаруживают слишком слабую связь или вовсе не обнаруживают связи. Вероятно вследствие отмеченного здесь отличия второй и третьей строф Франко именно эти строфы запомнил и воспроизвел по памяти для записи.

При исполнении Франко не сохранил диалектной формы творительного падежа “гребельков” – вероятно, по литературной привычке или, может быть, предполагая, что я буду распространять песню на восточной Украине, приспособляя грамматические формы к литературным нормам.

/с. 260/

В географической таблице (см. стр. 234 сборника 1922 г.) не обозначено место бытования напева № 518, в записи которого подписаны слова “Чогось мене мій милий не любить”.

¹ См. Улюблені пісні Івана Франка, стр. [сторінкування у машинописі відсутнє. – Ред.].

Moderato.



Оказывається, слова, с которыми Франко исполнил этот напев для записи, составляют третий стих песни из Ценева, текст которой был опубликован в книжке “Жіноча неволя” (Львов, 1883, стр. 27). Не имея возможности воспроизвести текст по этому изданию, представляю копию с перепечатки, содержащейся на стр. 37 упомянутой работы Ф. Колессы, внеся некоторые изменения, которые будут об’яснены ниже.

/с. 261/

Ой зацвіла калинонька в лузі,
Чогось моє ой серденько в тузі.
Чогось мене мій милий не любить,
Чогось мене д’ собі не голубит,
Із вечера до іншої ходит,
А до мене з півночі приходить.
Коло мене надувшись ляже,
А до мене й словечка не скаже!
Ой на мою постівку лягає,
А ще мене молоденьку лає:
“Ой відсунься, нелюбе, від мене,
Ой є в мене ще краща від тебе”.
“Най їх буде двадцять і чотири,
Таки ж бо я найстарша над ними.
На однім ми рушничку стояли,
Одному ми богу присягали.
А хто буде присягу ломати,
Того буде вік божій карати”.

Нетрудно догадаться о причине, по какой Франко воспроизвел эту песню для записи по памяти со словами третьего стиха, а не первого: третий стих является характерным для содержания именно данной песни, в то время как образ “калина зацвіла в лузі” употреблен также в подобных песнях иного содержания.

В записи текста не об'яснено, что каждый стих повторяется, – это видно из записи напева.

/с. 262/

Строфа в смысле стихового построения, ограниченного напевом в однократном его воспроизведении, состоит в этой песне из одного стиха и его повторения. Вместе с тем стихи явно группируются в пары по смыслу; эта группировка обозначается и формально – парной рифмовкой; я позволил себе отметить наглядно эту группировку увеличенными промежутками между строками.

Мною сделаны такие поправки в тексте, переизданном Ф. Колессой:

В 3-м стихе добавлено слово “мене”, явно пропущенное там; если его пропустил сам Франко при записи текста, то при исполнении песни для записи напева не пропустил.

В последнем стихе словом “вік” заменено слово “він”, здесь явно не имеющее смысла.

Формы “любить”, “ходить”, “приходить” заменены западно-украинскими формами “любит”, “ходит” (под нотами “любит” – согласно тому, как Франко произносил это слово, исполняя песню).

В 11-м стихе по смыслу должно быть “нелюба”, а не “нелюбе”, но такую поправку я не решился сделать.

В огромном сборнике “Галицько-руські нар. мел.” Роздольского и Людкевича я не нашел варианта данного напева, не нашел даже напева подобной ритмической формы. В моих бумагах есть отметка о варианте у Кольберга, Рокисіе, II, № 207, но проверить сейчас не могу.

/с. 263/

Все напевы Франко припоминал и диктовал по собственному побуждению, в порядке, обусловленном всецело его личными ассоциациями. Единственное исключение представляет мелодия № 526.

Andantino.

Муд-ро - му бу - ти, муд-ро - му бу-ти, з кре-ме-ню вог - ню

ду - ти, ще муд-рі - шо-му, ще хит-рі - шо - му

за дів - чи - ну за - бу - ти.

*) Вар.

Ее Франко показал вследствие моего вопроса, известно ли ему, как поются эти песенные стихи. Я их встретил в киевском издании повестей буковинского писателя Федьковича, 1876 года. Франко пропел только те стихи, о которых я спросил, не продолжая. В нотном приложении к его “Студіям” (стр. 532) помещена такая запись Ф. Колессы:

Andante

За-жу-ри-ла - ся, за-жу-ри-ла - ся мо-ло-да у-до-вонь - ка,
Що не ко - ше-на, що не ко-ше-на. Зе-ле-на ду-бро - вонь-ка.

Она не отнесена там ни к одной из “Студій”.

Очевидно, это – не иной напев, присвоенный иной песне, а тот же напев с изменениями, имеющими характер ритмической вариации.

/с. 264/

В сборнике Роздольского – Людкевича находятся 18 напевов, принадлежащих к тому же типу. Из них к напеву, показанному Франком, ближе всего следующий (№ 809):

За-жу-ри - ла-ся, за-жу-ри - ла-ся мо-ло-день-ка-я вдо - ва,
що не ско-ше-на, не згро-ма - дже-на зе-ле-на - я ді-бро - ва.

Привожу еще для сравнения окончание мелодии по варианту № 808:

которое еще более приближается к напеву И. Франка – направлением мелодической линии в начале показываемого здесь отрезка (соответственно такту напева Франка) и, – что особенно важно – увеличенной длительностью и высотным положением тона, с которым соединяется третий слог с конца строфы.

Ст. Людкевич дал такую общую характеристику группы напевов, к которым принадлежат цитируемые здесь: “*rubato-recit.*” (темп

andantino – moderato). Таким образом, можно себе представить, что различие в расстановке слоговых времен, замечаемое в напевах, относящихся к этой группе (№№ 793 – 810), иногда граничит с рецитационной ненормированностью, и в окружении вариантов, имеющих эту характеристику, ритмическое различие вариантов, записанных с голоса Ивана Франка, в 1901 и 1912 году, оказывается вполне естественным, тем более, что при распространенности типа (18 образцов в одном сборнике Роздольского – Людкевича) Франко в этот промежуток времени наверное слышал в быту много вариантов, и, если у него раньше была привычка к фиксированной ритмической форме мелодии, о которой идет речь, то представление об этой форме несколько расплылось под воздействием циркулирующих ритмических вариаций.

/с. 265/

Нельзя, однако, не остановиться на более значительном из отличий. В первом и третьем тактах моей записи третье и четвертое слоговые времена равны, по записи же Ф. Колессы во всех слоговых группах четвертый слог представлен не удлиненным, также как в приведенных здесь вариантах, нотированных Людкевичем, и других вариантах, сгруппированных в его сборнике. Возможно, что при общем ритмически свободном исполнении Франко в 1901 году придавал четвертому слоговому времени каждой группы длительность, более приближающуюся к четвертной, чем к восьмой “доле”, но возможно и то, что я воспринял как четвертную ту длительность, которая на самом деле была промежуточной, лишь немного большей чем длительность восьмой.

Следует вместе с тем отметить, что характерный признак типа, – именно, тот, что во всех слоговых группах третьему и пятому слогу придается увеличенная длительность, – выявляется в моей записи, – см. 2-й, 5-й, 6-й и 7-й такты.

Что касается собственно напева, соединявшегося со словами “Мудрому бути” и т. д. в представлении Федьковича, то я получил ответ уже после встречи с Иваном Франком: в изданном в 1902 году во Львове сборнике сочинений Ивана Франка* содержится “Пісня молодецька” (стр. 111), в которой строфа “Мудрому бути...” появляется трижды, каждый раз в виде заключения группы стихов. Показан и напев (с аккомпанементом, написанным для гитары), который в ритмическом отношении принадлежит к рассматриваемой группе, притом внутри этой группы примыкает направлением мелодической линии к №№ 801 и 794 в сб. Роздольского – Людкевича.

Окончание главы следует.

* Описка К. Квітки, насправді мова йде про збірник: Федькович Ю. Поезії. Мелодії / 3 першодруків і авто-графів зібрав, упорядкував і пояснення додав Іван Франко. Львів, 1902. – (Писання Осипа Юрія Федьковича: Перше повне і критичне видання: [У 5 томах], т. 1). – *Ред.*

Продолжение Комментария к сборнику укр. нар. мелодий 1922 г.

Под № 507 в сборнике 1922 года помещена запись мелодии песни наймита, которую пел Франко в 1901 году в Буркуте:

$\bullet = 104$

Ой за - цві - ла че-рем-ши - на ко - ло пе - ре - ла - зу,
доб - ре бу - ло най-ми - то - ві в гос-по - да - ря зра - зу,

ко - ло пе - ре - ла - зу,
в гос - по - да - ря зра - зу.

В настоящем воспроизведении запись уточнена. Обозначение темпа итальянскими словами заменено метрономическим (по памяти). Ноты, под которыми не подписан отдельный слог (соединенные лигой с предшествующей нотой, под которой подписан слог), отмечены здесь меньшим размером головок; этим наглядным способом показывается меньшая интенсивность звуков, изображаемых такими нотами.

Последние три такта здесь расположены так, чтобы наглядно представить строение напева.

В числе текстов, которые Франко прислал мне по моей просьбе в Киев в 1901 году после моей поездки в Буркут, был текст и этой песни, но не в рукописном виде, а в виде вырезки из сборника “Веселка”, изданного, по сообщению Франка, во Львове в 1887 году. Составитель сборника – Андрий Молодченко. В печатном тексте обозначено лишь “из уст народных”; Франко сообщил мне более подробные сведения: он записал слова песни и перенял напев в Нагуевичах от Дмитра Лялюка.

Ой зацвіла черемшина коло перелазу¹;
Добре було наймитові в господаря з разу,

Ой як почав з черемшини цвіток опадати,
То почало господаря лихо нападати.

¹ Как видно из моей записи первых двух стихов с напевом, шестисложная группа каждого стиха (последние шесть слогов) повторяется. Это не отмечено в тексте, напечатанном в “Веселке”.

Богацький син пообідав, ще кури не піли,
 Бідний наймит пообідав, що діти не з'їли.
 Богацький син пообідав, іде в коршму пити,
 Бідний наймит ціп під пахву, іде молотити.
 Богацький син іде з коршми та вигукуючи,
 Бідний наймит іде з поля та постогнуючи.
 Ой прийшов він до домоньку, хотів собі сісти,
 А господар повідає: йди дай коням їсти!
 Ой приходить наймитонько від коней до хати,
 Господиня повідає: Йди дрова рубати!
 Пішов наймит, дров нарубав, тай сів на колоду,
 Господиня повідає: йди наймит по воду!
 Ой піду ж я по водицю у зелені лози, –
 Поб'ють тебе, господине, наймитові сльози!
 Іде наймит із водою, плечі похиляє,
 Господиня із трох мисок у одну зливає.
 – Ой на тобі, наймитоньку, вечерю з обідом,
 Не доложиш пирогами, то докладай хлібом.
 Не берися наймитоньку до хліба цілого,
 Шукай, шукай по за комин сухаря сухого.
 Поліз наймит по за комин сухаря шукати,
 Взяли його молодого сльози обливати.
 – Ой не хочу, господине, не хочу вже їсти,
 Позволь мені, господине, на хвиличку сісти!
 А господар повідає, що не час сидати,
 Бери коні на поводи, треба на ніч гнати.

/с. 268/

Ф. Колессе при разыскании текстов, очевидно, сборник “Веселка” не встретился, и потому в его работе “Улюблені пісні Івана Франка” на стр. 36 к моей записи напева приписан текст из Головацкого I, 219 – 220, № 44.

Напев нагуевичской песни наймита стоит особняком не только от напевов центрально- и восточнoукраинских песен подобного содержания, но и от имеющих в литературе напевов наймитских песен прикарпатских областей.

Один из прикарпатских напевов, бытовавший в селе Ходовичи, той же Дрогобычской области, приведен выше на стр.49 и сл. из сборника Ивана Колессы, стр. 87. Другой – из села Утиховичи, бывшего

Перемышлянского уезда, – находится в сб. Роздольского – Людкевича под № 663. Подтекстованные там слова почти буквально совпадают с 4-й строфой приведенного выше текста нагуевичской песни и, несомненно, представляют отрывок той же песни, о которой идет речь.

Образ “зацвіла черемшина коло перелазу” не типичен для наймитских песен вообще, насколько можно судить по изданным вариантам; тем более интересно отметить, что песни наймита с такими начальными словами оказались среди записанных П. Демуцким и избранных из его рукописного наследия М. Гордийчуком для издания, появившегося в 1951 г. (стр. 13).

Где бытовали песни, записи которых опубликованы в этом небольшом сборнике, не указано. Как мы знаем из биографии П. Демуцкого и из неполного сборника его записей, изданного в Киеве 1905 и 1907 гг., он собирал более всего в селе Охматове, ныне Жашковского района Киевской области.

/с. 269/

По сравнению с прежними изданиями записей П.Д. Демуцкого в издании 1951 года видим значительное улучшение: везде имеются метрономические обозначения темпа. Сделаны ли они самим собирателем, имеются ли в рукописях Демуцкого метрономические обозначения темпа песен, изданных при его жизни?

Интересующая нас здесь запись находится на стр. 13:

Поволі (♩ = 76)

Ой за - цві - ла че - рем - ши - на близь - ко пе - ре - ла - зу,
доб - ре бу - ло прий - ма - ко - ві із пер - шо - го ра - зу

С словесной стороны песня эта чрезвычайно близка к прикарпатской-нагуевичской в первой строфе:

Ой зацвіла черемшина близько перелазу,
добре було приймакові із першого разу.

Фигурирует не наймит, а примак; в разделе настоящего труда, посвященном песням, записанным в Пенязевичах, было выяснено, что часть вариантов песни наймита трактует о примаке; положение примака нередко, – может быть, даже обычно – было сходно с положением наймита. Образ природы, употребленный здесь, даже более уместен в

песне именно зятя-примака. Но второй строфы, где соотносятся увядание черемухи и ухудшение положения примака, в этом центрально-украинском варианте нет. Песня сразу переходит к жалобе на то, что примаку, по видимому, досаднее всего:

Загнав гуси, загнав кури,
на поріг ступає, –
багатирська дочка
ще й його питає.

/с. 270/

Он ведь выполнил женскую работу, а жена (“багатирська дочка”) контролирует, считая эту работу его обязанностью. Остальные (3 – 5) строфы представляют варианты 10 – 12 строф нагуевичского текста; вместо “наймита” здесь “приймачина”, вместо “господині” – “хазяйка”; под хозяйкой разумеется, по видимому, теща.

Центрально-украинская мелодия богаче нагуевичской лишь постольку, поскольку длиннее. Она охватывает оба стиха строфы. Однако ее вторая часть, соединяемая со вторым стихом, недостаточно отличается от первой собственно в мелодическом движении; заключительные музыкальные фразы, соединяемые с 6-сложными группами первого и второго стихов, мелодически почти тождественны, и вследствие этого строение строфы в общем впечатлении представляется близким к строению строфы нагуевичской песни, в которой двухстишной строфе соответствует двукратное исполнение короткого напева, рассчитанного на один стих. Сравним напев песни примака, записанной Демуцким, с напевом Львовской области в сб. Розд. – Людк. № 714 (содержание песни иное):



/с. 271/

Эта мелодия избрана для сопоставления потому, что в ней заметны общие признаки: слогочислительный размер стиха 4+4+6, слоговременная форма  в первых двух тактах, мелодическая близость фраз, заключенных во втором такте той и другой мелодии.

*) Возможно, что при ключе по ошибке пропущен *ми-бемоль*.

Напев “Широкая дороженька” гораздо богаче собственно с мелодической стороны, но гораздо беднее с ритмической. Слоговременная форма $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ в нем выявляется шесть раз в четырехсложных группах и, кроме того, оказывается составной частью формы шестисложных групп $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, общей для этой песни и для нагуевичской песни “Ой зацвіла черемшина”; других ритмических форм в этой песне нет.

Между тем тот, кто пел Демущкому песню примака с начальными словами “Ой зацвіла черемшина”, как будто старался пустить в ход сразу как можно больше известных ему ритмотворческих приемов, чтобы этим покрыть сознаваемую им недостаточность собственно мелодической изобретательности. Слоговременной форме $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ четырехсложных групп первого стиха противопоставляется обращенная форма $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ в соответствующих группах второго стиха, притом эта форма усложняется еще удлинением последнего слога $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ в первом ее употреблении (со словами “добре було”). В шестисложных группах обоих стихов увеличивается вдвое основное слоговое время (увеличенное слоговое время изображается в этой записи четвертными нотами) и производится перераспределение слоговых времен: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ вместо основного $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Наконец резко противопоставляется соотношение длительности двух последних слогов обоих рифмующихся стихов. В следующей схеме для того, чтобы привлечь внимание

/с. 272/

именно к этому очень важному противопоставлению, изобразим длительность первых четырех слогов каждой шестисложной группы в равных временах, оставляя в стороне перераспределение, как вторичный, орнаментальный прием:

♩	♩	♩	♩	♩	♩	
близь-ко	пе	- ре	- ла	- зу		(речевое ударение на “а”)
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
із	пер	- шо	- го	ра	- зу	

Наймит упоминается еще в первой строфе песни Розд. – Людк. № 693, но нет признаков того, что содержание этой песни сходно с содержанием песен наймита, рассмотренных в настоящем труде.

Остается невыясненным содержание песни, напев которой помещен в сб. 1922 г. под № 503:

Andante



Гей у Льво - ві на рин - ку у - да - ри - ли з гар - ма - ти,
гей, там тво-го си-на вби - то, не-щас-ли - ва - я ма - ти.

Употребленный здесь знак $\frown$ над нотой (им выражается теперь небольшое увеличение длительности) еще не встречался в известной мне музыкально-этнографической литературе в то время, когда издавался мой сборник. Увеличение длительности обозначалось тогда прямой черточкой над нотой.

Франко спел лишь одну эту строфу. Содержание песни и место ее бытования остались неизвестными. Вариантов ее я в литературе не нашел. Не нашли вариантов также Ф. Колесса и лицо, помогавшее ему в отыскании, когда он составлял работу “Улюблені пісні Івана Франка”.

Не берусь строить предположения о том, какое событие или какого рода события могли дать основание для создания этой песни.

Указание на связь ее по поэтическому содержанию с несомненно народным творчеством можно усматривать в 8-й строфе такого песенного текста (Головацкий. Нар. песни Галицкой и Угорской Руси, стр. 137):

/с. 273/

Ой у полі два явори, третій зелененький,
Пішов, пішов у некрути мій синок рідненький!

Ой тихенька єго мова, золотая зброя,
Лишив мене, старенькую, головонько ж моя!

“Ой заплачеш, отець, мати, заплачеш, заплачеш,
Як ти моє господарство¹ на плечох зобачиш!”...

Ой у горах сніги впали, річеньки прибули:
Ой вже ж мого рідног² сина в черевики вбули!

В черевиченьки вбули, кучері обтяли,
А вже ж мому рідну сину карабинок дали! ...

¹ Иронически вместо “амуниция”.

² рідного (родного). Сокращение “рідног” сделано, несомненно, ради соблюдения стихового размера.

Карабине, карабине, засмутив єсь ми душу,
Кілько я-м ся¹ вистерігав, носити тя мушу!

Бодай тії карабини в огні погоріли,
Щоби мене молодого плечі не боліли! ...

nb А у Львові в крайнім дому вдарено з гармати:
Ой заплакав рідний отець, рідненькая мати!

“Не плач, не плач, стара нене, не вдавайся в тугу!
Збудували твому сину кидровую трунву.

Не плач, не плач, стара нене, не вдавайся в ворожки!
Ой забито твого сина та покрай дорожки!

Не плач, не плач, стара нене, не вдавайся в ліки!
Ой пропав же, твій синонько, та пропав на віки!

/с. 274/

Местность у Головацкого не обозначена. У Кольберга “Рокусіє”, II, под № 360 – такой же текст со ссылкой на Головацкого и с указанием “Отыня”. Отыня – ныне районный центр Станиславской области.

Даже пространный текст Головацкого не раз’ясняет причины и обстоятельств гибели военнослужащего.

Напевов у Головацкого, как известно, вообще нет, у Кольберга же нет напева к тексту, о котором идет речь.

Как сообщил мне И. Франко в 1901 году, напев № 523

Adagio.

Ой сві-ти, мі-ся - чень - ку, хоч го - ди - нонь-ку в ніч - ку,
та най я пе-рей - ду, най я пе-ре - ї - ду до ми-ло-ї на всю ніч - ку.

бытовал в городе Рогатине. Рогатинский вариант текста остается мне неизвестным. Ниже воспроизводится текст, изданный Ф. Колессой по рукописи И. Франка, где он снабжен отметкой о том, что Франко записал текст и перенял мелодию в 1876 г. в Ходорове² от Кароля Скамины.

¹ [Текст виноски у машинописі відсутній].

² Конечно, Ходоров Дрогобычской области (есть другой Ходоров в Киевской области).

Ой світи, місяченьку,
Хоч годононьку в нічку,
Та най я перейду, най я переїду
До дівчини на всю нічку.

/с. 275/

Ой прийшов я до сіней,
Всі вечеряти сіли,
Лиш моя миленька, голубка сивенька,
До вечері не сідає.

Ой прийшов я до хати,
Всі полягали спати,
Лиш моя миленька, голубка сивенька,
Спатоньки не лягає.

Під віконцем сиділа,
А в віконце гляділа,
Дрібне листе пише, дитятко колише,
З буйним вітром розмовляє.

“Ой повій, вітре буйний,
А в горішну квартиру.
Чи прийде мій милий, чи прийде мій милий
До домоньку на вечеру?”

По садочку ходила,
Цвіт-калину ломила,
Цвіт-калину рвала, до серденька клала,
Щоб за милим не тужила.

Ой горіше, горіше,
Ти горіхове зерно,
Любив я дівчину, але я її не возьму,
Бо ся більше не верну!

Текст разделен мною на строфы.

/с. 276/

Напев был исполнен Франком с некоторой ритмической свободой, притом на последней доле 6-го такта (четыре тридцать вторых) происходило сильное замедление; темп восстанавливался в следующем такте. Длительность звука *си* в первом и третьем тактах немного превосходила четвертную; таким образом, обозначение *tenuto*, сделанное мною при записи, в обоих случаях было недостаточно для того, чтобы передать отношение ритмических величин.

Вариант текста – в сб. Ивана Колессы, стр. 275. Ритмическая схема там тождественная (в третьем стихе первой строфы там не 6+6, а 4+4, но в следующих строфах утверждается и выдерживается 6+6).

Ритмически сходны также напевы №№ 1010-1017 в сборнике Роздольского – Людкевича. Из них №№ 1012, 1013 и 1016 соединены со словами, указывающими на то, что и по содержанию это – варианты песни “Ой світи, місяченьку”. Однако, в ладовом отношении эти три напева резко отличаются.

К напеву № 515



Ф. Колесса представил текст из работы Франка “Жіноча неволя”, Льв., 1883, с. 22¹:

/с. 277/

Не сама я ходила,
Водив мене чорний день.

Водив мене по горі,
Завдав мені три журі.

Перша жура велика:
Лишила мь ся без батька.

Друга жура не тяжка:
Віддала мь ся молода.

Третя жура найбільша:
Мій чоловік п'яниця.

Йде до коршми – гуляє,
Йде з коршми – співає.

А я його вже знаю,
Двері йому вітворюю.

А він має паличку,
Вдарив мене по личку.

З мого личка кровина йде,
На сорочку капає.

Я сорочку полочу,
Своїм світом торочу.

Йдуть цвіти з водою,
Йде мій вік з бідою.

¹ Географическое указание “Березов Коломыйского у.”. Ныне в офиц. указателе значится Березов Дрогобычской области, – очевидно, не тот. . [Йдеться про с. Нижній Березів теперішнього Косівського району Івано-Франківської області. – Ред.].

Полный текст здесь воспроизводится по изданию “Улюблені пісні Івана Франка”, но с разделением на стихотворные строфы. В пении каждый стих повторяется. Музыкальной строфе (напеву) соответствует один стих и его повторение.

Этот образец дает повод к тому, чтобы исправить такое обобщение, содержащееся в “Ритмике” Ф. Колессы (стр. 122): “В паратактичнім зіставленю стрічаємо семискладовий стих 4+3 дуже рідко і то в полученю з приспівками і повтореннями, котрі разом із пісенним стихом творять строфу”.

Ф. Колессе тогда был известен лишь тип, характеризующий неизменяемой во всех строфах вставкой на месте внутренней цезуры при повторении стиха:

Ой у лісі два дуби,
Ой у лісі (серденько) два дуби.

Как видим, вставка не является обязательным ингредиентом данной формы.

Строфовое строение следующей песни (сб. 1922 г. № 527) – отличается от строения песни № 515 тем, что музыкальная строфа (напев) совпадает с стихотворной строфой:

Marciale.

Ой не жа - луй мо - я ми - ла, що я п'ю

ой не жа - луй мо - я ми - ла, що я п'ю

то - ді бу - деш жа - лу - ва - ти, як я вмру,

то - ді бу - деш жа - лу - ва - ти, як я вмру.

Полный текст, ниже воспроизводимый, опубликован Ф. Колессой по рукописи Франка, в которой имеется отметка о том, что Франко записал текст и перенял мелодию от Кароля Батовского в 1880 году в Коломые.

Ой не жалуй, моя мила, що я п'ю,
Тогди будеш жалувати, як я вмру.

Тогди будеш жалувати, плакати,
Як я буду на лавоньці лежати:

“Ой встань, милий, чорнобривий, встань сердце,
Стоїть тобі й а в головках, мед, винце!”

“Ой ти, мила, чорнобрива, пий сама,
Коли-с міні за живота не дала.

Спімнеш тогди свої лита, гаразди,
Як то тяжко в світі жити без газди.

Треба хліба, треба солі до хати,
А нікому молоденькій старати!”

Такое же строение строфы, как в этой лирической семейной песне, обнаруживается в напевах двух баллад – см. Розд. – Людк. № 347 и сб. 1922 г. № 294.

Чаще в напевах тех же баллад повторяется лишь второй стих – см. Розд. – Людк. №№ 334 – 346.

С начальными словами настоящей песни имеют сходство слова, подписанные под записью напева № 566 в сб. Роздольского – Людкевича.

Приготувала до друку Віталія Тюна

ЕКСПЕДИЦІЯ ЛЬВІВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ В СЕЛО ІВАНА ФРАНКА

Незабаром виповниться півстоліття відтоді, коли відбулася перша в історії Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка¹ фольклористична експедиція. Здобутки цього виїзду (кілька десятків народномузичних одиниць) стали піонерськими надбаннями одного з найбільших на сьогоднішній день в Україні архівів народної музики – Фонограмархіву Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при ЛДМА².

Експедиція на батьківщину Івана Франка – село Нагуєвичі³, організована та здійснена взимку 1958 року працівниками ЛДК Зиновією Штундер та Ярославом Шустом, стала водночас знаменною подією для всієї галицької музичної фольклористики другої половини ХХ століття. Саме цей виїзд дозволив зрушити з місця завмерлу на кілька десятиліть збирацьку роботу в Галичині⁴.

Хронологія подій, пов'язаних з першою експедицією ЛДК, залишила свій відбиток у численних та різноманітних архівних документах (з державних та приватних колекцій), стенограмах інтерв'ю тощо. Витяги із цих матеріалів подані в окремому розділі, більшість з яких публікується вперше (див.: *Додатки*, с. 134-147)⁵.

¹ Далі – ЛДК. Нині – Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка, далі – ЛДМА.

² Детальніше про ПНДЛМЕ (в минулому – Кабінет народної творчості, далі – Кабінет) та Архів див.: Сливинський Ю. Львівська консерваторія // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць. – Київ, 1989. – С. 92-95; Добрянська Л. Музично-етнографічний архів ПНДЛМЕ // Восьма конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1997. – С. 35-48; Довгалюк І., Добрянська Л. Кафедра музичної фольклористики // Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка. – Львів, – 2003. – С. 169-178; Добрянська Л. Ярослав Шуст – етномузиколог // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2006. – Вип. 37. – С. 288-299.

³ Тоді – с. Івана Франка Бориславського району Львівської області, тепер – с. Нагуєвичі Дрогобицького району Львівської області.

⁴ Хронологічно останню експедицію з метою фонозапису народних пісень ще в воєнні часи здійснив О. Роздольський. Детальніше див.: Довгалюк І. Осип Роздольський: Музично-етнографічний доробок. – Львів, 2000. – С. 68-69 та Сокіл Г. Осип Роздольський. Життя і діяльність. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. – 165 с.

⁵ За винятком кількох виписок з архівних справ, які вже були опубліковані у статті: Добрянська Л. Ярослав Шуст.

У пропонованій розвідці на основі цих документів прослідковуються обставини проведення фольклористичної експедиції у таких основних аспектах, як (I) передумови виїзду, (II) причини вибору місця для експедиції та (III) робота в терені, а також проаналізовані (IV) здобутки експедиції, (V) спосіб опрацювання цих матеріалів та (VI) їх подальше використання.

I. Передісторія. У роки, що передували експедиції у Нагуєвичі (1940 – 1957), у консерваторії склалася неоднозначна ситуація з дослідженням народної музики: теоретичні проблеми опрацьовувалися доволі активно¹, практичні ж завдання (польова робота) не вирішувалися взагалі. Принаймні, в архівних документах 40-х років немає жодних свідчень того, що в ЛДК робилися спроби здобуття новітніх записів музичного фольклору².

Щойно на початку 50-х у протоколах консерваторії з'являються спорадичні згадки про необхідність організації фольклористичних експедицій, що пов'язувалося із вирішенням тих чи інших поточних мистецьких чи наукових завдань (*Додатки 2, 7, 12*)³.

Головною перешкодою на шляху до налагодження польових досліджень була відсутність фахівців, які могли б самотійно або разом зі студентами виїжджати в терен. Видатний вчений-етномузиколог Станіслав Людкевич, який викладав у ЛДК музично-фольклористичні дисципліни, вочевидь, не міг зайнятися цією справою, оскільки на той час вже був людиною вельми літнього віку. До того ж, польова робота, по суті, ніколи не входила в коло його основних етномузикологічних зацікавлень.

Здавалося б, що у 1953 році потрібний фахівець був знайдений – до роботи в ЛДК приступив Ярослав Шуст, колишній аспірант і асистент Філарета Колесси. У 1953 – 55 роках з'явилися інспіровані Я. Шустом⁴ (за участю, найімовірніше, і С. Людкевича) масштабні проекти

¹ У той час в ЛДК був доволі потужний науковий склад працівників – зокрема, за звітом 1946 року в консерваторії працювало “13 професорів, докторів, 13 доцентів, канд. наук” (Див.: *Фонд Львівської державної консерваторії // Львівський обласний державний архів.* – Ф. Р-2056. – Оп. 1 (далі – ЛОДА.) – Спр. 17), а із 21 наукового дослідження 15 були дисертаційними (ЛОДА. – Спр. 1, 9, 17).

² Доречі, у 1948 – 49 роках була нагода розпочати збирацьку роботу: після постанови ЦК ВКП(б) від 10.2.48 про оперу “Велика дружба” В. Мураделі до керівництва консерваторії надходили численні офіційні листи з директивами про необхідність покращити вивчення та використання народної музичної творчості у навчальному процесі (ЛОДА. – Спр. 37, 53). Ще одна подібна okazія з'явилася в 1955 році у зв'язку з “Наказом Міністерства культури СРСР нр. 501 від 4.7.1955 про незадовільне становище в ділянці збирання і обробки народних пісень, їх видання і популяризації, і про заходи в справі покращення

³ У 50-ті роки в навчальних планах, використовуваних у ЛДК, була передбачена експедиційно-польова практика для студентів-теоретиків (під час літніх канікул) (*Додатки 4, 14*).

⁴ Я. Шуст очолив комісію народної творчості при об'єднаній історико-теоретико-композиторській кафедрі (*Додатки 6, 8*). Детальніше про Я. Шуста див.: Добрянська Л. Ярослав Шуст – етномузиколог.

налагодження в консерваторії різносторонніх етномузикологічних досліджень, у тому числі і польових (*Додатки 3, 11*). Показовим моментом одного з планів було те, що дослідник уже в ті роки пов'язував збирання музичного фольклору зі створенням у ЛДК фонограмархіву народної музики¹ (*Додаток 11*). Таким чином, Я. Шуст виявився першим у повоєнній Галичині з тих, хто знову звернувся до актуальної, але так і не вирішеної протягом першої половини ХХ століття проблеми створення у Львові архіву народної музики².

На жаль, Я. Шусту не вдалося зреалізувати на практиці це завдання, зрештою, як і багато інших, накреслених у плані. Збирання ж музичного фольклору в ЛДК не відбувалося протягом ще кількох років³ (*Додатки 9, 10, 18*) і розпочалося аж 1958-го року, незадовго після того, як на посаду завідувача Кабінетом історії музики була прийнята недавня випускниця консерваторії Зиновія Штундер, пізніше – асистентка С. Людкевича (*Додаток 15*).

II. Визначення місця для запису. Вибір Нагуєвич для першої фольклористичної експедиції з багатьох поглядів видається закономірним⁴. Напевно, це село зацікавило збирачів передовсім як батьківщина Івана Франка, 100-річчя від дня народження якого відзначалося зовсім недавно. Крім цього найбільш очевидного поштовху до поїздки, були й інші вагомі причини виїзду саме в це село.

Народна творчість Нагуєвич особливо мусила приваблювати франкознавця Ярослава Шуста, наукова діяльність якого була тісно пов'язана з постаттю Каменяря⁵. Тому в 1955 році (як свідчить згаданий

¹ Йдеться про “План заходів колективу працівників Львівської консерваторії по покращанні роботи в ділянці збирання і обробки народних пісень, їх видання і популяризації”, створений Я. Шустом у листопаді 1955 року як відповідь на згаданий вище “Наказ Міністерства культури СРСР № 501.

² Див. про це: Довгалюк І. Осип Роздольський. – С. 67-69.

³ Щоправда, 1954-го року відбулася фольклористична експедиція за участю Я. Шуста та його студента Степана Стельмашука в с. Семенівка Пустомитівського району Львівської області, але тоді збирачі записували пісні рукописним способом (*Додаток 10*). Ці матеріали тривалий час зберігалися в Кабінеті народної творчості, у 1991 році їх упорядкував та переписав начисто С. Стельмашук. Сьогодні польові чернетки та чистовий зошит зберігаються в графоархів ПНДЛМЕ.

⁴ Навіть не зважаючи на те, що у цілому працівники ЛДК (і, зокрема, історико-теоретичної кафедри, відповідальної за організацію польової роботи) виявляли найбільше зацікавлення народномузичною культурою іншого – карпатського – регіону, який (зокрема, Гуцульщина), в наступні роки став основною фольклорною базою для досліджень (*Додатки 13, 27, 29*).

⁵ Ярослав Шуст – один із організаторів, а пізніше завідувач Кабінету франкознавства Львівського державного університету. Йому належить дослідження Поезія І. Франка і народна пісня // І. Франко: Статті і матеріали. – Зб. IV. – Львів, 1958. – С. 231-246. Можливо, це ж саме дослідження (з дещо іншою назвою – “Іван Франко і музика”) фігурувало протягом 1954 – 56 рр. у планах і звітах ЛДК (ЛОДА. – Спр. 152, 161). Детальніше див.: Добрянська Л. Ярослав Шуст – етномузиколог; Солонинка Г. Я. Шуст – фольклорист: Дипломна робота / Науковий керівник І. Денисюк. – Львів, 1998. – Рукопис. деп. в ЛНУ.

вище “Проект”) дослідник мав наміри різносторонньо вивчити народну музику Нагуєвич і прилеглих територій (Див. *Додаток 11*, пункти IV. 4, IV. 5, VI. 6, VI. 7).

Ще одним мотивом стала рідкісна на той час можливість наперед ознайомитися із народними піснями, що походили з цього села, за доступними тоді друкованими джерелами¹. Для молодих дослідників, які не мали відповідного практичного досвіду, це, вочевидь, була велика підмога.

Додатковим стимулом, за спогадами З. Штундер (*Додаток 32*) послужила порівняна географічна близькість обраного населеного пункту до Львова, що значно полегшило збирання дорожнього в умовах холодної зими.

Та все ж, визначальним чинником для обрання об’єктом вивчення фольклору Нагуєвич як для З. Штундер та Я. Шуста, так і для численних їх наступників – дослідників народної творчості та шанувальників Івана Франка² – стало бажання зробити свій внесок у вивчення народно-музичної культури рідного села знаменитого українського діяча.

III. Робота в терені. Музично-етнографічна експедиція ЛДК у Нагуєвичі, під час якої вперше у Галичині був використаний магнітофон в якості звукозаписувального пристрою, відбулася 30 січня – 3 лютого 1958 р. (*Додатки 17, 18, 19, 30, 32*). Окрім керівників (Я. Шуста і З. Штундер), у ній брали участь один або кілька студентів (*Додатки 17, 18, 19, 32*)³.

Експедиції передувала серйозна підготовча робота – з одного боку, технічна, оскільки дослідники повинні були опанувати та випробувати зовсім нову для себе апаратуру (один чи два магнітофони із кабінету звукозапису ЛДК), з іншого – теоретична, що полягала в студіюванні збірників із піснями з голосу або в записах Івана Франка.

Сьогодні важко більш-менш точно відновити хроніку першої експедиції, оскільки майже ніяких польових записок не залишилося.

¹ Передовсім мається на увазі звід пісень з голосу Ів. Франка у виданні Філарета Колесси (див.: Колесса Філарет. *Улюблені українські народні пісні Івана Франка*. – Львів, 1946), де вміщені записи не тільки самого Ф. Колесси, але й К. Квітки та М. Лисенка. Хоча, не виключено, що збирачі мали змогу користуватися менш доступними на той час оригінальними збірниками К. Квітки та М. Лисенка.

² Відомо, що протягом другої половини XX століття магнітофонні записи в Нагуєвичах здійснили, зокрема, Олекса Ошуркевич (аудіозапис не проводився лишень у першому виїзді 1966 року, натомість у 80-90-х роках збирач вже користувався магнітофоном); Галина Сокіл, Василь Сокіл та Григорій Дем’ян (в якості учасників експедиції Українського товариства охорони пам’яток історії та культури); Михайло Мишанич. Крім того, в Архіві ПНДЛМЕ протягом 1980-90 років було задепоновано нагуєвицькі аудіоматеріали з кількох індивідуальних експедицій студентів консерваторії, здійснених у рамках їхньої фольклорної практики. Левова частка цих записів (близько 180 одиниць) була зроблена 1985 року студенткою ЛДК Л. Щурик під час написання дипломної роботи.

³ У всіх цих матеріалах подається різна інформація про участь студентів в експедиції.

Виходячи з тієї інформації, що збереглася в архівних документах¹, під час експедиції було проведено не менше трьох – чотирьох сеансів з інформантами різних вікових груп (здебільшого, людей старшого віку) та різного соціального походження (в основному, селян та місцевої інтелігенції, менше – робітничої молоді).

Майже все, що виконували інформанти, фіксувалося на магнітофонну стрічку, причому як твори (від початку до кінця), так і деякі коментарі до них (наприклад, обставини виконання тої чи іншої весільної пісні, фрагменти інтерв'ю з інформантами). Виняток склав ряд пісень пізнішого чи літературного походження, які З. Штундер, очевидно, з метою економії плівки, транскрибувала з голосу в ході сеансу. Це свідчить про те, що початкуючі збирачі навіть при перших спробах аудіофіксації музичного фольклору добре розрізняли питомі й напливові (іншокультурні) народномузичні твори.

Методика роботи з інформантами під час сеансів безпосередньо залежала від двох основних завдань (вужчого і ширшого), які ставили перед собою збирачі, а саме: 1) з'ясувати, чи ще побутують в селі пісні з репертуару Івана Франка, і 2) записати “все, що народ співає” (*Додаток 32*). Таким чином, виявляючи “Франкові” пісні, дослідники вели активне опитування і, хоча не виготовили попередньо спеціальних питальників, все ж добре орієнтувалися в матеріалі переглянутих напередодні збірників (*Додаток 32*). Натомість, виконуючи друге завдання, збирачі до певної міри пасивно рекордували все, що вважали за потрібне виконувати інформанти.

IV. Здобутки. Сьогодні у фоноархіві ПНДЛМЕ зберігається 71 аудіозапис народної музики з нагуєвицької експедиції (за інвентарною книгою фонозаписів Кабінету), хоча обсяг усього зафіксованого, без сумніву, був значно більшим. Так, у кількох звітах збирачів наводиться різна кількість одиниць – від “півсотні” (приблизна оцінка зібраного відразу після повернення з експедиції) до “понад сто” (вже після опрацювання здобутого) (*Додатки 20, 29, 30*). Кілька десятків творів з невідомих нині причин було втрачено протягом невеликого часового проміжку, що передував копіюванню експедиційних плівок у створений кількома роками пізніше Архів Кабінету народної творчості².

¹ Зокрема, у повідомленнях про результати експедиції (фрагменти яких віднайдені в протоколах із засідань історико-теоретичної кафедри та Вченої Ради ЛДК), звітах Зиновії Штундер (які знаходяться в особистому архіві З. Штундер і, скоріше всього, є чернетками її доповіді про експедицію в Нагуєвичі перед членами історико-теоретичної кафедри) та транскрипціях.

² На початку 60-х років при депонуванні нагуєвицьких матеріалів в Архів КНТ виникла прикра плутанина з плівками (порядок творів на плівках-копіях Архіву відрізняється від того, що вказує у своїх транскрипціях З. Штундер) і з супутньою документацією. Причина цього в тому, що матеріали перших експедицій (1958–60-х років) В. Гошовський не одержав безпосередньо від З. Штундер, оскільки в ті роки дослідниця, виконавши своє транскрипційне “навантаження” (*Додаток 28*), вже відійшла від фольклористичної роботи.

Більшість зібраного у Нагуєвичах матеріалу – необрядові вокальні твори (приблизно дві третини загальної кількості). Серед них окрему групу складають пісні з репертуару Івана Франка, які викликали особливе зацікавлення збирачів. Вже згодом, при різного роду обговореннях досягнень експедиції, підкреслювалася особлива вартісність саме цих творів (*Додатки 27, 31, 32*). Утім подібна їх оцінка виглядає дещо перебільшеною: як зазначала З. Штундер в одному із своїх звітів, багато із цих пісень були наспівані одним із сільських інтелігентів, який під час співу користувався збірником “Улюблені пісні Івана Франка” (*Додаток 31*). З огляду на це автентичність цих записів слід уважати дискусійною.

Обрядових пісень вдалося зафіксувати значно менше, ніж необрядових, а саме: 4 жнивні, 4 твори весняного циклу та весільний обряд (17 пісень, з яких 15 ладканок). Доволі скромна, на перший погляд, кількість виявлених календарно-обрядових пісень є не так свідченням недопрацювання молодих збирачів, як, скоріше всього, відображенням особливостей місцевої культури¹. Це, зокрема, підтверджується і результатами пізніших обстежень Нагуєвич².

Прикметно, що початкуючі збирачі не оминули увагою інструментальну музику (на відміну від своїх набагато досвідченіших наступників) і записали кілька зразків гри на скрипці та сопілці³. Щоправда, скрипкові твори були зафіксовані від згаданого вище сільського інтелігента, який виконав з десятка популярних мелодій. Оригінальні ж сопілкові награти від іншого інформанта представлені, на жаль, лишень короткими фрагментами.

Із-за того, що записи та документація не були передані, що називається “з рук в руки”, виникло особливо прикре непорозуміння – ім’я Ярослава Шуста взагалі зникло з матеріалів першого виїзду (воно не фігурувало ні в інвентарній книзі Кабінету, ні в картках з нотаціями). Відтак у кількох друкованих джерелах наступних років керівником першої експедиції ЛДК називалася лише З. Штундер (Див.: Сливинський Ю. Львівська консерваторія. – С. 93; Народні пісні з батьківщини Івана Франка / Зібрав та упоряд. В. Сокіл. – Львів, 2003. – С. 5; Ошуркевич О. З фольклорної криниці Франкового села: Народні пісні, перекази, спогади. – Луцьк, 2006).

¹ Треба зауважити, що навіть масштабне видання “Народні пісні з батьківщини Івана Франка”, складене в основному за матеріалами згаданої вище експедиції Товариства охорони пам’яток, подає всього 2 зимові пісні, зафіксовані у другій половині минулого століття в Нагуєвичах (хоча, загалом під час цього виїзду у селі записали близько 450 творів). Факт фіксації експедицією 1958 року невеликого числа гаївок стає зрозумілим з огляду хоча б на те, що на цілій смузі Передкарпаття на самому початку століття побутувало лишень близько десяти основних весняних сюжетів, які, в свою чергу, послуговувалися ще меншою кількістю мелодій (Див., наприклад: Колесса Ів. Галицько-руські народні пісні з мелодіями. – Львів, 1902. – С. 23-29. – (Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові, т. 11)).

² Йдеться про нагуєвицькі матеріали, зафіксовані збирачами, переліченими у виносці 2 на с. 126.

³ В інвентарній книзі Кабінету біля № 69 помилково зазначено “гра на козі”, хоча на фонограмі досить виразно прослуховується звучання сопілки, що підтверджує і збережена на плівці репліка інформанта. В особистому архіві З. Штундер є також транскрипції кількох сопілкових творів, які, щоправда, на аудіоплівках Кабінету відсутні.

Під час сеансів збирачі документували важливіші дані про виконавців (прізвище та ім'я, вік, соціальний стан, професію), однак багато цієї інформації нині втрачено. Відомо також, що дослідники активно цікавилися культурою села – роботою клубів, самодіяльних хорів, З. Штундер робила також фотографії тогочасних Нагуєвич та інформантів¹.

Отже, обидва головні завдання, поставлені перед експедицією, були у цілому вирішені: збирачі зафіксували і традиційний автентичний репертуар села, і зібрали матеріал для наступного порівняння старих (Франкових) і сучасних (новоздобутих) записів з метою прослідкування змін в місцевій народномузичній культурі. Реалізація останнього завдання дозволяє вважати цей виїзд однією із перших експедицій типу “слідами попередників”, які набули в Галичині поширення згодом².

V. Опрацювання. Здобутки експедиції викликали жвавий інтерес у консерваторії, особливо у викладачів історико-теоретичної кафедри та членів Вченої ради, тому майже одразу (вже у квітні 1958 р.) було вирішено опрацювати привезені твори і після цього представити їх колу зацікавлених працівників ЛДК (*Додаток 21*). Цю роботу розпочала та виконувала протягом кількох наступних років Зиновія Штундер³.

Під час нотування матеріалів експедиції молодій дослідниці дуже допомагала можливість використовувати магнітофон, який хоч і володів тими ж самими, незамінними для транскриптора властивостями, що і фонограф (у першу чергу, здатністю багаторазово відтворювати аудіо-запис), все ж мав значні технічні переваги над своїм “попередником”⁴.

У результаті З. Штундер поклала на папір майже весь здобутий в експедиції матеріал (за винятком кількох напливових пісень)⁵. Вибіркове

¹ Світлини з нагуєвицької експедиції частково збереглися в особистому архіві З. Штундер.

² Такого роду польові студії пізніше провадили, зокрема, Олег Смоляк та Антоній Поточняк, які в різний час здійснили експедиції “слідами” Осипа Роздольського.

³ Протягом деякого часу “розшифровка” записів була її науково-дослідницьким навантаженням на кафедрі (*Додатки 26, 28*). Час від часу у документах можна знайти згадку про намагання залучити до транскрипційної роботи студентів-теоретиків (*Додатки 21, 22*), однак на фактично з матеріалами працювала тільки З. Штундер (*Додаток 32*).

⁴ Якісно нові можливості, які надає фонограф нотувальнику ще на початку ХХ століття відзначав С. Людкевич (Див.: Людкевич С. Передмова. // Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії: [У 2 ч.]. – Львів, 1908. – Ч. 2. – С. IV. – (Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові, т. 22)).

⁵ Транскрипції, виконані наприкінці 50-х З. Штундер, довгий час зберігалися тільки в приватній колекції збирачки. В архіві ж КНТ (ПНДЛМЕ) донедавна містилися лише 43 нотації (серед них 38 творів, схоплених на плівку, та ще п'ять, нотованих безпосередньо під час сеансу). Ці транскрипції, виписані на окремих картках, є, очевидно, копіями рукописних матеріалів З. Штундер, зробленими у 60-х роках студентами В. Гошовського під час творення так званої “фонокартотеки” Архіву КНТ (Див.: ЛОДА. – Спр. 255: План роботи СНТ на 61/62 навчальні роки). Окрім музичного та словесного текстів, на цих картках вказувалася інформація про місце і дату запису, жанр твору, а також прізвища інформантів та збирачів.

транскрибування застосовувалося хіба що при опрацюванні нагуєвицького весілля: З. Штундер змогла точно вирізнити основні типові мелодії, що обслуговували обряд і поклала на папір лише по одній з них (очевидно, із-за складності нотування рубатних ладканок).

Спершу дослідниця транскрибувала пісні та інструментальні награвання у тому порядку, як вони були записані на плівку, а потім їх впорядковувала: групувала разом пісні одного жанру (жнивні, весільні і т.д.), потім твори, “записані по слуху безпосередньо”¹, та окремо пісні з репертуару Івана Франка. В кінці кожної мелодії на прохання С. Людкевича, який у той час готував хрестоматію народних пісень, систематизованих за ладами², З. Штундер виписувала звукоряд (*Додатки 24, 26, див. також фото на с. 134*).

Тексти пісень не всюди подавалися повністю, хоча, можливо, вони виписувалися на інших картках, відсутніх нині в архіві. Ті ж вірші, що розміщені в підтекстуваннях (слова 1-го куплету) та поза нотонасцями (решта строф), записані зі збереженням діалектної говірки, але без використання спеціальних фонетичних знаків.

Транскрибуючи мелодії пісень, З. Штундер здебільшого намагалася точно відобразити на папері всі нюанси (ритмічні й звуковисотні) народномузичних творів – зазначала хвилястою лінією глісандування, використовувала тріолі, квінтолі, фермати в ритмічному малюнку, різними штрихами відображала агогічні особливості співу (в основному, акцентуацію) і таке інше.

З великою увагою дослідниця підходила до варіантів у виконанні: незначні розбіжності між строфами (звуковисотні відхилення, розспіви, ритмічні дроблення тощо) вона виписувала дрібними нотами безпосередньо в нотному тексті першого куплету, вагоміші відміни подавала знизу або збоку від основного тексту в спеціальних виносках, де вказувала номери тактів та відповідних куплетів. Зустрічаються серед нотацій і так звані “наскрізні”, коли із-за великої кількості варіантних змін транскрипторка мусила виписувати мало не всі строфи пір’яд³.

Не знехтувала З. Штундер при опрацюванні матеріалів експедиції й інструментальними творами, доволі важкими для будь-якого нотувальника,

Лише восени 2005 року всі наявні на сьогоднішній день нагуєвицькі нотації (серед них і чернетки, і чистовики) з люб’язного дозволу З. Штундер були перефотографовані А. Поточняком і задепоновані в архіві ПНДЛМЕ.

¹ Заувага З. Штундер на картці з транскрипціями.

² Хрестоматія так і не була опублікована. Друком вийшла лише передмова до неї: Людкевич С. Вступне слово до хрестоматії українських народних пісень (мелодій), впорядкованих за ладотональною будовою // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упор., ред., перекл. і прим. З. Штундер. – Т. 2. – Львів, 2000. – С. 237-242.

³ Наприклад, в пісні “Ой на горі на високій” (№ 19 за інвентарною книгою КНТ).

не лише початківця¹. Із-за того, що сьогодні аудіозапис саме цих награвань загублений, цінність цих транскрипцій є особливо великою.

Попри загальне позитивне враження від транскрипцій З. Штундер, подекуди у них можна знайти певні погрішності, як от: деяку схематичність у записі звуковисотної лінії та тривалостей², відсутність позначок абсолютної висоти та відомостей про темп і характер виконання тощо³. Початкуюча транскрипторка не змогла також повністю уникнути помилок у вирішенні такої складної проблеми, як тактування народномузичних творів, що особливо видно в нотаціях рубатних пісень (правда, такі мелодії нерідко становлять труднощі й для досвідчених транскрипторів)⁴. Подібні огріхи, однак, трапляються не часто і є радше винятками. Здебільшого З. Штундер, маючи, очевидно, добру інтуїцію, доволі фахово впоралася із поділом мелодій на такти – принаймні, вона майже не застосовувала загальноновживану, так звану метричну нотацію (що суперечить природі ритму співних народних мелодій), а в основному, дотримуючись принципів С. Людкевича, тактувала за “природніми” цезурами.

У цілому ж, музичні нотації З. Штундер виконані на достатньо високому рівні, незважаючи на те, що при цьому вона здобувала чи не перший свій транскрипторський досвід⁵. Відсутність практичних навиків дослідниці, очевидно, компенсувала тим, що детально ознайомила із різними збірниках народної музики (*Додаток 32*). У кожному разі, її нотації високо оцінили члени історико-теоретичної кафедри (і, зокрема, С. Людкевич), які попередньо прослухали аудіоматеріал (*Додатки 27, 29*).

VI. Використання матеріалів. Після опрацювання нагуєвицьких аудіозаписів перед працівниками історико-теоретичної кафедри закономірно постало питання подальшого застосування цих матеріалів.

¹ Порівняна складність нотування інструментальної музики призвела до поширеної практики або транскрибувати такі твори в останню чергу, або взагалі лишати їх неопрацьованими.

² Внаслідок подібної схематичності в нотаціях місцями не відмічені альтерації, проігноровані деякі розспіви, глісандо, паузи і т. ін. Погрішності у відображенні звуковисотності констатувати особливо прикро, оскільки деякі з не досить правильно транскрибованих мелодій були згодом відібрані С. Людкевичем (приміткою “хрест.” біля нот) як зразки для згаданої хрестоматії (див. виноску 2 на с. 130).

³ На необхідності відображення цього ще в 1906 р. наголошував С. Людкевич. Див.: Людкевич С. Передмова. – С. IX.

⁴ Зокрема, можна спостерегти неоднаковий підхід до тактування подібних мелодій: в одному випадку – двох обжинкових ладканок (“Дожили-смо зарана” та “Дивувалисе ліси”), одна з яких виписана із затакту, а в другому – кількох рубатних колискових, поділених транскрипторкою на “мішані” (за С. Людкевичем – Див.: Людкевич С. Передмова. – С. VIII) такти та звичайної пісні “Ой піют кури” на ту ж мелодію, потактовану відповідно до текстових цезур.

⁵ Принаймні, З. Штундер ніде не згадує про те, що вона раніше практикувала подібне.

На той час найпоширенішою була тенденція використання народно-музичних творів для ужиткових потреб, на кшталт: запровадження “розшифровки” творів у виробничу практику студентів (*Додаток 21*); монтажу аудіозаписів для радіопередачі (*Додатки 22, 23*); залучення окремих транскрипцій до хрестоматії народних пісень С. Людкевича (*Додаток 24*); друку надбань експедиції в черговому збірнику Наукових записок (пропозиція директора консерваторії М. Колесси) (*Додаток 29*). Власне, остання ідея – публікації транскрипцій фономатеріалів – традиційно була найпопулярнішою в Галичині не лише у першій половині ХХ століття¹, але й в 50-ті роки (*Додатки 11, 13, 16*)².

Подібне “утилітарне” ставлення до народної музики докорінно змінив Володимир Гошовський, який у кінці 1961 року очолив фольклористичну роботу в ЛДК. Видатний науковець розглядав новітній музичний фольклор головню як джерельну базу для вирішення найширших проблем етномузикології і необхідною передумовою таких досліджень вважав створення в ЛДК належно впорядкованого і систематизованого архіву наявних аудіозаписів. Саме плівки з нагуєвицької експедиції, як хронологічно найранішої в ЛДК, стали першим внеском до заснованого в 1961 році архіву Кабінету народної творчості³.

Після інвентаризації аудіозаписів з села Івана Франка, їх копіювання у фонотеку та чистової переписки транскрипцій, зроблених З. Штундер⁴, твори протягом десяти років знаходилися у фондах Кабінету. Щойно з 1971 року вони почали вводитися в науковий обіг – зокрема, В. Гошовський опублікував транскрипції двох варіантів “Пісні про Довбуша”⁵. Кілька десятиліть потому, у 2003 році, вийшли друком ще кілька транскрипцій з нагуєвицької експедиції – 8 звичайних пісень

¹ “Основна мета музичних етнографів краю полягала у якнайшвидшому опрацюванні та публікації згромаджених матеріалів. Фонозапис при цьому трактувався тільки як допоміжний засіб для досягнення основного завдання” (Довгальук І. Осип Роздольський. – С. 91). Див. про це також: Там само. – С. 90, 92-93.

² Це підтверджує, наприклад, згадана у виносці 8 одна з тем плану науково-дослідної роботи в ЛДК за 1956 р.: “Записи і публікація (підкреслення моє. – Л.Д.) сучасної народної творчості” (*Додаток 13*). Тогочасні погляди працівників ЛДК на перспективи використання записів народної музики також чітко відображені у заголовку згаданого вище проекту Я. Шуста: “... по покращанні роботи в ділянці збирання і обробки народних пісень, їх видання і популяризації” (підкреслення моє. – Л.Д.).

³ Детальніше про історію Архіву Кабінету (нині – Архіву ПНДЛМЕ) див. праці, вказані у виносці 2 на с. 125. Матеріали першого виїзду започаткували в Архіві Кабінету окремо виділений В. Гошовським фонд Експедицій консерваторії і одержали відповідний архівний шифр ЕК 1.

⁴ Див. виноску 2 на с. 127 та виноску 3 на с. 129.

⁵ Див.: Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – Москва, 1971. – С. 245-246. Приклади 192 та 193б.

та одна жнивна ладканка були вміщені у збірник “Народні пісні з батьківщини Івана Франка”¹. Правда, той факт, що до цього півтисячного зібрання пісень із Нагуєвич та довколишніх сіл потрапило лише 9 творів з Архіву ЛДК, видається доволі дивним, зважаючи хоча б на те, що ці матеріали є хронологічно першими магнітофонними записами із села Івана Франка. Очевидно, ширшому використанню цих творів стала на заваді їхня низька технічна якість. Сьогодні цю проблему можна вирішити за допомогою комп’ютерної реставрації і перший крок у цьому напрямі вже зроблений – нещодавно магнітофонні плівки були переведені на цифрові носії (скопійовані на жорсткий диск комп’ютера ПНДЛМЕ та окремі CD).

Фольклористична експедиція 1958 року в село Івана Франка стала особливою подією для галицької етномузикології другої половини ХХ століття. Працівники Львівської державної консерваторії З. Штундер та Я. Шуст, незважаючи на молодість та недосвідченість, спромоглися відновити систематичну збирацьку діяльність у Галичині, продовжуючи традиції своїх славетних попередників.

Застосування збирачами магнітофону принесло ряд принципових позитивних зрушень і в польовій роботі, і в способи опрацювання та використання здобутих матеріалів. Так, це дозволило фіксувати в польових умовах об’ємний масив творів і, що суттєво, записувати їх цілком, а не лише початкові строфи (як це були змушені робити збирачі, працюючи з валиками); також на плівках при потребі зберігалися інтерв’ю з інформантами, описи обрядів тощо. На значно вищий рівень піднялося і транскрибування народної музики, оскільки з’явилася можливість вислухати і, якщо це необхідно, максимально відобразити у нотації всі деталі виконання аж до найдрібніших нюансів. І нарешті, змінилися на краще способи зберігання (за допомогою копіювання оригінальних плівок) та використання аудіозаписів (наприклад, в якості звукових ілюстрацій при демонструванні “живого” виконання на лекціях з музичного фольклору).

Таким чином, цей виїзд відкрив у Галичині нову еру в етномузикології – еру магнітофонних записів, яка, будучи безпосереднім продовженням “епохи фонографу”, стала якісно новим кроком вперед у дослідженні народної музики.

¹ Народні пісні з батьківщини Івана Франка. – С. 67, 139, 153, 180, 196, 205, 314. Транскрипції пісень з фондів ЛДК для збірника зробив колишній співробітник ПНДЛМЕ Юрій Яцків, а редакцію нотного тексту – працівниця Інституту народознавства НАН України Лариса Лукашенко.

ДОДАТКИ

1

18 грудня 1951. Спр. 82: *Накази і директивні листи Комітету в справах мистецтв при Раді Міністрів СРСР і УРСР і Міністерства вищої освіти СРСР та листування з ними з питань навчально-методичної і наукової роботи 10 січня 1951 – 22 грудня 1951*

[Відповідь Директора ЛДК на Лист з Управління учбових закладів Комітету в справах мистецтв УРСР ...]¹ “про термінову надсилку списку² програм, якими не забезпечений ваш учбовий заклад:

VI. Музыковедческий факультет: [...] г) нар. муз. творчество [...]; л) методика и практика записей и расшифровки произведений народного музыкального творчества *; м) народные музыкальные инструменты *; н) общая этнография * [...] Примечания: Дисциплины со знаком * не читаются. VII. Общие дисциплины: [...] б) народное музыкальное творчество...

Составление недостающих программ кафедрами Львовской государственной консерватории нецелесообразно, ввиду того, что [...]” [вони розробляються іншими установами]”.

2

29 вересня 1952 р. Спр. 100: *Накази і директивні листи Комітету в справах мистецтв при Раді Міністрів СРСР і УРСР і Міністерства вищої освіти СРСР та листування з ними з питань навчально-методичної і наукової роботи 18 січня 1952 – 22 грудня 1952.*

[Лист Заступника директора по науково-учбовій роботі доц. Арсенія Котляревського Начальнику управління учбових закладів комітету в справах мистецтв УРСР т. Деражному: Кафедра теорії і композиції (завідувач С. Людкевич) на честь XIX з'їзду КП СРСР планує] “слідуючі міроприємства: [...] 5. Організувати фольклорну секцію. Утворити бригаду для запису місцевого пісенного фольклору [...]”.

3

15 липня 1953. Спр. 119: *Накази і директивні листи Комітету в справах мистецтв при Раді Міністрів СРСР і УРСР і Міністерства вищої освіти СРСР та листування з ними з питань навчально-методичної і наукової роботи 12 січня 1953 – 24 грудня 1953*

“Міністерство культури УРСР, тов. Компанійцю П.П.

Секретареві Львівського обкому КП України тов. Сердюку З.П.

[...] Після смерті академіка Філарета Колесси уся фольклорна робота у Львові практично припинилась. Музичний відділ фольклорного кабінету Академії Наук був закритий [...] При Консерваторії кафедри фольклору немає [...]

Внаслідок відсутності відповідної бази не провадиться запис музичного фольклору, не підготовлюються до видання і перевидання праці по народній

¹ Тут і далі текст, вміщений у квадратних дужках, належить автору даної публікації.

² Орфографія документів зберігається.

творчості академіка Філарета Колесси, професора Станислава Людкевича і інших музикознавців, не виховуються молоді кадри фольклористів. Разом з цим у Львові є наукові педагогічні кадри, які можуть провадити цю роботу:

1. Шуст Ярослав – колишній асистент і аспірант покійного академіка Філарета Михайловича Колесси, зараз науковий співробітник Музею Українського мистецтва у Львові. 2. Людкевич Станислав Пилипович загально-визнаний композитор, теоретик, спеціаліст. 3. Колодій Ярослава Олександрівна[,] музикознавець [...] та інші[.]

Ураховуючи все вищезазначене Художня Рада Львівської Державної Консерваторії вважає за потрібне організувати в консерваторії кафедру і кабінет народної музичної творчості¹.

Примірний склад кафедри може бути такий:

- Зав. кафедрою Ярослав Шуст – дисципліни: методика і практика записів і розшифровка творів народної музичної творчості, загальна етнографія.
- Член кафедри професор Станислав Людкевич – дисципліни: народна музична творчість, семінар з спеціальності та індивідуальні заняття з спеціальності.
- Член кафедри Ярослава Колодій – дисципліна народні музичні інструменти.
- Зав. кабінетом – Білинська Марія[.]

Дирекція Львівської Консерваторії просить відповідно з вищезазначеним порушити клопотання в Міністерстві Культури СРСР про додаткове затвердження в штатному розписі консерваторії кафедри “Народна музикальна творчість” в складі 4-х одиниць, а саме: 1. Зав. кафедрою доцент. 2. Член кафедри професор. 3. Член кафедри ст. викладач. 4. Зав. кабінетом

Директор Львівської Державної Консерваторії (Павлюченко)”.

4

Липень 1953 р. Спр. 86: *Навчальні плани консерваторії 1951/1955 н.р.*

“Учебный план по специальности Музыкаведение [...] V. Практика [...]”

3. Собиране и запись произведений народного творчества в музыкально-этнографических экспедициях от 1.VII до 1.VIII а) для специализирующихся по нар[одному] муз[ыкальному] тв[орчеству] – участие в 3-х экспедициях (в том числе на IV и V курсах); б) для всех студентов 1 – 3 курсов – участие в 1-й экспедиции”.

¹ Наскільки відомо, в історії існування ЛДК це була друга спроба організувати кабінет народної творчості. Перша ж була зроблена ще у 1946 [1947?] році, про що свідчить документ, підписаний тодішнім директором консерваторії В. Барвінським. Так, у додатку до планів та звітів з науково-дослідної діяльності ЛДК, є наступні пункти:

“9. Состояние материальной базы. Материальная база ЛГК для проведения научно-исследовательских работ (библиотеки, кабинеты и т.п.) находятся в неудовлетворительном состоянии и требует расширения в целом [...] Необходимо открытие и развитие музыкально-этнографического кабинета (в средствах по смете отказано), так как это имеет большое значение в условиях западных областей Украины и как база для научно-исследовательской работы по истории музыки для творческой работы... 11. Предложения: [...] б) открытие муз[ыкально]-этногр[афического] кабинета при ЛГК. Директор Барвинский” [ЛЮДА. Спр. 17: Плани і звіти про науково-дослідну роботу консерваторії за 1946 р.]

30 листопада 1953 р. Спр. 121: *Протоколи засідань [Художньої] Ради 17 жовтня 1953-3 липня 1954.*

Протокол № 2 засідання історико-теоретичної кафедри.

“6. Різне [...] VIII. Слухали: про введення на ІТФ консерваторії занять з фольклору [...]

Доц. Котляревський: інформує, що в зв'язку з відсутністю фахівця на ІТФ консерваторії до цього часу не провадились заняття з фольклору й пропонує запросити на цю роботу зав. бібліотекою Львівської Академії Наук, бувшого аспіранта Ф. Колесси т. Шуста, який недавно захистив дисертацію... Ухвалили: Художня Рада рекомендує дирекції запросити т. Шуста на роботу до консерваторії”.

8 грудня 1953 р. Спр. 120: *Накази по консерваторії 27 березня 1953-14 квітня 1954.*

“Наказ по Львівській державній консерваторії № 253

§ 1. Зарахувати тов. Шуст Я. І. на посаду викладача від 1-го грудня ц. р. з погодинною оплатою – з профілем дисциплін усна словесна та музична творчість та етнографія

Підстава: рішення Художньої Ради з 30 листопада 1953 р., особ. заява тов. Шуст Я. І. з резолюцією директора [підпис] Колесса”.

14 грудня 1953 р. Спр. 121.

Протокол № 3 засідання Художньої Ради.

“4. Різне... V. Слухали: Інформацію доцента [М.] Колесси про діяльність обласної комісії по святкуванню 300-річчя [... возз'єднання України і Росії]

VI. Ухвалили: Доручити викладачам Шусту і Волинському під керівництвом доц. Колесси зібрати ряд пісень часів Б. Хмельницького й передати композиторам для обробки й аранжировки”.

27 лютого 1954 р. Спр. 131: *Протоколи засідань [об'єднаної історико-теоретико-композиторської] кафедри 29 серпня 1953 – 28 червня 1954.*

Протокол № 9.

“[...] Ухвалено: [...] при об'єднаній кафедрі постає три комісії: 1. Історії музики [...]; 2. Народної творчості – голова Шуст, члени – Шуст, Людкевич, Волинський; 3. Теорії музики [...]

З черги обговорено календарний план роботи об'єднаної кафедри [...] Рішено також включити в план доклад т. Шуста на тему «Проект організації вивчення народної творчості в консерваторії та розвитку навчання цієї дисципліни”.

26 червня 1954 р. Спр. 131.

Протокол № [15.]

[1. Звітування голів секцій [комісій] про роботу]. “Про роботу секції народної творчості звітує т. Шуст. Стверджує, що робота цієї секції не розгорнулась ще як слід з приводу формальних труднощів. І так запланована

екскурсія не відбулася з приводу браку магнітофону. Проф. Людкевич вважає, що для правильного запису народної творчості обов'язково потрібний магнітофон і дивується, чому є труднощі з використанням консерваторського магнітофону. Пропонує все ж таки заплановану екскурсію відбутися, а питання магнітофону погодити з господарською частиною і з директором”.

10

20 грудня 1954. Спр. 138: *Протоколи засідань [Художньої] Ради 6 вересня 1954 – 1 липня 1955.*

Протокол № 5 Художньої Ради.

“IV. Слухали: Звіт старшого викладача Я. І. Шуста про фольклорну поїздку.

Доц. Котляревський: Фольклорна робота у Львові дуже занедбана. Консерваторія зробила певний позитивний крок в цій галузі, запросивши на роботу до консерваторії т. Шуста Я. І., фахівця по фольклору. Тов. Шуст організував і здійснив фольклорну подорож до с. Семенівки, за яку він зараз і звітуватиме перед Художньою Радою.

Ст. викл. Шуст: Подорож до с. Семенівка відбулася 7 – 8 листопада ц. р. Зі мною виїжджав студ[ент] [Ст.] Стельмахук. Зараз в селі Семенівка живуть багато переселенців з Ярославщини. Раніше там жили, переважно, поляки. Ми записали 45 народних пісень, з них 13 – двоголосих. Тематика пісень – відображення давно минулого. Найцікавіші пісні: “Світи місяць нічку, хай перейду річку”, любовна пісня “Половина саду цвіте, половина в’яне”, “Пісня про дівчину-воячку”, в якій оспівується старий звичай, коли родина, яка не мала хлопців, надсилала на війну дівчину, та інші пісні. Записано сатиричну пісню про попів та пономаря. Мета нашої подорожі: виявити як жителі с. Семенівка, де живуть переселенці з різних областей, вироблятимуть свою пісенність.

Проф. Людкевич: як видно з розповіді т. Шуста, пісенність с. Семенівки дуже цікава. Слід впливати на розвиток радянської пісенності в цьому селі.

В. о. проф. Колесса: пропонує, щоб кафедра теорії музики й композиції докладно зайнялась матеріалами подорожі [...]”

11

5 листопада 1955 р. Спр. 157: *Накази і директивні листи Міністерства культури СРСР і УРСР та листування з ними і з закордонними установами з питань навчально-методичної роботи, наукового співробітництва і ін. 17 січня 1955 – 29 грудня 1955.*

[Машинопис за підписом Я. Шуста: “План заходів колективу працівників Львівської консерваторії по покращанні роботи в ділянці збирання і обробки народних пісень, їх видання і популяризації”. “План” був підготовлений Я. Шустом у відповідь на “**Наказ Міністерства культури СРСР № 501 від 4.7.1955** про незадовільне становище в ділянці збирання і обробки народних пісень, їх видання і популяризації і про заходи в справі покращання цього становища”].

[Зокрема, Я. Шуст пропонував]: “організувати збори всього педагогічного колективу та всіх студентів консерваторії, [...] а також членів спілки композиторів і молодіжних секцій [...]”

Резолюція зборів: [...] II. В планах науково-дослідницької роботи ще збільшити кількість тем, зв'язаних з народною творчістю: [...] Для студентів консерваторії (включно з секцією наукового товариства) можна планувати

таку тематику: [...] і) “Народна пісенна творчість сучасних Нагуєвич”, к) “Народні пісні сьогочасної Бориславщини” [...]

IV. План роботи по збиранню, розшифровці, вивченню і підготовці до публікації народних пісень: [...] 4. Організувати силами студентів III курсу історико-теоретичного факультету та окремих студентів хорового і вокального факультетів фольклорну експедицію з 29 квітня 1956 р. (неділя) , по 2 травня – всього 4 дні, у підшефному колгоспі ім. Маленкова або в с. Семенівка Пустомитівського району. 5. В днях з 26 по 31 травня силами цих же студентів організувати фольклорну експедицію, як практичне заняття по запису народних мелодій на батьківщині Івана Франка в с. Нагуєвичі Дрогобицького району. 6. Підготувати до друку окремий збірник “Улюблені народні пісні Івана Франка” у фортепіанній та хоровій обробці М.В. Лисенка, класиків музики та львівських композиторів. 7. У місяцях липні та серпні 1956 р. влаштувати силами згаданих студентів дві фольклорні експедиції: одну – на батьківщину Лесі Українки, в село Колодяжне на Волині, і, одночасно, в села Хотишів, Самари, Видраниця Ратнівського району на Ковельщині для запису волинських народних мелодій; одночасно в місяці серпні продовжити виїзд фольклорної експедиції в Дрогобиччину силами перелічених студентів та включаючи і студентів відділу народних інструментів (100-річчя з дня народження Івана Франка).

V. Для створення бази запису української народної творчості завести при кабінеті звукозапису консерваторії окрему “Фонотеку магнітофонних записів народної музичної творчості”.

У зв’язку з цим необхідно:

1. Придбати і пристосувати для експедиційних виїздів покищо один магнітофон з орієнтацією також на мотор автомашини, яка зможе давати постійний струм для магнітофонних записів, і пристосувати його до струму сільських електростанцій.

2. Нав’язати контакт з прикладною лабораторією звукозапису Академії Наук Української РСР (Київ, вул. Володимирівська, 54) для обміну звукозаписаними плівками.

3. Придбати необхідну кількість магнітофонних пластинок з призначенням їх для запису народної творчості.

4. Включити доцьогочасний фольклорний матеріал у записах викладачів і студентів консерваторії в окремий архів пісенних записів Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка [...]

VIII. Всі ці заходи по покращанню становища в ділянці збирання і розшифровки народних пісень, їх обробки і видання вимагають створення окремого кабінету народної творчості при кафедрі історії і теорії музики Львівської консерваторії, як своєрідного осередка, що **дійсно постійно** (виділення автора. – Л.Д.) впливав би на хід творчої роботи.

Таким чином, можна б поєднати в одне ціле історико-теоретичну, наукову роботу професорсько-викладовського колективу з практичною сторінкою запису та публікації хороших народно-пісенних мелодій та інструментальних п’єс.

Львів, 5/XI 1955

Ст. викл. Я. І. Шуст, кандидат філологічних наук”.

17 грудня 1955 р. Спр. 157: *Накази і директивні листи Міністерства культури СРСР і УРСР та листування з ними і з закордонними установами з питань навчально-методичної роботи, наукового співробітництва і ін. 17 січня 1955 – 29 грудня 1955.*

[Лист № 572 Директору ЛДК Колесі М.Ф.]

“1 декабря с. г. истек срок предоставления Вами материалов, указанных в письме УУЗ’а от 2 октября с. г. № 20-М, по вопросам, связанным с улучшением собирания, обработки и популяризации народных песен ... Нач. Управления учебных заведений Г. Орвид”.

1956 р. Спр. 179: *П’ятирічний план наукової роботи консерваторії на 1956-1960.*

“[...] 8. Записи и публикация современного народного творчества и музыкального исполнительства. Вид работ: Экспедиция по сбору материала, расшифровка записей, редакция. Авторы: Члены кафедры [історії, теорії та композиції]. Предполагаемое окончание: 1956 – 60

9. Гуцульский фольклор в творчестве украинских советских композиторов. Исследование. Члены кафедры. 1958.

10. Лемковский фольклор в творчестве украинских советских композиторов. Исследование. Члены кафедры. 1958”.

25 червня 1957 р. Спр. 200: *Навчальні плани консерваторії на 1957-1961 роки.*

[Затверджений навчальний план]

“Практика. Музыкально-этнографические экспедиции. В каникулярное время”. [Спеціалізація фольклор – студенти повинні відбути 1 місяць фольклорних експедицій на 3 і 4 курсах. Ті, що спеціалізуються з історії і теорії музики – 1 місяць на 3 або 4 курсі. Сказано також про необхідність врахувати “средства на прохождение практики в муз[ыкально]-этногр[афических] экспедициях (не более 1000 км)”].

31 серпня 1957 р. Спр. 208: *Протоколи засідань кафедри 31 серпня 1957-20 жовтня 1958.*

Протокол засідання історико-теоретичної кафедри.

[Штундер (випускниця) подала заяву на завідування кабінетом історії музики].

9 вересня 1957 р. Спр. 208:

Протокол засідання історико-теоретичної кафедри.

[2. Про 5-річний план наукових робіт. Одна з наукових тем]:

“Третьою темою є “Записи і публікація сучасної народної творчості і музичного виконавства”. В поясненні т. Котляревський подає до відома, що в цій темі мається на увазі найновіші зразки народної творчості та деякі зміни у формі їх музичного виконання [...] Тов. Шуст пригадує, що в цьому році він пробував зорганізувати фольклорну екскурсію зі студентів, але це йому не вдалося. Думає[,] що це можна буде здійснити пізніше [...]”

30 вересня 1957 р. Спр. 208.

Протокол пленарного засідання історико-теоретичної кафедри.

“ 1. Питання виробничої та педагогічної практики

[...] Крім цього кафедра зобов'язує т. Шуста зорганізувати до 15 листопада екскурсію фольклору до Нагуєвич, на що маються відповідні кошти.

Доц. Сімович видвигає питання пропуску лекцій студентами членами екскурсії. Тов. Шуст пояснює, що в екскурсії за планом повинно взяти участь тільки 4-х студентів – Дмитречко, Кочатовська, Ковалик і Стельмашук (з диригентського факультету), а доц. Котляревський пропонує педагогам віддати їм потім пропущені лекції”.

27 січня 1958 р. Спр. 208.

Протокол засідання історико-теоретичної кафедри.

“На пропозицію проф. Людкевича рішення просити дирекцію ЛДК дати научну фольклорну командировку до села Нагуєвич на 5 днів тт. Шусту і Штундер та студентам Ковалик і Майчик”.

29 січня 1958 р. Спр. 216: *Накази консерваторії 17 листопада 1958 – 6 жовтня 1959.*

“Наказ № 14 по Львівській державній консерваторії.

Відрядити в наукове відрядження в с. Ів[ана] Франка ст. викладача Шуст Я.І., зав. кабінетом історії музики Штундер З.К. та студ. 5 курсу іст[орико-] теоретичного факультету Ковалик М. М. на 5 днів з 30 січня по 3 лютого 1958 р.

Підстава: заява, резолюція в. о. директора (Котляревського)”.

22 лютого 1958 р. Спр. 208.

Протокол засідання історико-теоретичної кафедри.

“ [...] 2. Тов. Шуст інформує кафедру про висліди фольклорної експедиції до села Івано-Франкове. Записано біля 50 цікавих пісенних зразків, а зокрема, повний цикл весільних ладканок [...] Це звідомлення т. Шуста кафедра приймає до відому і доручає йому по цьому питанні виголосити доповідь”.

12 квітня 1958 р. Спр. 208

Протокол засідання історико-теоретичної кафедри.

[1. Звіт Я. Шуста про наукову роботу]: “ [...] 2. Фольклорна експедиція до Нагуєвич і відповідна наукова стаття про неї [...]

Проф. Людкевич пропонує авторові на окремому засіданні кафедри зачитати доповідь про фольклорну експедицію разом з розшифровкою записаних зразків. Також пропонує йому співпрацювати з комісією по складанню хрестоматії народної творчості 16 – 18 ст. [...]

[...] Доручено т. Шустові, щоб у формі виробничої практики включив у розшифровку зібраного матеріалу студентів 4 – 5 курсів ІТФ”.

29 вересня 1958 р. Спр. 208.

Протокол засідання історико-теоретичної кафедри.

[1. Виробнича і педагогічна практика студентів]: “ [...] актуальним є також монтаж авдиції з двох фольклорних експедицій в радіокомітеті, в якому повинні також прийняти участь студенти ІТФ”. [Людкевич до вищесказаного]: “Заявляється також за тим, щоби при кафедрі створити фольклорну секцію, яка б із зібраного фольклорного матеріалу вибрала відповідні пісні і zorganizувала монтаж для радіокомітету”.

20 жовтня 1958 р. Спр. 208.

Протокол засідання історико-теоретичної кафедри.

[4. Професор Людкевич пропонує обговорити висліди екскурсії до Нагуєвич і Космача. Доц. Сімович (який прослухав з Шустом і Штундер записи)]: “багато цікавих зразків. При цій нагоді відмічає, що члени екскурсії з власної кишені оплатили виконавців в сумі приблизно 500 крб, і ця сума повинна бути дирекцією їм повернена. Далше про записи коротенько інформують Шуст і Штундер і на пропозицію проф. Людкевича приймають до відома доручення вибрати відповідні твори записів для радійової передачі”.

17 червня 1959 р. Спр. 217: Протоколи засідань [Вченої] Ради 13 жовтня 1958 – 30 червня 1959.

Протокол засідання Вченої Ради.

[Звітування Людкевича про його наукову роботу]: “працює над хрестоматією українських народних пісень. Ця робота за участю викладачів Штундер й Шуста проходить активно [...]”

2 грудня 1959 р. Спр. 234: Протоколи засідань [Вченої] Ради 16 вересня 1959 – 16 червня 1960.

Протокол засідання Вченої Ради.

[Затвердження резолюції з приводу постанови колегії Міністерства культури СРСР від 6.6.59 про ідейно-виховну роботу в Московській консерваторії. В резолюції, зокрема, для покращення роботи Льв[івської] консерваторії вказано: 9) проводити не менше двох фольклорних експедицій в рік]. “О проведенных ранее экспедициях поставит доклады т. Шуста и т. Штундер на открытом заседании ученого совета”.

1958 – 59 н.р. Спр. 218: План наукової роботи консерваторії на 1958 рік і відомості про науково-методичну і творчо-виконавську роботу за 1958/1959.

“Сведения о выполнении исследовательской, творческой, исполнительской работы по Львовской консерватории за 1958-59 уч. г.: [...] Людкевич: 2. Хрестоматия по украинской народной песне; [...] Шуст: [...] 2. Две фольклорные экспедиции; 1958 – 59; Запись и расшифровка народных песен; [...] Штундер: [...] 2. Работа по расшифровке записей народных песен (совместно с Я. Шустом); 1958 – 59”.

1960 р. Спр. 252: *Плани і звіти про науково-методичну і творчо-виконавську роботу консерваторії за 1960-1961.*

Звіт про виконання наукових, творчих та виконавських робіт викладачами ЛДК за 1960 рік ([чийсь рукопис, писаний олівцем]):

“.. З 1958 року Львівська консерваторія систематично проводить фольклорні експедиції (двічі на рік). Участь беруть переважно студенти диригентського та теоретичного факультетів. Після першої експедиції в село Івана Франка Нагуєвичі, головним етнографічним районом для дослідження обра-на Гуцульщина [...] Магнітофонні записи, в основному, вже розшифровані, прослухані декілька разів членами теоретичної кафедри і затверджені кафедрою. Багато записів мають не лише етнографічну, але й мистецьку цінність. Це, зокрема, [...] два весілля (в Нагуєвичах і Космачі), сучасних варіантів улюблених Франкових пісень, тощо”.

1960 – 61 н.р. Спр. 253: *Звіт про роботу консерваторії за 1960 рік.*

Відомість про виконання професорсько-викладацьким складом учбової нагрузки на 1960 – 61 р., як також плану науково-дослідної, виконавської і творчої роботи на 1960 – 61 р. “ [...] Штундер: Розшифровки 3-х експедицій; 1961; закінчена”.

14 грудня 1960 р. Спр. 251: *Протоколи засідань [Вченої] Ради 28 вересня 1960-30 червня 1961.*

Протокол № 5 засідання Вченої Ради.

“ [...] 2. Про фольклорні експедиції викладачів і студентів консерваторії (інформація асистента Штундера).

Штундер: Всього було 4 експедиції за час від 1958 по 1960 рр. (село Івана Франка, Космач, Бітля, Жаб'ївський район). Експедиції тривали дуже коротко, від 3 до 10 днів. Звичайно було мало студентів, 3-5 чоловік і Штундер. Все-таки зібрали чимало матеріалів. Матеріали першої і другої експедиції вже розшифровані. Записи мають значну цінність з точки зору художнього значення пісень. Під час роботи було багато труднощів, відсутній транспорт, самі носили магнітофон (“Дніпро” і “Репортер”). Інколи магнітофон “Дніпро” псувався.

[...] Труднощі у нас є і тут в консерваторії. Нема приміщення для розшифровки матеріалів, це заважає роботі [...] Є прохання, щоб М. Колесса проглянув розшифровки, які я зробила. Шуст розшифровував ті записи, які він сам робив в експедиції від університету.

Лекгер: Скільки записано пісень?

Штундер: Понад 150 пісень і інструментальної музики.

Волинський: Чи є зразки нового, сучасного фольклору?

Штундер: Є, але дуже мало, наприклад, в Нагуєвичах [...]

[...] Людкевич: [...] Ми можемо бути задоволені наслідками експедицій. Шуст також записав чимало пісень. Я слідкував за роботою і слухав результати розшифровки. До цієї роботи слід залучати студентів. В подальшому експедиції слід продовжувати, але магнітофони повинні бути абсолютно справні.

[...] Гриневецький: Розшифровки перевіряли Сімович, Людкевич і я. Стверджую, що вони зроблені дуже добре. Штундер вже має певний досвід.

[...] Колесса: [...] Ці експедиції добра і корисна справа. Але слід ширше використовувати досвід інших працівників. У Варшаві я познайомився із подружжям Собеских, які теж збирають фольклор. Перед виїздом для запису вони посилають людей так би мовити на розвідку, а потім вже їде експедиція. Думаю, що нам теж варто так зробити.

Експедицію слід забезпечувати добрим магнітофоном. А тим, хто їде[,] слід вміти поводитися з ним. Шкода, що не повідомили, коли була передача по телевізору про експедицію.

[...] Матеріали цієї експедиції слід надрукувати у черговому збірнику Наукових записок [...]

Рішення: Діяльність експедицій схвалити. В подальшій роботі врахувати всі критичні зауваження, висловлені під час обговорення”.

30

10 листопада 1959 р. [Рукопис Я. Шуста].

“Звіт про фольклорно-наукові експедиції працівників Львівської Держ. консерваторії ім.М.В. Лисенка в 1954-1959 роках:

[...] 2) Виїзд у село Івана Франка (б. Нагуєвичі) – 1958 р.

учасники: Я.І.Шуст, канд. філол. наук, Штундер З.К., завкабінетом [історії музики] і студ. 5 курсу Ковалик І.

зібрано: Ладканки (весільні, драматизовані, жартівливі, переплетені іншими піснями) усіх прикладів понад 100 – записи балад від Буцька Мих[айла], записи пісень від Фридер (обжинкові), група жінок [...], історичні пісні (звідки Йвасю)”.

31

[1958] [Рукопис З.Штундер].

“Дві експедиції – перша в село Нагуєвичі в лютому 1958 р. – 4 дні

Перша [тут і далі підкреслення З. Штундер. – Л.Д.] подорож, так само як і друга, були звязані з великими труднощами – під час першої довелося ждати довший час попутньої машини під вечір на роздоріжжі, в полі на сильному морозі і з д[уже] тяжкими лаштунками, д[уже] трудно добирались до Н[агуєвич] і там теж.

За 4 дні встигли записати досить багато. Записували у людні різного віку, у старших і молодших. Щодо наших виконавців можна сказати те, що все що цінніше є в наших записах – це від людей старших, молодь співає пісні якщо вони і нар[одні], то створені у місті, серед робіт[ничої] молоді може навіть Дрогобича, Трускавця – в тих містах працюють хлопці і дівчата з дооколишніх сіл і зовсім очевидно що в тому середовищі постають такі пісні (в наших записах є виразно заносні, міські – Місяцю зоряний, По садочку ходжу, Там де біла береза стояла в тексті цього не відчув[ається], більше в інтон[аціях] – в яких є відголоси укр[аїнського] романсу в інших розкладені нонакорди і т.д., чужі нар[одно-] п[ісенні] основи “На сухоти я вмираю” – напр[иклад]; 2-а група напівнародні, теж все любовно-романсові – Ой вишенько-черешенько, Ой з[-]за гори, гори, – Оці чужі, інохідні для н[ародних] п[ісень] нашарування – є лише в піснях любовних. Впливам майже, або

менше підлягають пісні інших жанрів. Це – що стосується від’ємного, менш [цінного] в наших записах, того, що треба відсіяти, відкинути.

Ми їхали (вибирались) в Нагуєв[ичі] переглянувши попередньо, заздалегідь записи пісень, зап[исані] Франком у Нагуєвичах і др[угих] селах. Досить багато з них зберіглося в пам’яті людей, одні більш відомі і популяр[ні], другі менше; співають їх люди старшого, або серед[нього] віку – [мужчини] головно; більшість Франк[ових] пісень ми зап[исали] від одного чоловіка середнього віку – господаря, сіль[ського] інтелігента, син дир[ектора] школи, невістка зав[ідувачка] музеєм Франка, вчителька, деякі пісні знав мел[одії], а текст читав з книжечки: [“]Улюб[лені] п[існі] І. Франка[”]. Як музикант-виконавець нецікавий, хоч і грає на скрипці, любить це, знавець, але не музикант.

([Гром] у нього: 1) Про Довбуша, – мажор[ний] варіант, 2) Пливе Качур по Дунаю 3) Ой ішов я штири милі ліса, 4) Прийшов Яків до вдовоньки, 5) Пані пана мала (про Петруся), 6) Сконд ти Ясю 7) Ой пігнала дівчин[онька] ягн[ятонька] в поле – підкресл[ені пісні] співали ще й інші) 8) Ой не жалуй моя мила що я п’ю[.]

з того – Про Довб[уша] – мажорний варіант – зап. у Колесси подібні як у Франка Пливе Качур – д[уже] подібні до Франк[а].

Взагалі – кращі записи у старших – Фридер, [Ружичка], [Гоцняк] –

(жанри: баладні від Фридер – Ой на горі на високій – (про тройзілля[.]), Ой щось ми сі подрімує про тройдеревце[.] Мала баба сина (у Колесси – Мала мати сина – сюжет один)[.] – дівч[ина] – в тополю [.] Віє вітер, а трава шумить – (мати жде з походу сина) [.] На горі коршмонька (про чужбу – дівку спал[или]) весілля в Нагуєвичах – повний обряд (з куп’юрами) – головні мотиви (коровайово тісто, крикн[ули] лебеді,) група жінок, що спів[али] коломийки, постійно на весіллях[.]

Колискові – різного змісту – веселі, жартівливі, є такі, що розкрив. і тонкі почуття матері – покинутої жінки і соціальні[.]

Коломийки – теж різного змісту і різних інтон. (співана в чужині [.] веселі – Верховино, в[ерховин]о; Сухії тріски; Співав би я колом[ийки].)

Обжинки – [цілі] – ладкання; (дивув[алися] ліси, дожел[и-смо] зарана) з певним сюжетом – чол[овічий] і жін[очий] хор – дуєтно-діалог ведуть і різні пісні – пішли женці, ой у полі нивка[.]

Веснянки – ой ялова дощечка, ой ви хл[опці] встидайтеся – дівочі.

32

1999 р. Бесіда із Зиновією Штундер. Аудіозапис Л. Добрянської.

Л. Добрянська (далі – Л.Д.): Яка була причина, що ви в 58-му році поїхали в село Івана Франка записувати пісні?

З. Штундер (далі – З.Ш.): Думали продовжити ту роботу – збирання фольклору, яку починали колись і Гнатюк Володимир, і Роздольський, а пізніше продовжував Філарет Колесса. В 47-му році зі смертю Філарета Колесси вся ця робота припинилася [...] Я в 57-му році почала в консерваторії працювати [...] І тоді якраз ми вирішили поїхати.

То було дуже навіть складно. Дуже. Великі були труднощі. По-перше, у нас не було портативного магнітофону. Ми їздили з величезним [магнітофоном] (не пригадую вже, як він там називався) – тридцять чи скільки кілограмів він важив.

Перша наша експедиція в Нагуєвичі – серед зими, в лютому, страшний мороз. Їхав Ярослав Шуст (це був учень Філарета Колесси, працював в університеті), я і троє чи скільки студентів – я вже не пригадую. І навіть прізвищ їх не пам’ятаю. Ми взяли той магнітофон, чи навіть два магнітофони, всю ту апаратуру і повезли до мене додому, на квартиру, де я у чужих людей мешкала, щоб ще трошки попрактикувати – як то ми будемо записувати¹.

[...] Я маю в першу чергу [зауважити], що то була дуже трудна подорож, що ми дуже довго стояли на роздоріжжі, в полі і ждали попутної машини, і, розуміється, перемерзли, і ще дуже тяжкі оті магнітофони, так що це було дуже тяжко.

Ми були чотири дні в тій першій експедиції, записували у людей і молодшого, і старшого віку.

Ми поїхали підготовлені, вже вивчили той матеріал, що вже колись від Франка записував і Лисенко, і Філарет Колесса [...] За збірниками, так. Так що пізніше ми звіряли, що ще живе в Нагуєвичах [...]

Л.Д.: Ви мали з собою якісь питальники чи ви так просто, по пам’яті питали?

З.Ш.: Ні, я не пригадую [...] Не думаю [...] Ми просто орієнтувалися по тому, що було записане, а що збереглося ще. [...] Ми поїхали вже підготовлені добре до тої експедиції. Там переконалися, що дещо є. І то я відмічала що збереглося з тих записів, що є і у Франка, і у Філарета Колесси, а багато вже нового. То вже 58-й рік. Багато молоді селянської з всіх тих сіл коло Дрогобича, то все вже в Бориславі, Дрогобичі, Трускавці їздили на роботу, вони вже привозили пісні такі відомі, радянські [...] – “Запрягайте, хлопці, коні” чи щось таке, то не є з наших сіл. А взагалі ми записали різних жанрів, багато.

Л.Д.: Ви планували спеціально виявити різні жанри чи це так у вас спонтанно вийшло?

З.Ш.: [...] Нас цікавило, чи живуть ще пісні, які Франко [подав], [...] а крім того записували все, що народ співає. Спеціально не ставили своє. Співали нам люди те, що вони співають. Весільні, розуміється, записували, обжинкові, всілякі обрядові, потім – балади, пісню про Довбуша записали, ну і от, з Франкових, “Пливе качур по дунаю” – вона є у Лисенка в збірниках записана і то дуже подібна до Франкової. І то кілька. Багато осіб нам то співало. Тепер, “Про Довбуша”, “Прийшов Яків до вдовоньки”, баладна, то є про Якіма і вдову, тепер, “Про Петруся”, ще одна, бачите, оті балади, “Сконд ти, Ясю”, така пісня, ніби по-польськи, може швидше то є лемківська якась вже нова така,

¹ [Далі мова йшла про те, що якийсь шкідник в консерваторії навмисне зіпсував магнітофон:] “... В консерваторії таки був шкідник свій... Ми забрали з собою магнітофон... І от ми спробували – а магнітофон не включається. Добре, що господар того дому, де я мешкала розумівся на електриці, що він відразу перевірів – просто контакт був зірваний, зовсім просто. Якби ми не перевірили і поїхали там на село, то я не знаю, хто би нам робив ремонт там... Ми везли його з консерваторії – тоді, я пам’ятаю, ну на колінах тримали – так ми тремтіли, щоб щось з ним не сталося. Тим часом, пізніше, як нам цей господар направив і ми везли з Дрогобича в Нагуєвичі – страшна була дорога, така була груда, якимось снігу дуже мало було, така була груда, що нами підкидало, що ми головою в автобусі вдарялись в стелю. І нічого тоді йому [магнітофону] не сталося по дорозі, як ним не підкидало. Значить, то було навмисне. Як то, щоб нам давати магнітофон і не перевірити?”

полонізована, “Ой пігнала дівчинонька ягнятонька в поле”, “Ой не жалуй, моя мила, що я п’ю”, тепер “Про Довбуша” ще раз, весільні, повний обряд ми записали, співали жінки колискові різного змісту, коломийки співають там і співають “Верховино” також [...], веснянки. Це був, значить, 58-й рік, лютий, чотири дні.

Л.Д.: В Нагуєвичі ви їхали із-за особи Івана Франка? Які були причини саме такого вибору?

З.Ш.: По-перше, зима, лютий, де далеко вибиратися в дорогу? Але хотіли вже почати. Поїхали, були канікули в лютому, тих кілька днів використали для першої експедиції. Ну і Франко – і він записував, і від нього записували. З того ми починали [...]

[Далі З. Штундер говорить, переглядаючи свої транскрипції]

Я подивлюся на свої розшифровки. Тут є Людкевича підпис: “Провірів” [...]

Л.Д.: То ви робили цілий звіт про експедицію потім?

З.Ш.: Ну всі дуже цікавилися, то був початок. [...] Після того, як я розшифровувала, то Людкевич слухав, Сімович Роман, Гриневецький ще, наш декан, він тоді, пам’ятаю добре, що він слухав. А ще хто, ну я не знаю, ну я їм то все [показувала]

Л.Д.: А “провірів”, то значить що “переслухав”?

З.Ш.: [...] Тут абсолютно нічого такого [складного] не було, щоби аж треба було [слухати для перевірки] [...] Людкевич тоді працював над хрестоматією народних пісень, впорядкованих за ладами. І я йому до того також помагала збирати матеріал, щось йому Шуст також давав, і я помагала, так що він [Людкевич] цим дуже цікавився.

[Далі переглядає свої транскрипції.]

От, веснянки: “Чому, Галю, не танцюєш?”, і ще, “Ой ялова дощечка”, це з Завоєл записи, щось дуже чорнові, [...] колискові – це Нагуєвичі, коломийки. Гром Михайло – то був директор школи у Нагуєвичах (Чи батько директора школи?) А жінка того директора школи завідувала музеєм Франка в Нагуєвичах, так що то вони нам співали також.

Коломийки, “Верховино, верховино, чиста твоя вода”. Баладні пісні, і хто співає? І ще Нагуєвичі, “Мала баба сина” – мала мати сина, “Пані пана мала” про Петруся. Це є сучасні варіанти улюблених Франкових пісень. “Ой попід гай зелененький”, “Пливе качур по дунаю”, “Ой там за горою”, “Журю я ся, журю”, тепер є “Прийшов Яків” – ото є та балада, “Сконд ти Ясю? З-за дунаю. Що там слихаць в нашім краю?”

Л.Д.: А звукоряди це ви виписували?

З.Ш.: Так, я. [...] Я йому (Людкевичу. – Л.Д.) помагала [робити] цю хрестоматію.

Л.Д.: Але він користався більше друкованими джерелами?

З.Ш.: Тільки. Оце ми їздили в експедиції, то тоді він тільки цікавився новими [...] Я тоді ще закінчувала дисертацію писати, також зв’язану з фольклором – “Народно-ладові основи гармонії Лисенка” тема була, так що я всі збірники фольклорні дуже добре вивчала і знала, то я виписувала, з Рубця і з інших.

Тут є варіанти. Ліричні пісні, “Коло ліса коло броду”, “Ішли воли із діброви” – східноукраїнська. О, прошу: “Розшифровки провірено. Людкевич,

Сімович, Гриневецький”. [(див. фото на с. 148)] Провірено, прослухано, з цікавістю. Звичайно, було їм цікаво послухати.

Л.Д.: А ви собі ставили за мету розшифрувати всі пісні, які ви привозили чи тільки вибірково?

З.Ш.: Шуст був в університеті, був тяжко хворий і скоро помер, хоч був молодий чоловік. Ніхто більш, крім мене [не транскрибував] [...] То я тільки в тій маленькій кімнатці в теперішній філармонії, отам малий зал, а з залу того є вхід в маленьку кімнатку. Отам була вся та апаратура і там я розшифровувала. Тільки я тим займалася. Ніхто більше [...]

Л.Д.: То ви вибірково транскрибували чи все підряд?

З.Ш.: Все підряд.

Л.Д.: А тут, я бачу, воно за жанрами вже в вас.

З.Ш.: Трохи впорядковувала за жанрами.

[Розглядає фотографії] А от Нагуєвичі, та перша зима, я фотографувала. Вулиця в Нагуєвичах [...] Декого [фотографувала] навіть тих, що співали, але то в кімнаті, і з мене не той фотограф щоб в кімнаті в темряві знімати.

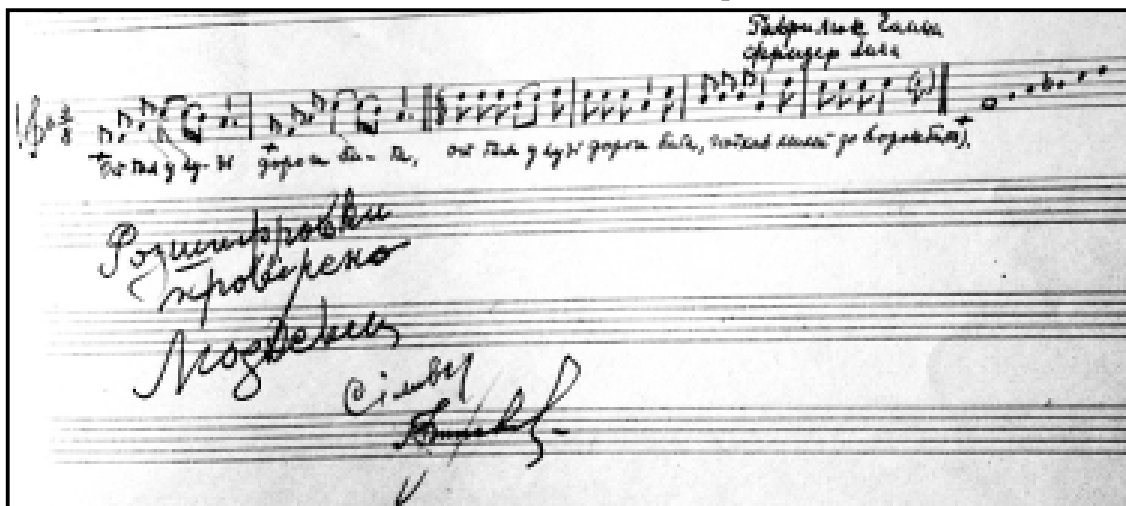
[...] У Нагуєвичах, я записала, що є клуби і хори в тих клубах, самодіяльні і молодь співає різні – і сучасні масові пісні, а старші люди переважно ті свої давні.

[...] Я не була фольклористкою. Це було надзвичайно цікаво – їздити, людей пізнавати, ті околиці, які інакше ніколи б не побачила. [...] Я їздила, захоплювалася тими співами в живому виконанні, з приємністю то розшифровувала [...]

Джерела матеріалів:

- №№ 1 – 30 (крім № 6, 19) – Фонд Львівської державної консерваторії // Львівський обласний державний архів, Р-2056, оп. 1.
- № 6, 19 – Накази консерваторії // Архів ЛДМА.
- № 30, 31 – Рукописні звіти Я. Шуста та З. Штундер // Приватний архів З. Штундер.
- № 32 – Бесіда із З. Штундер, 1999 р. Аудіозапис Л. Добрянської.

Фрагмент картки із транскрипціями З. Штундер, під якими стоять підписи С. Людкевича, Р. Сімовича і Й. Гриневецького



ЛИСТ ВОЛОДИМИРА ГОШОВСЬКОГО ДО АННИ РУДНЕВОЇ
ВІД 28 ЖОВТНЯ 1966 РОКУ

Епістолярна спадщина Володимира Гошовського надзвичайно обширна. Вона налічує близько 2000 листів до численних адресатів та обіймає період 1950 – 1996 рр. Правдоподібно, що В. Гошовський належав до тих небагатьох, який у другій половні ХХ ст. провадив інтенсивне епістолярне спілкування.

Його листи – це інша, рівнобіжна сторона його наукової та громадської діяльності, це мікрокосмос його душі, в якому розкривається багатогранна постать ученого як людини, педагога, науковця. Чимало з них наповнені роздумами про життя і смерть, про науку та псевдонауку, про мораль і аморальність, про творчість і графоманство. На їхніх сторінках учений ділився своїми думками, накреслював плани, обговорював поточні питання науки, мистецтва, політики, торкався проблем видання та рецензування власного наукового доробку та праць інших учених. Широко представлена географія адресатів В. Гошовського: він листувався з музикознавцями, науковцями та редакторами України, Росії, Вірменії, Білорусії, Грузії, Азербайджану, Литви, Молдови, Чехії, Словаччини, Болгарії, Польщі, Німеччини, Канади й інших країн.

Листи за змістом і об'ємом дуже різні. Одні сухі, лапідарні, на декілька рядків, інші розгорнуті, глибоко аналітичні. За жанром їх можна поділити на листи-звіти, листи-плани, листи-автобіографії, листи-дискусії, листи-дослідження.

Безумовно, епістолярна спадщина В. Гошовського має не тільки велику цінність для дослідження його творчої біографії, особистості, але й загальне наукове та історичне значення, а тому заслуговує на оприлюднення задля подальшого вивчення, осмислення, належної систематизації та аналізу. Поки що в цьому напрямку зроблено лише перші кроки¹.

Цікавим і непересічним, з огляду на тематичне різноманіття та багатожанровість (листи-подяки, листи-звернення, листи-коментарі, листи-дискусії), є листування В. Гошовського з Анною Рудневою². Період їхнього

¹ Див.: Гошовський В. Біографічний етюд... (Лист В. Гошовського до О. Грабалової) // Пам'яті В. Гошовського: Збірник статей та матеріалів / Упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2006. – С. 7-14.; Мушинка М. Автобіографія Володимира Гошовського в його листах до мене. – Там само. – С. 15-45.; Боніславський Т. Особисті стосунки та листування з В.Л. Гошовським за 20 років (1964-1986 рр.). – Там само. – С. 50-57.

² Анна Василівна Руднева (1903-1983) – видатна російська фольклористка, випускниця Московської консерваторії (навчалася на двох факультетах – диригентському та історико-теоретичному). Після знайомства з К. Квіткою у 1939 р., почала працювати в Кабінеті народної музики Московської консерваторії, яким керував К. Квітка. З 1944 р. – асистент кафедри фольклору, з 1950 р. – доцент. У 1959-1983 рр. обіймала посаду завідувача Кабінетом народної музики. У 1963 р. А. Руднева захистила докторську дисертацію

кореспондування тривав одинадцять років (перший лист до А. Рудневої був написаний вченим 4 квітня 1962 р., останній – 20 вересня 1973 р.).

Відібраний для публікації лист В. Гошовського до А. Рудневої від 28 жовтня 1966 р. написаний у рік, багатий для В. Гошовського на важливі події у педагогічній та науковій діяльності¹. Зміст листа частково пов'язаний із враженням вченого від прочитаної книги “Кабинет народной музыки”², яку надіслала йому А. Руднева, і яку В. Гошовський оцінив схвально. Він захоплений роботою Кабінету, його інтенсивністю та результативністю (В. Гошовський мав можливість ознайомитися з функціонуванням цього кабінету, з його фондами ще весною 1962 р., коли перебував у Москві в справах видання своїх статей). Сподівався вчений такої ж результативності і від очолюваного ним Кабінету. Однак, змушений був констатувати, що Кабінет, який за його проектом мав би стати мікроінститутом народної музики³, не розвивався належним чином. В. Гошовський вважає, що для досягнення успіху у великій роботі (в даному випадку в роботі Кабінету) потрібні три важливі складові: 1) кадри; 2) ентузіазм; 3) сприятливі умови для праці. На той час всього того не було, і на це були свої причини. На деякі з них вказує В. Гошовський, але варто додати ще одну суттєву деталь, що “Кабинету народной музыки”

“Народные песни Курской области. Курские танки и карагоды, таночные и карагодные песни и инструментальные наигрыши”. Наукові інтереси А. Рудневої були доволі обширні. Велика частина її роботи присвячена аналізу музично-поетичної стилістики російської народної пісні: віршуванню, музичній та музично-поетичній ритміці, формоутворенню.

¹ Цього року у Львівській консерваторії офіційного статусу набуває Кабінет народної музики, який очолює В. Гошовський. Він переходить на посаду завідувача цього кабінету і максимально присвячує свій час науковій роботі.

На замовлення Фольклорної комісії Спілки композиторів СРСР вчений підготував ґрунтовну доповідь “Принципы и методы систематизации и каталогизации народных песен в странах Европы. Историко-критический очерк”. На наукову конференцію, що відбулася у вересні 1966 р. у Львівській консерваторії, вчений написав реферат на тему – “Проблеми і перспективи структурного аналізу”. З максимальною віддачею та напруженням фізичних сил етномузиколог працює над завершенням збірки “Украинские песни Закарпатья” та іншими науковими працями, що згодом вийдуть друком.

² Кабинет народной музыки / Подгот. И.К. Свиридовой; Московская гос. Консерватория им. П. Чайковского. – Москва, 1966. – 104 с.

³Зберігся оригінал проекту створення Львівського громадського науково-дослідного інституту народної музики, написаний В. Гошовським у 1960 рр. У проекті зазначено основні напрямки діяльності Інституту: 1. Планомірне, цілеспрямоване і систематичне збирання зразків музичної народної творчості західних областей України. 2. Публікація в серіях пісенного матеріалу (за територіально-стилістичними ознаками). 3. Дослідження музичної творчості народу: а) розробка нових та точних методів аналізу та спроба програмування даних аналізу для ЕОМ, б) розробка нових методів збирання матеріалів (складання спеціальних питальників), в) історико-порівняльне вивчення української народної музики. 4. Складання першого на Україні каталогу народних пісень і застосування для цієї мети методів кібернетики та ЕОМ. 5. Складання першого у світовій літературі музично-діалектологічного атласу. 6. Створення широкої сітки периферійних кореспондентів – збирачів фольклору. До завдань інституту входило також видання “Щорічника” – збірника науково-теоретичних праць.

Московської консерваторії виповнилося на той час майже 30-ть років, а Кабінет Львівської консерваторії тільки розпочинав свою роботу і, властиво, тримався на професіоналізмі й ентузіазмі В. Гошовського.

Слушною у листі є згадка В. Гошовського про два типи фанатиків “одержимих до межі своєю професією” – фольклористів і гітаристів-шестиструнників, і це не випадково, адже в особі В. Гошовського ці дві спеціальності були поєднані. Очевидно етномузиколог розумів, що Кабінет народної музики міг би деякий час триматися на фанатичній відданості.

Доповнює лист інформація вченого про свої досягнення в науковій діяльності та плани на перспективу. Треба зазначити, що В. Гошовський відверто і щиро ділився своїми творчими здобутками і планами не тільки з А. Рудневою, але й з багатьма іншими вченими, та очікував від них того ж.

Лист друкується мовою оригіналу. Його копія зберігається в домашньому архіві В. Гошовського. Вважаю за потрібне висловити щиру подяку Єлизаветі Ярославівні Гошовській за дозвіл на його друкування.

Львов, 28.XI.1966.

Многоуважаемая Анна Васильевна,

большое спасибо Вам за милое письмо и за брошюру о Вашем фольклорном кабинете. С интересом прочитал эту работу. Приятно на душе, когда видишь, как плодотворно и интенсивно работает фольклорный кабинет, когда чувствуешь, как у вас жизнь бьет ключом... Невольно напрашивается сравнение с нашим кабинетом¹. Пять лет тому назад я мечтал создать во Львове фольклорный микроинститут. Организовал кабинет на общественных началах, оборудовал его, с большим трудом достал необходимую аппаратуру, добился даже ставки лаборанта, автомашины для фольклорных экспедиций и ротапринта для публикаций наших записей. С марта месяца с.г. наш кабинет стал "легальным" – министерство выделило ставку зав. кабинетом. Казалось, что теперь начнется настоящая работа...

Но для всякой большой работы нужны кадры и энтузиазм, нужны мало-мальски благоприятные условия. Если при бывшем ректоре на работу нашего кабинета смотрели с снисходительной улыбкой, то теперь вообще в ту сторону не смотрят. Вместо заболевшей лаборантки приняли в канцелярию секретаршу-машинистку. (Я уже три месяца работаю один в кабинете). Работа над каталогом песен прекратилась². Фольклорная практика для студентов ИТФ [Историко теоретического факультета] – факультативна. В экспедицию студенты едут охотно, но отказываются расшифровывать материалы. (Зачеты по фольклорной практике не выставляются). Фольклорная секция СНО [Студентского научного общества] – фикция³. Собираемся ежемесячно, но толку от этого никакого. Один студент делает сообщение, а другие – зевают.

¹ Див. Примітка 2 на с. 149.

² Мова йде про Львівський каталог українських пісень (далі – ЛКУП). Головним завданням ЛКУП було, перш за все, впорядкування пісенного матеріалу і складових елементів наспівів пісень, яке дає можливість досліджувати закономірності народного музичного мислення з різних точок зору. "Пісенний каталог, – на думку В. Гошовського, – це грандіозний задум, здійснення якого буде мати велике наукове і культурне значення. У стінах консерваторії через декілька років буде знаходитися інформаційний центр українського музичного фольклору. Все пісенне багатство нашого народу, зібране за останніх 150 років, знайде своє відображення в картотеках нашого кабінету". Див.: Домашній архів В. Гошовського у Львові. – Машинописна копія. – Формат А-4. – 7 с. – Гошовський В. Звіт про роботу кабінету за 1964 та 1965 рр. – Львів, 14.01.1967.

³ В. Гошовський називає фольклорну секцію Студентського наукового товариства фікцією, дещо згущуючи фарби, адже якраз члени фольклорної секції були найактивнішими. На засіданнях СНТ найбільше тем читалося саме з галузі музичної фольклористики. Члени СНТ були активними у проведенні різноманітних конференцій і фольклорних еспедицій. Із лав СНТ вийшли такі фольклористи, як Ігор Мацієвський, Богдан Луканюк, Михайло Мишанич, Василь Зеленчук.

Студенти чувствуют, что фольклорный кабинет – это никому не нужное заведение, дислоцированная палата психбольницы, в которой сидит какой-то бородатый чудак (то ли тихий помешанный), пишет какие-то карточки и приходит иногда в телячий восторг от дикого завывания, записанного на магнитофонной пленке...

Среди музыкантов есть два типа фанатиков, одержимых до предела своей профессией, или две группы сектантов – это фольклористы и гитаристы-шестиструнники¹. У них общая история и судьба. Фольклористы – бедные родственники в семье теоретиков и историков, гитаристы – такие же родственники между музыкантами-исполнителями. И из среды этих сектантов выходили поистине гениальные личности, но так и оставались непризнанными ни историей музыки, ни общественностью.

Но хватит об этом. Перейду к более приятным сообщениям.

В 11 номере “Советской музыки” должна увидеть свет моя многострадальная статья о семиотике, пролежавшая в редакции 15 месяцев². Основные положения этой работы Вам известны из моего доклада о трудовых песнях-диалогах, который я читал в прошлом году на Фольклорной комиссии. (Помните, доклад мой вызвал бурный протест Кулаковского³). В Киеве вскоре выйдет мой очередной очерк из истории музыкальной культуры Закарпатья⁴. Две статьи должны были выйти в Чехословакии, но о них ни слуху, ни духу⁵.

¹ Варто нагадати, В. Гошовський грав на шестиструнній гітарі, а також викладав гітару в Ужгородському музичному училищі. На початку 50-х років шестиструнна гітара вважалась ідеологічно шкідливим інструментом (бездоганною вважалась семиструнна гітара, ніби російського походження), тому гра на шестиструнній гітарі розглядалась як плазування перед “загниваючою” буржуазною культурою Заходу. Ще на початку 60-х років Ужгородське училище було єдиним музичним закладом, в якому існував клас шестиструнної гітари, а випускники училища поширили любов до гітарної музики від Ужгорода аж до Краснодару, Новосибірська та Якутська.

² Гошовський В. Семиотика в помощь фольклористу // Советская музыка. – 1966. – № 11. – С. 100-106.

³ Кулаковський Лев Володимирович (31.10./12.11. 1897 р., с. Волочиське на Волині – 21.11.1992, Москва) – музикознавець-фольклорист. Працював за договором у Кабінеті народної музики Московської державної консерваторії, завідувачем якого був К. Квітка. Учасник музично-фольклорних експедицій у Брянську, Володимирську, Орловську, Псковську, Рязанську, Ярославську обл. (1938-1950). Співпрацював у журналі “Советская музыка”. Автор книг і статей з питань фольклору, педагогіки, музичної естетики. Упорядник збірника “Русские, украинские и белорусские песни”, 1937 р.

⁴ Страницы истории музыкальной культуры Закарпатья XIX – первой половины XX века: (Очерк первый) // Украинское музыковедение 1964. – Киев, 1966. – Вып. 1. – С. 203-215; Сторінки з історії музичної культури Закарпаття XIX – першої половини XX століття / Українське музикознавство. – Київ: Музична Україна. – 1967. – Вип. 2. – С. 211-217.

⁵ Йдеться про дві статті. Перша з них: “Українські трудові пісні Східних Карпат як семіотична система”. Цю статтю В. Гошовський підготував на Міжнародну нараду з питань

В “Советскую музыку” я послал недавно статью “К новому спору о Н. Дилецком”, написанную совместно с моим коллегой¹. Работая над Дилецким, я душевно отдохнул. Углубился в историю XVII века, забыв о кибернетике, семиотике, аналитических карточках и всем прочем, что так часто не дает мне спокойно спать. Эту статью читал Лев Николаевич² и проф. Келдыш³. По полученным сведениям они остались довольны. Теперь статью читают члены редколлегии.

В будущем году должен выйти в Москве сборник под общим названием “Музыка и точные науки”. Для этого сборника (ред. А. Юсфин⁴ из Казани) я написал статью “Проблемы и перспективы структурного анализа”. В этой работе я попытался последовательно применить методы структурной лингвистики в музыковедческом анализе. Об этой, как и о других смежных проблемах комплексного анализа, я буду делать сообщение на Фольклорной комиссии в январе

стратиграфії народної музики Карпат і Балкан, яка відбулася 26-29 травня 1965 р. у Братиславі. Вченому не дозволили виїхати за кордон, але його матеріал зачитала д-р Д. Штокман із Берліна. Від чеських вчених В. Гошовський отримав позитивні відгуки, а також інформацію про те, що його стаття буде надрукована. Див.: Домашній архів В. Гошовського у Львові. – Машинописна копія. – Формат А-4. – 2 с. (Лист В. Гошовського до Л. Лебедінського від 5 листопада 1965 р.). Стаття вийшла друком з великим запізненням і не в тодішній Чехословаччині, а в Німеччині. Див.: *Ostkarpathische Arbeitslieder als Semiotisches System. Sinn und Bedeutung in der Musik / Übersetzt von V. Karbusicky. – Darmstadt: Universitat Hamburg, 1986. – S. 120-133. – Musikwissenschaftliches Institut.* Друга стаття: “Принципи складання каталогів ритмічних структур” також вийшла із запізненням. Див.: *Die Aufbauprinzipien des Elementarkatalogs der rhythmischen Versstrukturen // Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen / Slowakische Akademie der Wissenschaften. Institut für Musikwissenschaft. Simposia II. Wissenschaftliche Redaktion: Oskar Elscheck unter Mitarbeit von Doris Stockmann. – Bratislava: Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1969. – S. 73-79.*

¹ Стаття написана у співавторстві з І. Дурневим: Гошовський В., Дурнев І. К спору о Дилецком // Советская музыка. – 1967. – № 9. – С. 137-146.

² Лебедінський Лев Ніколаєвич (23.10.1904, Оренбурзька губернія – 21.11.1992, Москва) – музикознавець, фольклорист. У 1955-65 рр. завідувач фольклорної редакції видавництва “Советский композитор”. У 1962-69 рр. голова об’єднаної фольклорної комісії Спілки композиторів (СК) РРФСР і Московського відділення Спілки Композиторів РРФСР).

³ Келдиш Георгій (Юрій) Всеволодович (16/29.08.1907, Петербург – 1995, С. Петербург) – музикознавець, громадський діяч, педагог. Доктор мистецтвознавства. В 1957-1960 рр. редактор журналу “Советская музыка”. З 1967 р. головний редактор “Музыкальной энциклопедии”. В 1958-1965 рр. член Вищої атестаційної комісії Міністерства вищої і середньої спеціальної освіти СРСР. В останні роки життя завідував сектором історії російської музики в Інституті мистецтвознавства Міністерства культури.

⁴ Юсфін Абрам Григорович (23.10.1926, м. Бутуруслав Оренбурзької обл.) – композитор, музикознавець, керівник творчої асоціації “Мелос”. Автор статей до музичних енциклопедій.

будущего года. А до конца года я должен ещё завершить две работы: доклад для Льва Николаевича¹ и комментарии к сочинениям К. Квитки².

В этой умственной деятельности я нахожу и утешение, и смысл жизни. Пока я работаю, думаю, пишу – мне кажется, что жизнь прекрасна, но как только отправлю написанную статью и начну смотреть вокруг себя, то хочется убежать куда-то в горы и спрятаться от людей и всего мира.

Лондонский международный журнал фольклористов я тоже получаю и читаю с большим увлечением³. Хорошие там статьи. И мне было трудно сначала читать, но потом привык. Музыковедческую литературу на иностранных языках читать легче, чем художественную. Нужна только практика.

Вы наверно согласитесь со мной, что существует какой-то международный стандарт ценности и уровня научных работ. Если сравнить научную продукцию наших теоретиков и фольклористов с этим международным стандартом, то убеждаешься, что мы до него еще не доросли. Наше теоретическое мышление остановилось на уровне науки второй половины XIX века.

Пора кончать. Об остальном поговорим в Москве.

С пожеланием всего хорошего искренне Ваш

¹ Йдеться про доповідь “Деякі теоретичні, методологічні і практичні питання музичної фольклористики”, яку В. Гошовський підготував для повідомлення на засідання Фольклорної комісії. Доповідь поділена на п’ять розділів: 1. Галузі музичного фольклору. 2. Музичне мовлення і музична мова у народних піснях. 3. Питання транскрибування і редагування народних пісень. 4. Деякі питання методики записування пісень. 5. Про методи аналізу народних пісень.

² Про роботу В. Гошовського над виданням праць К. Квітки див.: Пасічник В. Біля джерел квіткознавства (робота Володимира Гошовського над виданням праць Климента Квітки) // Етномузика: Збірник статей та матеріалів на честь 125-ліття К.Квітки / Упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2006. – Число 1. – С. 33-48. – (Наук. зб. Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка; Вип. 12).

³ Мова йде про видання: “Journal of the International Folk Music Council”.

Факсиміле першої сторінки листа В. Гошовського до А. Рудневої
від 28 жовтня 1966 р.

Львов, 28.XI.1966.

Многоуважаемая Анна Васильевна,

большое спасибо Вам за мое письмо и за брошюру о Вашем фольклорном кабинете. С интересом прочитал эту работу. Приятно на душе, когда видишь, как плодотворно и интенсивно работает фольклорный кабинет, когда чувствуешь, как у вас жизнь бьет ключом... Невольно напрашивается сравнение с нашим кабинетом. Пять лет тому назад я мечтал создать во Львове фольклорный микроинститут. Организовал кабинет на общественных началах, оборудовал его, с большим трудом достал необходимую аппаратуру, добился даже ставки лаборанта, автомашины для фольклорных экспедиций и ротопронта для публикаций наших записей. С марта месяца с.г. наш кабинет стал "легальным" - министерство выделило ставку зав. кабинетом. Казалось, что теперь начнется настоящая работа...

Но для всякой большой работы нужны кадры и энтузиазм, нужны мало-мальски благоприятные условия. Если при бывшем ректоре на работу нашего кабинета озирались с снисходительной улыбкой, то теперь вообще в ту сторону не остроят. Вместо заболевшей лаборантки приняли в канцелярию секретарь-машинистку. /Я уже три месяца работаю один в кабинете/. Работа над каталогом песен прекратилась. Фольклорная практика для студентов ИФФ - факультативна. В экспедицию студенты едут охотно, но отказываются расшифровывать материалы. /Зачеты по фольклорной практике не выставляются/. Фольклорная секция СНО - фикция. Собираемся ежемесячно, но толку от этого никакого. Один студент делает сообщение, а другие - зевают. Студенты чувствуют, что фольклорный кабинет - это никому не нужное заведение, дислоцированная палата поликлиники, в которой сидит какой-то бородатый чудак /то ли тихий помешанный/, пишет какие-то карточ-

./.

Богдан Луканюк

ПРО ТЕМАТИЧНІ ПЛАНИ КУРСІВ “МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ”

Згідно з тематичними планами, традиційними для української фольклористичної педагогіки (на відміну, скажімо, від російської чи польської)¹, дидактичний матеріал в курсах музичної народної творчості прийнято подавати строго за т.зв. “жанрами”. І в цьому, звичайно, є своя рація: так досягається потрібне його початкове групування за певними спільними ознаками й, отже, типологічне осмислення на відповідному рівні. Відмінності в конкретних утіленнях даної генеральної концепції залежать головним чином (якщо поминути нюанси в наборі окремих тем, у порядку їх викладу тощо) від розуміння самої сутності категорії жанру.

На сьогодні, беручи загалом, існує три засадничі підходи до визначення поняття фольклорного жанру, які прямо пов’язані з власними колами основних методологічних питань трьох наукових дисциплін, що покликані вивчати народне життя та мистецтво, а саме – етнографічний, етнофілологічний (тематичний) та етномузичний. Утім дотепер у своєму “чистому” вигляді жоден з них не знайшов собі послідовного застосування ні в науково-систематизаційній роботі², ні тим більше в педагогічній практиці, де звичайно використовуються дві, так би мовити, “змішані” класифікації, з яких найпоширенішою є етнографічно-філологічна (з деякими суто музичними доповненнями, передовсім про народні інструменти й інструментальні твори, а також танці).

¹ Пор., наприклад: Попова Татьяна. Русское народное музыкальное творчество: В 3 вып. – Москва, 1955-1957; її ж, Русское народное музыкальное творчество: В 2 т. – Москва, 1962, 1964; її ж, Основы русской народной музыки. – Москва, 1977; Woźniak Jolanta. Polski folklor muzyczny. – Gdańsk, 1981 (wyd. 2. – Gdańsk, 1995); Bobrowska Jadwiga. Polska folklorystyka muzyczna. – Katowice, 2000.

² Виняток складають, здається, лише збірки-зводи Володимира Антоновича та Михайла Драгоманова (Исторические песни малорусского народа с объяснениями: У 2 ч. – Киев, 1874, 1875; Політичні пісні українського народу XVIII і XIX ст.: У 2 вип. – Женева, 1883, 1885).

Ця класифікація фігурує в абсолютній більшості наявних навчальних програм¹ та відповідно покладена в основу єдиного в нас посібника Анатолія Іваницького². Тож у всі часи саме вона формувала та й переважно далі формує музично-фольклористичний світогляд учнівської та студентської молоді (а, отже, й усього освіченого суспільства), дарма що ще сто літ тому Станіслав Людкевич³ (до речі, з подачі Йвана Франка)⁴, а за ним Климент Квітка⁵ та Філарет Колесса⁶, неспростовно довели, що тематика, художня образність поетичного тексту в усній музиці не має такого основоположного значення, як у музиці писемній (артефіціальній)⁷. Завдяки іманентному для фольклорної культури явищу ксенотекстизації (перетекстування)⁸ зовсім відмінні за своїм змістом та ідейно-емоційним спрямуванням вірші не раз вільно поєднуються з однією і тією ж мелодією (т.зв. “груповою”)⁹ і, навпаки, типологічно та стилістично різні мелодії зчаста лучаться з однаковими словами¹⁰. Останнє предметно за-демонстрували монографічні студії над окремими баладними сюжетами¹¹,

¹ Іваницький Анатолій. Програма для інститутів культури з курсу “Народна музична творчість”. – Київ, 1986.

² Іваницький Анатолій. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх навчальних закладів. – Київ, 1990. – 335 с.; його ж, Українська народна музична творчість: Навчальний посібник. – Київ, 1999. – Вид. 2, допрацьоване. – 222 с.

³ Людкевич Станіслав. Передмова // Роздольський Йосип, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії. – Львів, 1906. – С. X-XII.

⁴ Людкевич Станіслав. Іван Франко як знавець українського мелодійного фольклору // Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. – Львів, 1999. – Т. 1. – С. 270-271; його ж, Іван Франко і музика // Там само. – С. 274-275.

⁵ Квітка Климент. Передмова // Квітка Климент. Українські народні мелодії. – Київ, 1922. – С. VI-VII.

⁶ Колесса Філарет. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті // Колесса Філарет. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 371-372.

⁷ Анализ вокальных произведений: Учебное пособие. – Ленинград, 1988. – С. 48-68 (глава 4. Мелодия и стихотворный текст); Васина-Гроссман Вера. Музыка и поэтическое слово: В 3 ч. – Москва, 1972. – Ч. 1; Москва, 1978. – Ч. 2 и 3.

⁸ Див.: Mersmann, Hans. Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung // Archiv für Musikwissenschaft. – 1922-1924, Heft 4-6 (окреме видання. – Leipzig, 1930), а також рецензію: Колесса Філарет. Музикознавчі праці. – С. 566.

⁹ Термін Ф. Колесси (Колесса Філарет. Музикознавчі праці. – С. 370, 372).

¹⁰ До характерних прикладів, вказаних К. Квіткою в “Передмові” до свого збірника, додав ще цілу низку Ф. Колесса у вищезгаданій розвідці про мелодії весільних пісень і колядок на Закарпатті (див. там само. – С. 371-372, виноски 2 та 1).

¹¹ Квітка Климент. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем // Етнографічний вісник УАН. – 1926, кн. 2. – С. 78-107 + 33-39 нотного додатку; його ж, Українські пісні про дітозгубницю // Етнографічний збірник УАН. – 1926, кн. 3. – С. 117-137; 1927, кн. 4. – С. 31-70 + 18 с. нотного додатку (окрема відбитка: Повідомлення Кабінету муз етнографії. – № 3); Kolessa Filaret. Ballada o córce-ptaku w słowiańskiej poezji ludowej // Lud Słowiański. – 1934, t. 3, zesz. 2. – S. B117-185; 1937, t. 4, zesz. 1. – S. B1-26 (укр. переклад: Колесса Філарет. Фольклористичні праці. – Київ, 1970. – С. 109-163).

в одній із яких К. Квітка, зокрема, звернув особливу увагу на суміщення в одному творі глибоко трагічного тексту з легковажно-бравурною мелодією¹.

Подібне відставання дидактики від прогресивних досягнень науки, зрештою, не повинно дивувати, воно є взагалі типовим для всіх дисциплін, особливо гуманітарних. Його слід виявляти та рішуче долати, не оглядаючись на звичні, але надумані, а тому хибні догми минулого. Це ж потрібно доконче зробити з пережитками у навчальному висвітленні засад етномузичної генології, усвідомивши собі, що всяке там дошукування характерних мелодичних ознак, музично-типологічних особливостей народнопісенних жанрів, виділених на підставі самої тематики поетичних текстів (як-от “побутових”, “любовних”, “родинних”, “сімейних”, “удовиних”, “балад”, “історичних”, “козацьких”, “чумацьких”, “бурлацьких”, “наймитських”, “станових”, “рекрутських”, “солдатських”, “розбійницьких”, “заробітчанських”, “емігрантських” тощо), здебільшого розминається з фольклорною дійсністю та породжує про неї лише примарні уявлення.

Прагнення звільнитися від такого давно застарілого підходу спонукало звернутися до іншої “змішаної” жанрової класифікації, запропонованої свого часу С. Людкевичем² і підхопленої К. Квіткою³, а також до певної міри Ф. Колессою⁴, де розряд народної пісні визначається її походженням (“питома” – “напливова”) й обставинами, при яких вона співається, інакше кажучи, приналежністю до певного родовиду етнокультури та функцією в житті народу. Цей методично кардинальний крок потягнув за собою низку істотних новацій:

¹ Квітка Климент. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем. – Окрема відбитка. – С. 48-51 (в російському перекладі: Квитка Клемент. Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1973. – С. 169-174). Уперше про те ж писав К. Квітка в коментарі до балади про кровосуміш “Коло млина калина” у збірці: Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. – Київ, 1917/1918. – № 107, с. 110-111 (репринт: Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. – Київ, 1977. – Т. 9: Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. – С. 290-291). До речі, збірка ця систематизована за жанрово-тематичним (етнографічно-філологічним) принципом, на відміну від наступної (“Українські народні мелодії”), що виявляє виразну еволюцію поглядів етномузиколога на дану проблематику.

² Свою культуро-жанрову систематику С. Людкевич застосував тричі в різних варіантах, редагуючи збірки Осипа Роздольського (Етнографічний збірник НТШ. – Львів, 1906, 1908. – Т. XXI-XXII), Людвіга Плосайкевича та Якова Сенчика (Матеріали до української етнології НТШ. – Львів, 1916. – Т. XVI).

³ Квітка Климент. Українські народні мелодії.

⁴ Колесса Філарет. Народні пісні з Підкарпатської Руси. – Ужгород, 1938; Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. – Київ, 1995. – С. 38.

по-перше, в обіг запроваджувалося таке незаслужено критиковане термінопоняття, як “звичайні пісні”, що охоплює народномузичні твори, виконувані принагідно (“будь-коли”), за бажанням й, отже, неприурочені функціонально (супроти приурочених);

по-друге, обжинкові ладканки і пісні, які в систематизації С. Людкевича передують весільним, були віднесені до обрядових трудових ще й з огляду на такий немаловажний факт, що суто сезонні сільськогосподарські роботи, до яких належать, зокрема, й жнива, на відміну від загальнонародних зимових, весняних чи літніх свят не мають своєї точно вказаної дати в календарі (значить, приурочені до збирання урожаю фольклорні твори ніяк не можуть бути рівнозначними справді календарним, як це звичайно подається в етнографічно-філологічних жанрових класифікаціях);

по-третє, виділення С. Людкевичем у цілковито окремий розряд “пісень танкових і споріднених”, треба розуміти, на противагу співним і речитативним творам дозволило прийти до визначення як поняття власне музичних жанрів, так і їхньої цілісної системи, яку творять три основні – епічний (речитативний), ліричний (співний) та драматичний (танковий), і два проміжні – ліро-епічний (парландово-рубатний) і ліро-драматичний (приспівковий) способи музичного вираження¹;

по-четверте, введення поняття власне етномузичного жанру, що логічно випливає із самої систематизаційної ідеї С. Людкевича, привело своєю чергою до віднайдення потрібної перехідної ланки між етнографічною та етномузичною класифікаціями, якою стала категорія “(мело)жанрового циклу” – конкретного набору етномузичних жанрів, традиційно призначеного супроводжувати відповідну життєву обставину, виконувати певну функцію в житті народу² (наприклад, “весільний жанровий цикл” обслуговує весільний обряд і складається з таких музичних жанрів, як ладканки, пісні, приспівки й танці включно з хороводами і маршами; “зимовий жанровий цикл” співається під час календарних зимових свят і включає колядки, щедрівки, ігрові та споріднені твори; “звичайний жанровий цикл” виконується принагідно, за

¹ Луканюк Богдан. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць. – Київ, 1989. – С. 62-68; Луканюк Богдан, Мишанич Михайло. Музичні жанри та форми питомої народновокальної творчості бойків (Спроба типології) // Традиційна народна музична культура Бойківщини / Упор. Б. Луканюк. – Турка, 1992. – С. 6-9; Цехміструк Юрій. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936-1937 років. – Львів; Рівне, 2006. – С. 430-431.

² Докладніше про функцію етномузичних творів у житті народу як критерій їх жанрової класифікації див.: Гошовський Владимир. Украинские песни Закарпатья. – Москва, 1968. – С. 11-14 (Гошовський Володимир. Українські пісні Закарпаття. – Львів, 2003. – С. 23-25).

бажанням і містить в собі голосіння на випадок¹, співні мелодії як у манері рубато, так і джусто, приспівки й танці; і т.д. і т.п.)²;

по-п'яте, що найголовніше, завдяки безпосередньому переходу від етнографічної класифікації до музичної, поминаючи тематичну (філологічну), появилася можливість розглядати в межах жанрових циклів окремо особливості музичного та словесного інгредієнтів відповідних народнопісенних (точніше сказати – народновокальних, бо ж голосіння, а тим більше дума – то не пісня) творів як дві достатньо автономні системи (чи субсистеми), що реально не існують одна поза іншою, певною мірою взаємодіють (передовсім на формальному рівні та в даному конкретному поєднанні), але аж ніяк не визначають зміст, характер, природу одна одної в принципі.

У результаті, ось за яким орієнтовним тематичним планом читався курс музичного фольклору на теоретико-композиторському факультеті Львівської консерваторії від самого початку 1990-х років:

Частина перша. ОСНОВИ ТЕОРІЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ.

Тема 1. Вступні (базові) поняття.

Лекція 1. Фольклор і фольклоризм.

Лекція 2. Музична фольклористика (етномузикознавство): система дисциплін та нарис історичного шляху.

Тема 2. Народномузичні стилі.

Лекція 3. Виконавські стилі. Народні інструменти.

Лекція 4. Географічні й історичні стилі.

Тема 3. Основи типології.

Лекція 5. Культуро-жанрова система музичного фольклору.

Лекція 6. Типова народномузична форма (“пісенний тип”).

¹ Приклади “звичайних” голосінь (рекрутських, гумористичних, сороміцьких) чи не вперше наведено в розвідці: Гайдай Михайло. Народні голосіння // Етнографічний вісник. – 1928, кн. 7. – С. 67-72 (нотний додаток. – С. 1-14). До них варто би ще додати практиковані в народі голосіння “за хатою” (погорільців), “за худобою”, “емігрантські” тощо, ба навіть дитячі, як “за пташкою” (Мадяр-Новак Віра. Збірник закарпатських народних пісень для шкіл естетичного виховання та загальноосвітніх шкіл: В 2 ч. – Ужгород, 1999. – Ч. 2. – С. 140-141, № 202).

² Зі сказаного повинно стати ясным, що поняття конкретної життєвої обставини (функції) та жанрового циклу збігаються, накладаються одне на одне при переході від етнографічної класифікації до музичної; гранично спрощуючи, можна навіть сказати, що життєва обставина та жанровий цикл – це практично одне й те ж, тільки в одному випадку – в етнографічній класифікації народної творчості – це кінцева, мінімальна одиниця поділу (життєва обставина), в іншому – в етномузичній класифікації творів – це вихідне, найширше поняття (жанровий цикл, який далі ділиться на певні жанри, їхні види і різновиди, а в межах своїх жанрів ще далі – на окремі типові форми).

Частина друга. ПРИУРОЧЕНИЙ (“обрядовий”) ФОЛЬКЛОР

Тема 4. Родинні.

Лекція 7. Народне весілля (початок).

Лекція 8. Народне весілля (закінчення).

Лекція 9. Хрестини. Традиційний похорон.

Тема 5. Календарно-сезонні.

Лекція 10. Зима.

Лекція 11. Весна.

Лекція 12. Літо. Трудовий фольклор.

Частина третя. НЕПРИУРОЧЕНИЙ (“світський”) ФОЛЬКЛОР

Тема 6. Звичайні.

Лекція 13. Умови виконання. Тематика.

Лекція 14. Жанрова та музична типологія.

Тема 7. Дитяча народномузична культура.

Лекція 15. Дитяча народномузична культура: жанрова система і типологія.

Тема 8. Уснописемна (“напливова”) культура.

Лекція 16. Загальна класифікація. Побутові пісні й танці.

Лекція 17. Революційна творчість.

Тема 9. Народнопрофесіональна музика.

Лекція 18. Репертуар співців.

Лекція 19. Репертуар інструменталістів (“троїсті музики”).

Тема 10. Заключне заняття.

Лекція 20. Вітчизняний фольклор і фольклоризм сьогодні-завтра.

Згодом цей принциповий підхід певною мірою знайшов своє відображення в низці опублікованих навчальних програм Ірини Довгалюк¹, частково Олега Смоляка² та на практиці почав реалізуватися тією чи іншою мірою в окремих навчальних закладах, а проте досі, слід відзначити, не набув загального поширення передусім із суб’єктивних

¹ Довгалюк Ірина. Українська народна музична творчість: Програма педагогічних училищ для спеціальності 03.05. – Київ, 1990; її ж, Деякі питання щодо програми курсу “Українська народна творчість” // Народна музична творчість, традиції, обряди як складова національної (рідної) школи: Тези доповідей. – Київ, 1992. – С. 12-13; її ж, Методичні рекомендації до викладання курсу “Українська народна музична творчість” для студентів спеціальності 03.05 “Музичне виховання” педагогічних училищ України. – Київ, 1992. – 27 с.; її ж, Проект програми курсу “Музичний фольклор: Музичні жанри української народної творчості” (для студентів філологічного факультету спеціальності “Фольклористика” Львівського національного університету ім. Івана Франка) // Етномузика. – Львів, 2006 (№ 1). – С. 138-153.

² Смоляк Олег. Програми музичних училищ: Музичний фольклор. Запис і розшифрування музичного фольклору. – Тернопіль, 1995. – 38 с.

причин – його застосування вимагає від фольклориста-педагога, вихованого на старих методичних засадах, значного переосмислення світоглядних позицій, свіжого погляду на давно усталені та, здавалося б, непохитні істини, іноді й просто пересилання в собі ледачого конформізму. Та це, як мовиться, справа часу, адже майбутнє напевно саме за підходом, заснованим на Людкевичевому розумінні жанрової природи етномузики, бо він не лише відповідає актуальним здобуткам музичної фольклористики, але й відбиває реальний стан речей у музичній культурі усної традиції.

Наступне не менш складне питання, що постає перед навчальним курсом музичного фольклору на сучасному етапі, стосується вже самих засад черговості викладу окремих етнокультур і жанрових циклів.

При вказаних відмінностях у визначенні поняття фольклорної жанровості спільним для обох методичних підходів, етнографічно-філологічного й етнографічно-музичного, залишається їхній історизм – спрямованість подання матеріалу за принципом “від сивої давнини до сучасності”, що виразно спирається на відому теорію “трьох діб” в еволюції вітчизняної народної музики, де першу добу репрезентує її обрядова частина, пов’язана з поганськими культами (з цієї причини церковні коляди та вертепні гри не беруться до уваги), другу добу, “козацьку” – необрядова, “світська” частина (фактично тільки думи та звичайний жанровий цикл, утім також обмежений виключно традиційною ліричною пісенністю), а третю – приспівкова, танцювальна та загалом уся вітчизняна напливова творчість (т.зв. “пісні літературного походження”)¹.

Звичайно, не тільки можна, але й треба сперечатися, наскільки таке бачення історії фольклору варто вважати в цілому правдоподібним, та це прерогатива фольклористики. У даному випадку істотніше зважити, чи історизм, практикований у навчальному курсі музичного фольклору та виразно націлений на формування певного світоглядного його сприйняття, є дидактично виправданим узагалі.

З одного боку, застосування саме такої методики видається доцільним через тісне пов’язання етномузикознавства з історичними науками, передовсім – етнографією, що давало йому бажаний вихід на загальні питання людинознавства. Достатньо пригадати Квітчин

¹ Докладніше див.: Колесса Філарет. Музикознавчі праці. – С. 237-243, 249-250, 285 тощо; його ж, Про вагу наукових дослідів над усною словесністю // Колесса Філарет. Фольклористичні праці. – Київ, 1970. – С. 17-33; його ж, Спроба періодизації української народної поезії // Інформаційний бюлетень: Додаток до журналу “Вісті АН УРСР”. – 1946. – № 3/4 (16/17). – С. 46-48 (передрук: Родина Колессів у духовному та культурному житті України XIX–XX століття: Збірник наукових праць та матеріалів. – Львів, 2005. – С. 309-310).

постулат: музична етнографія “не може бути інакшою, як тільки порівняльною та еволютивною”¹. Однак завдання нинішньої етнографії, а за нею й етномузикології, вже не зводяться до розв’язання виключно питань історії – останньо обидві споріднені науки усе більше цікавлять структурно-функціональні підоснови суспільного побуту й, отже, історизм у побудові тематичних планів навчального курсу музичного фольклору не зовсім достоту віддзеркалює актуальний статус науки про музичну культуру усної традиції.

З іншого боку, послідовність “від питомого фольклору до найновішого напливого” була, безумовно, доречною ще й з огляду на те, що переважна більшість слухачів курсу, принаймні україномовних, виводилася з села і традиційна етнокультура, увібрана ними, так би мовити, з молоком матері, складала основу основ їхньої ментальності, зокрема і їхнього природного музичного мислення, натомість духовне життя міста – академічне та побутове – виступало для них малознаною альтернативою. Тож саме так укладений тематичний план заодно забезпечував реалізацію ще одного принципу раціонального здобуття знань – “від відомого до невідомого”, “від звичного до особливого” та служив меті впровадження новаків у світ вітчизняної та європейської писемної культури.

Такою в кожному разі була демографічна ситуація в минулому, але в післявоєнні (а точніше – в післясталінські) роки вона стала докорінно мінятися, наслідком чого серед учнів та студентів усе більшало тих, хто народився та виріс у місті й практично не мав можливості бодай якось контактувати прямо з рідною етнокультурою, щиронародною творчістю. Та, врешті, й сільські діти почали формуватися внутрішньо вже не стільки атмосферою узвичаєного життєвого укладу, скільки всюдисущими засобами масової інформації з властивим їм засиллям “попси”, переважно чужинецької за своїм духом і родоводом. Що ж до питомої етнокультури, то вона повсюдно нині перестала реально функціонувати – де від початку Другої світової війни (відомо, що подекуди й партизани під страхом суворої кари забороняли родинні та календарні святкування, мотивуючи це тим, що коли треба вмирати за волю, нібито “не час на забави”, у зв’язку з чим виросло покоління, цілковито позбавлене фольклорного досвіду), а де від 60-х років минулого століття². Сьогодні навіть у віддалених закутках можна

¹ Квітка Климент. Вступні уваги до музично-етнографічних студій // Записки Етнографічного товариства. – 1925, кн. 1. – С. 9.

² Новикова Лариса. Про історичну динаміку жанрового ряду слобожанського фольклору ХХ сторіччя // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 284-293.

знайти лишень рудименти (не раз вельми спотворені) колишнього фольклорного репертуару, які до того збереглися в пасивній пам'яті кількох (двох-трьох на ціле село) представників найстаршої генерації, середнє ж покоління селян уже не знає практично нічого, крім загальнопоширених т.зв. “народних романсів”.

У підсумку, усна та писемна культури в сучасній суспільній свідомості помінялися місцями: артистична музика, хоч і головнo в своєму розважальному варіанті, повсюдно та глибоко проникнувши в народний побут, стала ходовою, звичайною, автентична ж етномузика перейшла в розряд малознаної та сприймається в масі не як своя, рідна, а в кращому випадку як своєрідна (“прикольна”) екзотика. А відповідно навчальний курс музичного фольклору фактично не тільки втратив колишнє призначення перевідника в міську культуру й академічне мистецтво, але й сам зіткнувся з проблемою сприйняття і засвоєння учнівською та студентською молоддю питомого фольклорного мелосу, перш за все обрядового, з якого згідно з історично вибудованим тематичним планом якраз і повинно починатися проходження предмету. Так властивий йому колись продуктивний принцип дидактики “від знаного до незнаного” перетворився у свою контрпродуктивну протилежність – “від малознаного чи й узагалі незнаного (питомого фольклорного) до відомого, легкoзрозумілого (напливового артистичного)”.

Що подальше використання подібної, явно застарілої методики викладання, м'яко кажучи, не сприяє прищепленню любові до рідної культури усної традиції, доводити хіба зайве. Та якщо прагнути й надалі правильно застосовувати названий методичний принцип, а відмовлятися від нього було б великою помилкою з погляду елементарних вимог педагогіки, то виходом із становища може бути лише рішуча заміна черговості викладу всього дидактичного матеріалу на зворотню – від напливової до традиційної, питомої творчості. Тоді орієнтовний тематичний план курсу музичного фольклору міг би засадничо виглядати ось як¹:

1. Вступне заняття. Основні поняття (культури усної та писемної традицій, фольклоризм).
2. Усномузичне виконавство. Народні інструменти.
3. Уснописемна (напливова) культура, її головні стильові верстви (пласти).
4. Традиційний фольклор. Історичні та географічні стилі етномузики.

¹ Друга з ряду тема, яка по своїй суті є продовженням вступу, потрібна саме на цьому місці для того, щоби далі можна було розглядати відразу всі вияви етномузичної творчості – вокальну, інструментальну й танцювальну.

5. Індивідуальні та середовищні стилі в культурі усної традиції. Система етномузичних культур.
6. Основи теорії етномузичних жанрів та типових форм.
7. Народні професіонали: Співці (кобзарі, лірники).
8. Народні професіонали (продовження): Інструменталісти, ансамблісти.
9. Етномузичне аматорство. Музичний фольклор соціодемографічних груп.
10. Дитячий фольклор.
11. Звичайний жанровий цикл.
12. Календарні та сезонні жанрові цикли.
13. Зима.
14. Весна.
15. Літо.
16. Трудовий фольклор.
17. Родинні жанрові цикли.
18. Народини (хрестини).
19. Весілля.
20. Похорон.
21. Заключне заняття. Музичний фольклор і фольклоризм нині-завтра.

Цей тематичний план, розроблений у загальних рисах ще в середині 1990-х років, почав віднедавна впроваджуватися в педагогічну практику окремими випускниками кафедри музичної фольклористики Львівської музичної академії. Власне його варіант покладено в основу розробки курсу Юрія Рибак для Інституту мистецтв Рівненського гуманітарного університету, що публікується нижче в ж цьому номері “Етномузики”¹. Хоч викладання музичного фольклору в такий спосіб робить щойно свої перші кроки, має переважно експериментальний характер і ще чекає на свою остаточну апробацію, воно вже викликало позитивні відгуки як викладачів, так і – найголовніше – студентів, що напуває оптимізмом.

Звісно, загальний перехід на нові (чи радше зустрічні) рейки, мабуть, вимагатиме деякого часу, та при добрій волі й ініціативності зацікавлених колег це може відбутися доволі швидко й без особливих зусиль, позаяк пропонована реформа зовсім не порушує основ існуючої структури навчального курсу, а тільки міняє спосіб, напрям її викладу. Неспівмірно істотнішу реорганізацію їй напевно доведеться ще перейти в майбутньому і то не стільки з методично-педагогічних міркувань, скільки з науково-теоретичних. У кількох словах вони зводяться до такого.

Як уже хіба віддавна зауважили дослідники вітчизняного фольклору, етномузичні твори однакової будови (одного типу) чи навіть одні

¹ Рибак Юрій. Проект навчальної програми курсу “Український музичний фольклор” (за вимогами кредитно-модульної системи) // Етномузика. – Львів, 2007. – № 2. – С. 172-191.

й ті ж мелодії не раз виконують відмінні етнографічні функції, приурочуються до різних обставин народного життя. Ілюструють це не тільки вище згадувані речитативні голосіння, котрі можуть бути й обрядовими (похоронними), і ритуально-оказіональними¹, і звичайними, але й низка співних мелоформ, властивих одночасно весільному, весняному, літньому, трудовому і знову ж таки звичайному жанровим циклам. Класичним, широко знаним із літератури прикладом, як один наспів обслуговує весільний, обжинковий та інші сезонно-трудова ("закопки", "харення капусти", "ягідні" і т. д і т. п.), а також весняний цикли, є строфічна 7-складова ладканка; те ж ще більшою мірою стосується коломийок, співаних і граних практично за першої-ліпшої нагоди – обрядової чи необрядової. Аналогічні розбіжності виникають тоді, коли якийсь твір в одній місцевості виступає традиційно прив'язаним до однієї події, в іншій же – до іншої, або коли він раніше мав одне призначення, потім набув нового (скажімо, з обрядових перейшов у звичайні чи, навпаки, із звичайних або напливових – в обрядові). Перелік подібних випадків можна би множити і множити.

Усіх їх у фольклористичних працях прийнято зараховувати, як правило, до проявів т.зв. "поліфункціональності"², виправдовуючи у такий дещо невмілий спосіб очевидну невідповідність теорії функціонального критерія визначення жанрів живій реальності. Адже саме визнання існування поліфункціональності означає на ділі, що у вітчизняній музичній культурі усної традиції фактично немає повної, однозначної співвідносності, взаємної залежності між етнографічною приуроченістю етномузичного твору та його характером (стилем, формоструктурою), або, інакше кажучи, вітчизняному музичному фольклорові невластива справжня, строга функціональна табуїзація мелотипів. Подібно як словесний текст і мелодія, етнографічна функція та музика – це дві окремі системи, які тісно взаємодіють (можливо, значно тісніше, ніж тексти і мелодії), але не пов'язані корелятивно між собою й не зумовлюють одна одну.

Чи не найліпше переконує в тому практика етномузичної систематизації народних пісень, здійснювана строго за моментами їхнього виконання, що не раз замість зводити однакові чи однотипні мелодії разом спричиняє їх розосередження й, отже, цілковито розминається зі своїм прямим завданням. Це наочно показує будь-яка збірка весільних пісень, укладена за ходом самого весілля, наслідком чого одні й ті ж

¹ Єфремов Євген. Ритуали викликання дощу // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць. – Київ, 1998. – Вип. 2. – С. 192-209.

² Полифункциональность фольклора. – Новосибирск, 1983.

наспіви, багато раз відтворювані без змін або майже без змін, неодмінно опиняються в різних місцях¹. Для етнографа таке порядкування матеріалу є якнайвідповіднішим, бо воно дає можливість прослідкувати в деталях, включно з музичними, розгортання обрядів, які виступають безпосереднім предметом його досліджень і знаходиться в центрі його уваги. Натомість музикантові-фольклористу, ясна річ, важливіше пізнати інше – що за музика звучить на весіллі, адже саме вона складає об'єкт його студій, і відповідно на ній фокусуються його інтереси. Тому в справді етномузичних збірках весільні мелодії викладаються окремо з власною класифікацією та систематизацією² (як це, не мудруючи лукаво, здогадався свого часу зробити Степан Руданський, давши таким чином хіба першу в історії нашої фольклористики спробу типології наспівів українського весілля)³.

Замикання очей на окреслені незгідності пояснюються тим, що етномузикознавство фактично досі не має власної жанрової класифікації та й користується класифікаціями найближчих суміжних дисциплін – етнографії та етнофілології, вносячи, до речі, в їхню розбудову свою немалу лепту⁴. Ці запозичення, значною мірою вимушені надзвичайно великою складністю предмета і трудністю його дослідження, дозволяють бодай сяк-так, у першому наближенні згрупувати вельми обширний та різноманітний етномузичний матеріал, але й заразом укорінюють хибні уявлення про сутність музичного фольклору взагалі і зокрема про тематику віршів чи побутову функцію як закономірні критерії для його жанрового, тобто родо-видового, поділу, хоча насправді такими критеріями вони бути ніяк не можуть. Бо ж зміст слів та роль твору в житті народу належать до істотних ознак об'єктів дослідження відповідно етнофілології та етнографії, проте не являються істотними, невід'ємними ознаками твору народної музики, оскільки знаходяться вони не в самій музиці, а поза нею. Сторонні ознаки

¹ Див., наприклад, Весільні пісні: У 2 кн. – Київ, 1982. – (Українська народна творчість); Тюрикова Олена. Музичний фольклор Донбасу: Весільні пісні. – Донецьк, 2005 тощо.

² Див., наприклад, Цапун Раїса. Сербинівське весілля. – Рівне, 2004; Лукашенко Лариса, Галина Похилевич. Традиційні пісні українців Північного Підляшшя: За матеріалами експедицій 1999-2001 років. – Львів, 2006. – С. 107-155.

³ Народні пісні в запису Степана Руданського. – Київ, 1972. – С. 56-75. – (Українські народні пісні в записах письменників).

⁴ Див., наприклад: Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч. – Львів, 1906, 1907 (1908). – (Етнографічний збірник. – Т. XXI-XXII); Гошовський Владимир. Украинские песни Закарпатья (Гошовський Володимир. Українські пісні Закарпаття); Грица Софія. Функціональний многоуровневый анализ народного творчества // Методы изучения фольклора: Сборник научных трудов. – Ленинград, 1983. – С. 45-53 (Грица Софія. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті. – Тернопіль, 2000. – С. 52-60) тощо.

спроможні дати, як гласить відповідна норма формальної логіки, тільки штучну класифікацію (як скажімо, порядкування книг на полиці за їхніми розмірами), природна ж класифікація повинна ґрунтуватися єдино на ознаках, іманентних дослідницькому предметові, яким у даному випадку і виступає усномузична творчість.

Очевидно, в перспективі таки треба буде поступово відмовлятися від орієнтації на суміжні жанрові класифікації та рішуче переходити на суто етномузичну систематику не тільки в науці, але й по можливості також у педагогіці, зокрема й у курсі народної музики, де останніми часами вивчення її властивостей спирається на методiku не так обговорення окремих, довільно підібраних зразків, як послідовного пізнання типових етномузичних форм (“мелотипів”, “пісенних типів”). Коли ж їх доводиться аналізувати по кілька разів при проходженні різних жанрових циклів, це позбавляє весь навчальний предмет бажаної стрункості, вносить у його виклад певний елемент невпорядкованості, недоречно провокує питання, на які сьогодні немає задовільної відповіді. Непотрібних повторів, розуміється, можна уникнути, подаючи кожен типову мелоформу в рамках її етномузичного жанру та незалежно від інших супутніх прикмет.

Якщо покласти в основу запропонований вище критерій визначення етномузичних жанрів-родів за трьома можливими способами музичного вираження, то тематичний план такого принципово нового курсу музичного фольклору мав би вибудовуватися в напрямі від усього різноманіття танкових творів та споріднених з ними¹ через не менш

¹ Тут слід би розглянути не тільки в повному обсязі танці, достатньо розповсюджені в народі – як питомі на загальнонаціональному та регіональному рівнях, звичайні й обрядові, причому в їхніх вокальних та інструментальних утіленнях, у різних формах включно з великими композиціями (на зразок “Гуцулки”), так і всілякі можливі напливові (докладніше див.: Гуменюк Андрій. Народне хореографічне мистецтво України. – Київ, 1963; Луканюк Богдан. Пам’ятка студента-практиканта. – Рівне, 2001. – С. 17; Земцовский Изалий. Библиография танца: Народный танец. – Санкт-Петербург, 1993; Dąbrowska Grażyna W. Taniec w polskiej tradycji: Leksykon. – Warszawa, 2005/6), але й неодмінно марші, бодай з числа відомих, оскільки цей жанровий вид усе ще залишається вивченим недостатньо. Далі мали би йти усі приспівки (коломийки, шумки, співанки й ін.), включно з характерними регіональними різновидами, і специфічні жартівливі, сатиричні пісні, особливо з розбудованими рефренами. Укінці знайшлися б хороводні форми (календарні й фактично вже втрачені родинні, про які можна судити лише за рудиментами весільних), що займають якби перехідне положення між чисто танковим та співним жанрами. До жанру танкових повинна відійти ще й переважна більшість щедрівок і дитячих пісеньок (типу забавлянок, дражнилок тощо), які з огляду на властиву їм, з одного боку, елементарну будову, а з іншого – особливу тонічну версифікацію доцільно би проходити, мабуть, на самому початку, ще перед строфічними танцями та приспівками, серед яких також чимало лучиться з тонічними віршами.

розмаїті на свій лад співні¹ до порівняно нечисленних, зате надскладних для засвоєння основних речитативних відмін². Щойно в межах кожного з цих етномузичних жанрів, їхніх видів та різновидів повинні розглядатися цілісні групи типових мелоформ, а при потребі також їхні етнографічні функції, поетичні сюжети і теми тощо.

Так у найзагальніших рисах міг би виглядати проєкт вирішення назрілої проблеми. Він, безумовно, потребує подальшого опрацювання, глибшого осмислення та, головне, величезної кількості підготовчих робіт. На сьогодні наша етномузикологія, наука про народну музику, а тим більше етномузична педагогіка ще не готові до впровадження в практику викладання намічених новацій. Це, як сказано, справа майбутнього, але що прийдешні зміни неминучі – сумніватися хіба не доводиться, тому вже відтепер треба би планувати ґрунтовні монографічні студії над певними мелотипами, їх цілісними групами, етномузичними жанровими різновидами, видами і, врешті, жанрами у цілому, щоби відтак на підставі здобутих знань можна було готувати окремі заняття чи серії занять (наприклад, про речитативний жанр, порівняно найкраще досліджений завдяки працям Ф. Колесси та С. Грици) передовсім для студентів, які спеціалізуються в галузі етномузикології, можливо, також і для решти студентів теоретико-композиторського факультету.

Водночас пропозицію радикального перегляду всієї концепції навчального курсу музичного фольклору, корінної перебудови його (курсу) на засадах суто етномузичної жанрової класифікації у жодному разі не слід розглядати як заперечення практикованих нині обох вище наведених тематичних планів – історичного та типологічного. Здається лише, що найвищий час-пора остаточно позбутися у викладанні народної музики давно застарілого етнофілологічного підходу. Наявні ж або розроблювані дійсно етномузичні підходи наразі можуть (і, мабуть, повинні) гнучко застосовуватися в різних навчальних закладах або їхніх підрозділах (факультетах, кафедрах, відділах тощо)

¹ Сюди мали би входити, либонь, усі види й різновиди напливових пісень (авторського походження, т.зв. народні романси, а також великий пласт дворацьких пісень), більша частина обрядових творів, типологія яких розроблена нині чи не найкраще, і врешті, традиційні звичайні мелодії.

² Крім голосінь і дум, в українському фольклорі рецитуються деколи псалми, жебранки й інші аналогічні види цього жанру. При його вивченні особливу увагу належало б приділити передовсім індивідуальним формулам найвидатніших кобзарів та лірників минулого й сучасності (про формульну будову рецитацій див.: Луканюк Богдан. Диференціальний принцип тактування. – С. 63-64; Коломисць Ольга. Гуцульський традиційний похорон. Обряд і музика: Дипломна робота. – Львів, 2000. – С. 29-46).

залежно від мети читаного курсу, складу студентів та їхньої спеціалізації. Тематичний план з історичним спрямуванням видається найвідповіднішим для вищих шкіл, де широко застосовується проблемне навчання і де для засвоєння гіпотетичних побудов і суджень є зрілі, належно підготовані слухачі. Тематичний план, зворотній історичному, як більш підходящий для типологічного висвітлення дидактичного матеріалу і, значить, викладання нормативних знань, мабуть, доцільно використовувати насамперед у середніх навчальних закладах, а також музичних вишах, в яких фольклор проходиться вперше, і потрібне органічне входження в його особливий світ. Узагалі орієнтація на функціональність етномузичної творчості має сенс лише тоді, коли існує потреба дати певні етнографічні знання разом з етномузичними. Натомість там, де поряд з курсом музичного фольклору читаються лекції з етнографії (народознавства) й усної словесності, не варто дублювати (до того ж у дещо скороченому обсязі) вже раз засвоєні відомості (або випереджувати їх докладне вивчення, якщо так складений навчальний план), а без вагань переходити до творення тематичного плану та самого навчального курсу виключно за етномузичними жанрами.

Утім як толком реорганізувати викладання музичного фольклору на різних освітніх рівнях, відділеннях і факультетах музичних і немужичних навчальних закладів – це вже тема окремої розмови.

ПРОЕКТ НАВЧАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ
“УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР”
ДЛЯ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ “МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР”
(ЗА ВИМОГАМИ КРЕДИТНО-MOДУЛЬНОЇ СИСТЕМИ)

Останнім часом вивченню українського музичного фольклору в системі вищої школи приділяється дедалі більше уваги, особливо, на спеціалізованих кафедрах (як правило, на базі колишніх консерваторій та інститутів культури), де готують фахівців у галузі дослідження та популяризації народномузичної творчості. У навчальних планах таких кафедр цей предмет має незначні розбіжності в самій назві, але завжди міститься в блоці професійно-орієнтованих дисциплін та читається за більш-менш стандартним планом, підпорядкованим досі найприйнятнішому функціонально-тематичному принципу викладу тем.

Однак при викладанні “Українського музичного фольклору” педагоги не раз зіштовхуються із серйозними труднощами, спричиненими відсутністю як типових міністерських програм, так і найнеобхіднішого навчально-методичного забезпечення. У пошуку виходу з такої ситуації чимало викладачів, підкріплюючись досвідом особистої фольклористичної роботи, самостійно розробляють робочі навчальні програми та складають тематичні плани на власний розсуд, звичайно, орієнтуючись на кількість відведених навчальних годин та специфіку певного закладу. Зрозуміло, що це вимушена тимчасовість, доки не будуть вироблені єдині освітні стандарти, у т.ч. і щодо викладання низки народознавчих дисциплін та, відповідно, виховання фахівця-фольклориста.

З огляду на перспективність запровадження кредитно-модульних технологій організації навчального процесу, слід адаптувати до цього і будь-які подальші розробки в напрямі удосконалення методики викладання “Українського музичного фольклору”. За таких умов кожен із викладачів залишить за собою право на авторську інтерпретацію типової програми, а чим більше буде оприлюднено таких індивідуальних інтерпретацій та підходів, тим швидше сама дисципліна закріпиться в системі загальнонаціональної освіти.

Пропонований курс “Українського музичного фольклору” розроблено для студентів кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ), орієнтуючись на відповідні положення¹. Із 1998 року дисципліна читається автором цих рядків за темпланом, аналогічним до того, що використовується на кафедрі музичної фольклористики ЛДМА ім. М.В. Лисенка². При викладенні матеріалу акцент робиться на регіональній специфіці музичного фольклору, тобто поглиблено розглядається лише традиційна етномузика Західної України.

Із 1997 року на кафедрі музичного фольклору РДГУ реалізовується нова концепція виховання фахівців, де поглиблену увагу приділено теоретичному блоку дисциплін. Відтак орієнтиром стало формування спеціалістів ширшого аніж раніше профілю, яким присвоюється кваліфікація “викладач, артист, керівник фольклорного ансамблю”.

Поряд із низкою професійно-орієнтованих теоретичних дисциплін (“Вступ до спеціальності”, “Аналіз народномузичних творів”, “Етноінструментознавство”, “Фольклор народів світу”, “Музично-етнографічна транскрипція”) у відповідному блоці вивченню українського музичного фольклору приділяється найбільше уваги. Програма курсу “Український музичний фольклор” розрахована на рівень студентів, які здобули початкову музичну освіту на рівні дитячої музичної школи. Предмет вивчається протягом двох років (II – III курси) за таким розрахунком годин: усього – 108, з яких 52 – лекційні, 18 – семінарські, 38 – самостійна робота. Передбачено дві основні форми контролю: залік після перших двох семестрів та іспит у кінці четвертого. І хоча подібний підсумковий контроль не зовсім узгоджується зі стандартами кредитно-модульної системи навчання, а є всього-на-всього рудиментом попередньої традиційної системи, при укладенні пропонованої програми взято за основу і те, й інше. Тому дисципліна вивчається протягом двох академічних курсів, при засвоєнні яких можна набрати максимальну кількість оціночних балів – 100 для кожного курсу.

Дещо в загальному про кредитно-модульну систему.

Згідно з рішенням Колегії Міністерства освіти і науки України від 28 лютого 2003 р. (протокол № 2/3- 4) її запроваджено в українських вищих навчальних закладах III – IV рівнів акредитації як педагогічний експеримент. Як зазначено в положенні, “основним завданням

¹ “Положення про організацію навчального процесу в кредитно-модульній системі підготовки фахівців” (Рівне: РДГУ, 2006)

² Концепція цього плану розробив Б. Луканюк (див. його статтю про темплани в цій книзі), а принципово відмінним від стандартних варіантів у ній є те, що теми викладаються від простіших, зрозуміліших для студента-початківця до складніших – таких, що потребують певної теоретичної підготовки, тобто від сучасної позаобрядової до архаїчної обрядової творчості.

поширення кредитно-модульної системи підготовки фахівців є запровадження передбаченої Болонською декларацією системи академічних кредитів, що аналогічна ECTS (Європейській кредитно-трансферній системі)”¹. Визначальні критерії в цій новій системі освіти зорієнтовані на “якість підготовки фахівців; зміцнення довіри між суб’єктами освіти; відповідність європейському ринку праці; мобільність; сумісність кваліфікації на вузівському та післявузівському етапах підготовки; посилення конкурентоспроможності Європейської системи освіти”².

Із суто технічного аспекту, під поняттям “кредиту” розуміється одиниця обсягу та вимірювання результатів навчання, що коливається в межах 24 – 54 годин навчального часу (аудиторних та самостійних), а термін “модуль” застосовується до задокументованої певної частини освітньо-професійної програми. Кожна з дисциплін, залежно від загального розрахунку навчальних годин та тематичних блоків, поділяється на певну кількість логічно визначених змістових модулів, що засвоюються студентами протягом вивчення курсу. Кожен із таких модулів виступає одним із рубіжних етапів на шляху засвоєння матеріалу предмета, а отже, протягом семестру студенти засвоюють кілька змістових модулів та, відповідно, складають від одного до кількох міні заліків-іспитів.

Тепер щодо пристосування навчальної програми з “Українського музичного фольклору” до кредитно-модульної системи.

Матеріал курсу поділяється на 6 змістових модулів – по три на кожен академічний рік. На другому курсі ці модулі охоплюють 11 тем (54 год.), на третьому – 7 (54 год.). Кожна із самостійних частин навчальної програми містить від 2 до 4 логічно об’єднаних тем, а кількість годин у змістових модулях коливається в межах від 14 до 22 год. Із розрахунку 2 години аудиторних занять на тиждень у навчальних семестрах дисципліна може читатися за поділом 9+8 тижнів або навпаки, а отже, існує розбіжність у поділі на змістові модулі та семестри. Можливо, у цьому є навіть рація, принаймні з погляду на безперервність (“ланцюговий принцип”) процесу засвоєння тем.

Стосовно різних форм занять, вивчення дисципліни має таку специфіку. Під час лекцій викладається теорія музичного фольклору, його культуро-жанрова систематика та мелотипологія. Базові положення при цьому черпаються із праць провідних вітчизняних етномузикологів:

¹ Положення про організацію навчального процесу в кредитно-модульній системі підготовки фахівців / Розробники Р.М. Постолюк, А.М. Воробйов, В.І. Тишук та ін. – Рівне, 2005. – С.3.

² Там само.

П. Сокальського, С. Людкевича, К. Квітки, Ф. Колесси, В. Гошовського, А. Іваницького, Б. Луканюка та ін. Семінарські заняття призначені для перевірки рівня достатності засвоєння матеріалу студентами під час лекцій, а найголовніше – після опрацювання ними базових етномузичних джерел. Індивідуальна робота дозволяє закріпити знання, здобуті під час аудиторних занять і сформувати власну оцінку вивченому матеріалу.

Заліковий контроль передбачає підбиття підсумків першого року навчання (курс 1). Студентам, які навчаються успішно, залік виставляється автоматично; ті ж, хто мають певні недоопрацювання, мають можливість ліквідувати заборгованості протягом залікової сесії. Під час завершального іспиту студент дає усну відповідь на два теоретичних питання з курсу (перше – загальнотеоретичного характеру, друге – про певний етномузичний жанр), а також практично ілюструє (голосом чи на інструменті) і коментує дотичні до змісту відповіді музичні приклади – за жанрово-типологічним принципом.

У нижчевикладеній орієнтовній структурі модульно-рейтингової системи міститься 7 основних пунктів, що відображають зміст викладання дисципліни “Український музичний фольклор” та специфіку оцінювання знань студентів. Перший із них виступає в ролі темплану, де на рівні кожного курсу (року навчання) розписані змістові модулі (тематичні блоки) та окремі теми. Тут таки зазначено кількість годин аудиторних (лекційних та семінарських) і самостійних занять, без урахування індивідуальних форм роботи. Наступні пункти, відповідно, висвітлюють тематику семінарських занять та перелік завдань для самостійного опрацювання студентами. Далі подається перелік різноманітних видів навчальної (аудиторної та позааудиторної) роботи в перекладі на оціночні бали, відтак – детальний розпис балів з урахуванням виконання індивідуальних завдань та підсумкового контролю, а також рейтингова шкала оцінювання студентів за результатами здобутих балів (з одночасною адаптацією до національної та європейської систем).

Варто окремо зупинитись на шкалі оцінювання видів навчальної діяльності студентів. При розробці цієї шкали враховано всі види аудиторної та позааудиторної роботи, що відповідає загальним вишівським положенням, а також враховано специфіку організації навчального процесу на кафедрі музичного фольклору. Окрему увагу приділено здійсненню експедиційно-збирацької роботи, а також кафедральному “ноу-хау” – щотижневим презентаціям фольклорних матеріалів, на яких кожен зі студентів періодично звітує про результати фольклорної

практики та творчі здобутки. Також із-поміж запропонованих видів діяльності заохочується здійснення молоддю науково-пошукових досліджень, а саме: опрацювання спеціалізованої літератури, підготування рефератів та виступи з доповідями на конференціях.

Після рейтингової шкали в структурі пропонованої програми поміщено таблицю з детальним розписом кількості балів, які може отримати студент за кожен із видів навчальної та самостійної роботи. Відтак подається ще одна шкала – оцінювання після закінчення вивчення даного курсу, у якій узято до уваги чотири різні категорії: європейська буквенна, національна 5-бальна, університетська 100-бальна та рейтингова 200-бальна шкала з пропонованого курсу.

У кінці пропонованої програми вміщена основна література для опрацювання студентами та викладачами, а також подається зразок детального оформлення першого змістового модуля.

1. СТРУКТУРА ЗАЛІКОВИХ КРЕДИТІВ

Тематика	К-сть годин		
	Лекції	Семінари	Самост. робота
КУРС I			
Змістовий модуль I. Фольклор і фольклористика: основні теоретичні поняття і стильові характеристики. Напливова культура			
<i>Тема 1.</i> Поняття предмету. КУТ-КПТ-УПК, фольклоризм.	2	-	2
<i>Тема 2.</i> Репертуар і стиль у фольклористичі. Історичні та географічні стилі.	2	1	2
<i>Тема 3.</i> Теорія музичних жанрів і форм. Культуро-жанрова система.	4	1	2
<i>Тема 4.</i> Уснописемна культура. Напливовий фольклор.	2	2	2
Змістовий модуль II. Народномузична інструментальна культура і танцювальна традиція			
<i>Тема 5.</i> Класифікація народномузичних інструментів.	2	-	2
<i>Тема 6.</i> Народні музиканти-професіонали. Співці-інструменталісти.	4	2	2
<i>Тема 7.</i> Музиканти-капелісти.	2	-	1
<i>Тема 8.</i> Народна танцювальна традиція.	2	-	1
Змістовий модуль III: Звичайний жанровий цикл			
<i>Тема 9.</i> Загальна характеристика позаобрядового репертуару.	2	-	2
<i>Тема 10.</i> Жанрові та музично-типологічні властивості.	2	2	2
<i>Тема 11.</i> Характеристика регіональних виконавських манер.	2	-	2

КУРС II			
Змістовий модуль IV: Обрядова пісенність. Календарно-обрядовий цикл			
<i>Тема 12. Зима.</i>	4	2	3
<i>Тема 13. Весна.</i>	4	1	3
<i>Тема 14. Літо.</i>	2	1	2
Змістовий модуль V: Родинно-обрядовий цикл			
<i>Тема 15. Весілля.</i>	6	2	4
<i>Тема 16. Хрестини та похорон.</i>	2	-	2
Змістовий модуль VI: Трудовий фольклор. Музична фольклористика та фольклоризм			
<i>Тема 17. Сезонно-трудові пісні. Жнивний цикл.</i>	4	2	2
<i>Тема 18. Розвиток музичної фольклористики та фольклоризму в Україні. Школи, напрями, досягнення.</i>	4	2	2
Усього:	52	18	38

2. ТЕМИ СЕМІНАРСЬКИХ ЗАНЯТЬ

Назва	К-сть год.	№№ тем
КУРС I		
1. Стилєві особливості музичного фольклору. Культуро-жанрова система С. Людкевича – Б. Луканюка.	2	2,3
2. Напливовий репертуар в українському фольклорі: генеза, музично-стилістичні ознаки.	2	4
3. Кобзарсько-лірницька традиція в Україні: музичні цехи.	2	6
4. Музично-типологічна характеристика звичайних пісень.	2	10
КУРС II		
5. Типологія зимових наспівів.	2	12
6. Жанрово-типологічна картина весняного та літнього циклів.	2	13,14
7. Музичне наповнення весільного обряду.	2	15
8. Жнивні обряди та пісні.	2	17
9. Музична фольклористика і фольклоризм в Україні.	2	18
Усього:	18	

3. ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

Назва	К-сть год.	№№ тем
КУРС І		
1. Визначення типових ознак фольклорних творів на основі опрацювання літературних джерел та слухання аудіозаписів.	2	1
2. Робота з фізичною картою України над визначенням етнографічних регіонів.	2	2
3. Засвоєння культуро-жанрової системи С. Людкевича – Б. Луканюка.	2	3
4. Визначення за певними характеристиками напливових творів у процесі слухання аудіоматеріалів та опрацювання друкованих фольклорних збірників.	2	4
5. Ознайомлення із систематикою музичних інструментів Е. Хорнбостеля – К. Закса.	2	5
6. Конспектування джерельних матеріалів про кобзарсько-лірницьку традицію. Аналіз однієї думи.	2	6
7. Опрацювання літератури з метою визначення поняття “троїста музика” та простеження еволюції ансамблевого (капельного) виконавства в Україні.	2	7
8. Збір у рідній місцевості інформації про народні танці, їхні назви та хореографічні фігури.	2	8
9. Ліро-епічна творчість українців: аналіз аудіо- та бібліографічних джерел.	2	9
10. Критичне переосмислення тематичної класифікації звичайних пісень. Огляд джерел.	2	10
11. Підбір необрядових творів з різними видами багатоголосся.	2	11
КУРС ІІ		
12. Конспектування статей К. Квітки та В. Гошовського, присвячених етнографії та типології зимових величальних обрядодійств і наспівів.	2	12
13. Визначення локальних видозмін народних назв творів весняного циклу.	2	13
14. Географічна динаміка у побутуванні купальських обрядів і пісень.	2	14
15. Знайомство з етнографічними властивостями весільного обряду.	2	15
16. Опрацювання типологічної схеми весільного обряду: класифікація Б. Луканюка.	2	15
17. Рудименти хрестильної і похоронної обрядовості в рідній місцевості.	2	16
18. Критичний аналіз розробок І. Клименко, присвячених жнивним наспівам прип’ятського басейну.	2	17
19. Категорії понять фольклористика й фольклоризм. Сучасні напрацювання в етномузикології.	2	18
Усього:	38	

4. ОРІЄНТОВНА ОЦІНКА ВИДІВ НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ У РЕЙТИНГОВІЙ СИСТЕМІ

№ з/п	Вид навчальної роботи	Оціночні бали (за об'єм роботи)	Всього
КУРС І			100
1	Відвідування лекцій та ведення конспекту	1 x 10	10
2	Відвідування семінарських занять	1 x 4	4
3	Виступ на семінарських заняттях	2 x 4	8
4	Конспектування обов'язкової літератури	1 x 10	10
5	Конспектування додаткової літератури	2 x 6	12
6	Виконання самостійної роботи	1 x 8	8
7	Вчасна здача модуля	5 x 3	15
8	Відвідування фольклорних презентацій	0,5 x 12	6
9	Експедиційна розвідка “фольклорної бази”, пробні записи та презентація матеріалів	(5 + 5) x 1	10
10	Підготовка наукового реферату і захист	5 x 2	10
11	Виступ із доповіддю на конференції СНТ	5 x 1	5
12	Виконання підсумкової контрольної роботи	2 x 1	2
КУРС ІІ			100
1	Відвідування лекцій та ведення конспекту	1 x 13	13
2	Відвідування семінарських занять	1 x 5	5
3	Виступ на семінарських заняттях	2 x 5	10
4	Конспектування обов'язкової літератури	1 x 10	10
5	Конспектування додаткової літератури	2 x 5	10
6	Виконання самостійної роботи	1 x 8	8
7	Вчасна здача модуля	5 x 3	15
8	Відвідування фольклорних презентацій	0,5 x 14	7
9	Здійснення особистої фольклористичної експедиції на території “фольклорної бази” та презентація матеріалів	(5+5) x 1	10
10	Підготовка наукового реферату і захист	5 x 1	5
11	Виступ із доповіддю на конференції СНТ	5 x 1	5
12	Виконання підсумкової контрольної роботи	2 x 1	2

5. ОЦІНЮВАННЯ (ВИЗНАЧЕННЯ РЕЙТИНГУ) НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТА

Курс I											
Модуль 1 (поточне тестування)								Модуль 2 (ІНДЗ ¹)		Підсумковий контроль	Сума
Змістові модулі								42		22	100
I			II			III					
10			15								
T1	T2	T 3	T4	T5	T6	T7	T8				
2	4	6	4	2	6	2	2	2	4	2	

Курс II											
Модуль 1 (поточне тестування)								Модуль 2 (ІНДЗ)		Підсумковий контроль	Сума
Змістові модулі								43		20	100
IV			V			VI					
T12	T13	T14	T15	T16	T17	T18					
6	5	4	8	2	6	6					

6. ШКАЛА ОЦІНЮВАННЯ

ECTS ²	Національна (оцінка)	шкала РДГУ (бали)	шкала дисципліни (бали)
A	“відмінно”	90 – 100	180 і більше
BC	“добре”	75 – 89	150 – 179
DE	“задовільно”	60 – 74	120 – 149
FX	“незадовільно” з можливістю повторного складання	35 – 59	80 – 119
F	“незадовільно” з обов’язковим повторним курсом	1 – 34	0 – 79

¹ ІНДЗ – індивідуальне науково-дослідне завдання.

² Європейська кредитно-трансферна система.

7. РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

а) студентам

бібліографія

1. *Вовк Хв.* Студії з української етнографії та антропології. – Київ, 1995. – 335 с.
2. *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – Москва, 1971. – 304 с.
3. *Іваницький А.І.* Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. посібник. – Київ, 1997. – 392 с.
4. *Іваницький А.І.* Українська народна музична творчість: Навч. посібник / Під ред. М.М. Поплавського. – 2-е вид., допр. – Київ, 1999. – 222 с.
5. *Квитка К.* Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В.Л. Гошовского. – Москва, 1971, 1973. – Т. 1. – 1971. – 384 с.; Т. 2. – 1973. – 423 с.
6. *Квітка К.* Вибрані статті: У 2 ч. / Упоряд., передм. та комент. А.І. Іваницького. – Київ, 1985-1986. – Ч. 1. – 1985. – 142 с.; Ч. 2. – 1986. – 152 с.
7. *Кирдан Б., Омельченко А.* Народні співці-музиканти на Україні. – Київ, 1980. – 183 с.
8. *Клименко І.* Купальсько-петрівські мелотипи Прип'ятського Полісся: Матеріали до атласу музичних діалектів // Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр. / Упоряд. О.І. Мурзина. – Київ, 1998. – Вип. 1. – С. 107-136.
9. *Климець Ю.* Купальська обрядовість на Україні. – Київ, 1990. – 144 с.
10. *Колесса Ф.* Наверствовання і характеристичні признаки українських народних мелодій // Колесса Ф. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й. Грица. – Київ, 1970. – С. 248-269.
11. *Луканюк Б.* Пам'ятка студента-практиканта і збирача-початківця: Методичні рекомендації. – Рівне, 2001. – 24 с.
12. *Луканюк Б.* Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель: Тези наук. повідомлень / Упоряд. Б.С. Луканюк. – Львів, 1990. – С. 5-8.
13. *Луканюк Б., Добрянська Л.* Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся / Ред.-упоряд. В.П. Ковальчук. – Рівне, 2004. – Вип. 5. – С. 95-108.
14. *Людкевич С.* Передмова // Галицько-руські народні мелодії: [У 2 ч.] / Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. – Львів, 1906. – Ч. 1. – (Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові. – Т. 21).
15. *Мацієвський І.* “Троїста музика” (до питання про традиційні інструментальні ансамблі) // Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. – Тернопіль, 2002. – С. 95-111.
16. *Правдюк О.* Українська музична фольклористика. – Київ, 1978. – 327 с.
17. *Сабан Л.* Спроба етнографічної жанрової класифікації гуцульських танців // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель: Тези наук. повід. / Упоряд. Б.С. Луканюк. – Львів, 1990. – С. 20-23.

18. *Хорнбостель Э. Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. и матер.: В 2 ч. – Москва, 1987. – Ч. 1. – С. 229-261.

нотогографія

19. Архів Лабораторії музичної етнографії кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету.
20. *Гошовский В.* Украинские песни Закарпатья / Под. ред. Л.Н. Лебединского. – Москва, 1968. – 468 с.
21. Ігри та пісні: Весняно-літня поезія трудового року. Збірник / Упоряд., передм. і прим. О. І. Дея; Нотний матеріал упоряд. А.І. Гуменюк. – Київ, 1963. – 671 с.
22. *Квітка К.* Українські народні мелодії. Київ, 1922. – 236 с. (Етнографічний збірник Українського наукового товариства в Києві, т. II).
23. Лірницькі пісні з Полісся: Матеріали до вивчення лірницької традиції // Зап., упоряд. і прим. О.Ф. Ошуркевича; нотні транскрипції Ю.П. Рибак. – Рівне, 2002. – 139 с.
24. Мелодії древнього Нобеля / Записи, транскрипція і впоряд. Р.В. Цапун. – Рівне, 2003. – 128 с.
25. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / Упоряд., вступ. ст., прим., пер. з пол. С.Й. Грици. – Київ, 1995. – 432 с.
26. Народна музика північної Рокитнівщини (за матеріалами експедиції 2001 року) / Упоряд. Ю.П. Рибак, Л.Д. Гапон. – Львів, 2002. – 108 с.
27. Сербинівське весілля / Запис, транскр. і впоряд. Р.В. Цапун. – Рівне, 2001. – 144 с.
28. *Смоляк О.* Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури: Монографія: У 2 ч. – Тернопіль, 2001. – Ч. 2. – 392 с.
29. *Цехміструк Ю.* Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936-1937 років: Джерельні матеріали та видання Богдана Столярчука; відчитання та редакція Богдана Луканюка. – Львів; Рівне, 2006. – 478 с.

дискографія

30. Берви: Традиційна музична культура України [аудіо компактдиск] / Проект “Моя Україна. Берви” / Арт Екзистенція, УЕЛФ, Арт Велес. – Київ, 2001.
31. Зелений шум Полісся: Традиційна культура Поліського краю [мультимедійний компактдиск] / Арт Екзистенція, УЕЛФ, Арт Велес. – Київ, 2002.
32. Пісні Погориння: Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. Традиційна музика. Ч. 1. / Упоряд. В. Ковальчук. – Київ: Етнотон, 2004.
33. “Рано-рано да зійду на гору”: Традиційна музика Полісся: У 2 ч. [аудіо компактдиск] / Культурологічна експедиція МНС України. – Київ: Українська експериментальна лабораторія фольклору, 1997.
34. Українська епічна традиція [мультимедійний компактдиск] / Арт Екзистенція, УЕЛФ, Арт Велес. – Київ, 2003.

б) викладачам

бібліографія

1. Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. пр. / Ред.-упоряд. Б.С. Луканюк. – Київ, 1989. – 100 с.
2. Бібліографія українського народознавства у 3-х томах / Зібрав і впорядкував М. Мороз. – Львів, 1999. – Т. 1 Фольклористика: У 2 кн. – 1113 с.

3. *Возняк О.* Гаївки: Спроба генотипної систематизації на матеріалах ЛДК: Дипломна робота / Науковий керівник Б.С. Луканюк. – Львів, 1985. (Препр. / Львівська державна музична академія ім. М.В. Лисенка).
4. *Грица С.* Музичний фольклор з Полісся в записах Ф. Колесси та К. Мошинського // Музичний фольклор з Полісся в записах Ф. Колесси та К. Мошинського. – Київ, 1995. – С. 3-24.
5. *Грица С.* Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. – Київ–Тернопіль, 2002. – 236 с.
6. *Грица С.* Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті. – Тернопіль, 2000. – 228 с.
7. *Давидюк В.* Релікти волочебної традиції в українському обрядовому фольклорі // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 1999. – Вип. 27: Українська фольклористика. – С. 60-66.
8. *Дитячі пісні та речитативи* / Упоряд. Г.В. Довженок, К.М. Луганська. – Київ, 1991. – 447 с.
9. *Єфремов Є.* Дослідження народнопісенного виконавства через моделювання інваріанта пісні // Українське музикознавство. – Київ, 1985. – Вип. 20. – С. 79-98.
10. *Єфремов Є.* Ритмоструктурні типи календарних наспівів на Київському Поліссі // Полісся України: Матер. іст.-етнограф. дослідження. – Львів, 1997. – Вип. 1. Київське Полісся. 1994. – С. 245-259.
11. *Єфремов Є.* Русальні пісні на Київському Поліссі // Полісся: Мова, культура, історія: Матер. міжнар. Конф. / Ред. кол. П.Ю. Гриценко та ін. – Київ, 1996. – С. 404-411.
12. *Єфремов Є.* Типологічна система традиційних весняних наспівів у верхньому межиріччі Тетерева та Ужа // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. – Львів, 2003. – Вип. 3. У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. – С. 291-296.
13. *Земцовский И.* Мелодика календарных песен. – Ленинград, 1975. – 222 с.
14. *Кирчів Р.* Регіональність фольклорної традиції // Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України: Нариси й статті. – Львів, 2002. – С. 7-33.
15. *Кирчів Р.* Фольклор українського Полісся // Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України: Нариси й статті. – Львів, 2002. – С. 214-262.
16. *Клименко І.* Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті: Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Київ, 2001. – 176 с.
17. *Клименко І.* Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (Погляд із Прип'ятського Полісся) // Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 135-165.
18. *Колесса Ф.* Мелодії українських народних дум / АН УРСР. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського / Підгот. до друку С. Й. Грица. – Київ, 1969. – 591 с.
19. *Колесса Ф.* Народна музика на Поліссі // Колесса Ф. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й. Грица. – Київ, 1970. – С. 409-424.
20. *Колесса Ф.* Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті // Колесса Ф. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 368-397.
21. *Луканюк Б.* Народна музика Галичини та Володимирії: Матеріали до нотографії (1790-1950). – Львів, 2001. – 68 с.

22. *Луканюк Б.* Типологічна школа в українському етномузикознавстві // Республ. наук.-теорет. конф. “Проблеми вивчення та пропаганди народної творчості як складової частини української національної культури”: Тези доповідей. – Ровно, 1990. – С. 73-74.
23. *Луканюк Б., Мишанич М.* Музичні жанри та форми питомої народново-кальної творчості бойків (спроба типології) // Традиційна народна музична культура Бойківщини: Тези доп. наук.-практ. конф. / Ред.-упоряд. Б.С. Луканюк. – Турка, 1992. – С. 6-9.
24. Матеріали I – VIII Конференцій дослідників народної музики західноукраїнських земель (СІМР) у м. Львові / Ред.-упоряд. Б.С. Луканюк.
25. *Мурзіна О.* Українська музична фольклористика: Проблеми і завдання // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник. Вип. 28. – Київ, 1998. – С. 25-31.
26. *Ошуркевич О.* Релікти волочебних звичаїв на Західноукраїнському Поліссі // Полісся: мова, культура, історія: Матеріали міжнародної конференції. – Київ, 1996. – С. 349-353.
27. *Пашина О.А.* Календарно-песенный цикл у восточных славян. – Москва, 1998. – 294 с.
28. Полесье. Материальная культура / В.К. Бондарчик и др. Редколл.: В.К. Бондарчик, Р.Ф. Кирчив (отв. редакторы) и др. АН УССР, Львовское отделение ИМФЭ им. М.Ф.Рыльского. – Киев, 1988. – 448 с.
29. *Потебня А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен: В 2 т. – Варшава, 1883, 1887.
30. *Рибак Ю.* Музичні особливості лірницьких пісень (на матеріалі репертуару І. Власюка) // Лірницькі пісні з Полісся: матеріали до вивчення лірницької традиції / Записи, впоряд. і прим. О.Ф. Ошуркевича; нотні транскрипції Ю.П. Рибак. – Рівне, 2002. – С. 14-19.
31. *Рибак Ю.* Обрядові пісні Верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія – мелогеографія – культурогенеза): Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Львів, 2005. – 188 с.
32. *Салавей Л.* Валачобныя песні // Валачобныя песні. – Мінск, 1980. – С. 5-36.
33. *Сокальський П.* Руська народна музика / Пер. (з рос. вид. 1888 р.) М. Хомичевського. – Київ, 1959. – 399 с.
34. *Тринчук В.* Скрипкова народна музика західнополіської традиції: Магістерська робота / Наук. кер. проф. Б.С. Луканюк. – Львів, 2004. – 155 с. (Препр. / ЛДМА ім. М.В. Лисенка).
35. *Фримерштейн В.* “Антропология музыки” Алана П. Мерріама: Дипломна робота / Наук. кер. Б. Луканюк. – Львів, 2001. – 70 с. (Препр. / ЛДМА ім. М.В. Лисенка).
36. *Ethnomusicology: An Introduction / Edited by Helen Myers.* – New York, London: W.W.Norton & Company, 1992. – 487 p. – (The Norton/Grove Handbooks in Music).
37. *Harasymczuk R.-W.* Tańce huculskie: Z 26 mapami, 64 rycinami, 6 tablicami i 287 melodiami tanecznymi. – Lwów, 1939. – (Prace etnograficzne: Wydawnictwo Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie, № 5 / Pod red. Adama Fischera).

38. *Merriam A.P.* The Anthropology of Music. – Evanston: Northwestern, University Press, 1964. – 358 p.
39. *Moszyński K.* Kultura ludowa Słowian. – Warszawa, 1967, 1968. – Wyd. 2. – Cz. 1-2, zesz. 1-2.
40. *Nettl B.* Theory and method in ethnomusicology. – London: The Free Press of Glencoe, 1964. – 306 p.

нотографія

41. Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії ім. М.В. Лисенка.
42. Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії по вивченню і пропаганді музичної творчості при Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського.
43. Весільні пісні: У 2-х кн. / Упоряд. М. М. Шубравська, А. І. Іваницький. – Київ, 1982. – Кн. 1. – 871 с.
44. Волинь у піснях [Збірник] / Зібрав та упорядкував І.Г. Федько. – Львів: Каменяр, 1969. – 224 с.
45. *Гнатюк В.* Гаївки. – Львів, 1909. – Матеріали до української етнології. Видано НТШ у Львові. Т. XII.
46. *Гнатюк В.* Колядки і щедрівки: [У 2 ч.]. Львів, 1914. – (Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові, тт. 25, 26).
47. Жниварські пісні / Упоряд. та вступ. ст. Ю.З. Крутя. – Київ, 1971. – 211 с.
48. *Квітка К.* Народні мелодії: [У 2 ч.] / З голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка. Ч. 1-2. – Київ 1917/1918. – 229 с.
49. *Мишанич М.В.* Музично-етнографічний архів. – Львів, 1987. (Препр. / Львівська державна музична академія ім. М.В. Лисенка).
50. Пісні з Волині / Упоряд. текстів та прим. О.Ф. Ошуркевича; упоряд. нотних матеріалів М.С. Стефанишина. – Київ, 1970. – 335 с.
51. Поліська дома / Зібрав, упорядкував та прокоментував Віктор Давидюк; нотація Ірини Федун. – Рівне, 2003. – Вип. II: Весна. – 176 с.
52. Рогульки Підляшшя у записах Єлизавети Рижик. – Рівне, 1994. – 34 с.
53. *Сливинський Ю.* Весільні мелодії. – Львів, 1982. – Вип. 1: Полісся. – 108 с. (Машинопис / Архів ПНДЛМЕ при ЛДМА ім. М.В. Лисенка).
54. *Kolberg O.* Bialorus-Polesie / Z brulionów pośmiertnych przy współudziale S.Fiszera i F.Szopskiego wydał F.Tretiak. – Wrocław;Poznań [1968]. – (Kolberg Oskar, Dzieła wszystkie, t. 52).
55. *Kolberg O.* Chelmskie: [W 2 cz.]. – Wrocław; Poznań, 1964. – Cz. 1. – (Kolberg Oskar, Dzieła wszystkie, tt. 33, 34).
56. *Kolberg O.* Lubelskie: W 2 cz. // Kolberg Oskar, Dzieła wszystkie. – Krakow, 1962. – T. 16-17.
57. *Kolberg O.* Wołyń: Obrzędy, melodii, pieśni / Z brulionów pośmiertnych przy współudziale S. Fiszera i F. Szopskiego wydał F. Tretiak. – Wrocław; Poznań, 1964. – (Kolberg Oskar, Dzieła wszystkie, t. 36).

МОДУЛЬ № 1

Зразок оформлення

Фольклор і фольклористика: основні теоретичні поняття і стильові характеристики. Напливova культура.

План

1. Поняття предмету. КУТ-КПТ-УПК, фольклоризм.
2. Репертуар і стиль у фольклористиці. Історичні та географічні стилі.
3. Теорія музичних жанрів і форм. Культуро-жанрова система.
4. Усно-писемна культура. Напливовий фольклор.

Дидактична мета: вивчення групи тем дозволяє ознайомитись з цілями та завданнями предмету, засвоїти прикметні ознаки фольклорних творів; студенти вивчають поняття стилю і репертуару в народній музиці, а відтак вчаться оцінювати її у часовому та просторовому зрізах; на основі ознайомлення з культуро-жанровою системою С. Людкевича – Б. Луканюка закладається фундамент для подальшого поетапного (за циклами та жанрами) вивчення музичного фольклору; практичне знайомство з фольклорною творчістю розпочинається з вивчення усно-писемної культури – напливового фольклору.

Студенти повинні знати: основи теорії музичного фольклору, його іманентну природу і структуру, а також репертуарно-стильову (історико-географічну) специфіку; місце і роль напливового фольклору у народномузичній культурі.

Студенти повинні вміти: охарактеризувати в загальних рисах структуру народної музичної творчості, орієнтуючись на категорії “питоме-напливове”; визначити основні ознаки фольклорних пісень; розрізняти історичні та географічні стилі; класифікувати музичну творчість за культуро-жанровими властивостями; надати характеристику групі пісень напливового циклу за параметрами: ритміка, мелодика, словесність.

Література:

- 1) *Іваницький А.І.* Українська народна музична творчість: Навч. посібник / Під ред. М.М. Поплавського. – 2-е вид., допр. – Київ: Музична Україна, 1999. – С. 4-11, 164-197.
- 2) *Цехміструк Ю.* Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936-1937 років / Джерельні матеріали та видання Богдана Столярчука; відчитання та редакція Богдана Луканюка. – Рівне; Львів, 2006. – 478 с.
- 3) *Людкевич С.* Передмова // Галицько-руські народні мелодії: [У 2 ч.] / Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. – Львів, 1906. – Ч. 1. – (Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові. – Т. 21).
- 4) *Луканюк Б.* Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель: Тези наукових повідомлень. – Львів, 1990. – С. 5-8.
- 5) *Колесса Ф.* Наверсткування і характеристичні признаки українських народних мелодій // Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 248-269.
- 6) *Правдюк О.* Українська музична фольклористика. – Київ, 1978. – 327 с.

Основні теоретичні поняття до розділу: функція народномузичної творчості у духовній культурі, категорії та ознаки фольклорних творів, репертуарно-стилістичні властивості музичної творчості, культуро-жанрова систематика музичного фольклору, роль та ознаки напливових пісень.

ТЕОРЕТИЧНИЙ БЛОК

Тема 1. Поняття предмету. КУТ-КПТ-УПК, фольклоризму.

Функції фольклору: а) магічна; б) комунікативна; в) організаційна; г) естетична. Основні ознаки автентичних народномузичних творів: 1) усність; 2) побутовість; 3) анонімність; 4) варіантність; 5) колективність; 6) поширеність.

Культура усної, писемної та усно-писемної традиції, градації понять “питоме” і “напливове”. Фольклоризм: проблема пошуку оптимальних варіантів популяризації фольклору.

Тема 2. Репертуар і стиль у фольклористиці. Історичні та географічні стилі.

Визначення поняття “стиль”. Три характеристичні пласти в середовищному репертуарі: ядерний, периферійний, маргінальний. Три історично-стильові фази в музичному фольклорі: а) язичницька; б) середньовічна; в) новітня. Відображення стилістики у способах, обставинах виконання та в тематиці пісень.

Формування етнодіалектів у відповідності з природними (географічними) зонами. Основні ознаки діалектної стилістики. Поділ україномовної території на географічні частини (у порядку зменшення): краї, провінції, області. Пошук мінімальних етнокультурних зон – райони, округи, околиці.

Тема 3. Теорія музичних жанрів і форм. Культуро-жанрова система.

Поняття “жанру” у мистецтві. Проблеми жанрової класифікації музичного фольклору: пошук єдиної системи. Три підходи в їх “чистому” виді (етнографічний, філологічний та музичний), необхідність застосування комбінованої систематики.

Класифікація С. Людкевича – Б. Луканюка у пристосуванні до музичного фольклору України.

Тема 4. Уснописемна культура. Напливовий фольклор.

Явище напливовості в музичній культурі. Причини виникнення таких творів: 1) поширення християнства; 2) просвітництво; 3) розвиток засобів комунікації; 3) данина моді. Напливовість в обрядовій музиці та в інструментальній традиції.

Структурні ознаки напливових творів на рівні мелодики, ритміки та словесності.

ТЕРМІНОЛОГІЯ

- ✓ *автентичний* (грец. avtentikos – справжній) – стосовно музичного фольклору – рідний, прадавній, такий, що відображає питомі ознаки певного етнодіалекту
- ✓ *діалект* (грец. dialektos – говір, наріччя) – сформована протягом тривалого часу фольклорна спільнота, споріднена за територіальними, мовними та, відповідно, духовними ознаками

- ✓ *етнографія* (грец. *ethnos* – народ і *grapho* – пишу) – галузь історичної науки, що вивчає культуру і побут народу, його походження та розвиток
- ✓ *етнос* (етнічна спільнота) – історично сформована та культурно однорідна соціальна група людей, представлена народністю, нацією
- ✓ *жанр* (франц. *genre*) (у мистецтві) – історично сформований внутрішній підрозділ у всіх видах мистецтва; тип художнього твору в єдності специфічних властивостей його форми і змісту
- ✓ *комунікація* (лат. *communicatio*, від *communico* – роблю спільним, пов'язую, спілкуюсь) – спілкування, передача інформації від людини до людини
- ✓ *культура* (лат. *cultura* – оброблення, виховання, шанування) – універсум штучних об'єктів (ідеальних і матеріальних предметів; об'єктивованих дій і відносин), створений людством у процесі освоєння природи з притаманними йому структурними, функціональними і динамічними закономірностями
- ✓ *напливовий фольклор* – чужорідний, запозичений за більшістю ознак репертуар певного етносу
- ✓ *питомий фольклор* – рідний (автентичний) репертуар певного етносу
- ✓ *просвітництво* – ідейна течія 18 – сер. 19 ст., базована на переконанні у вирішальній ролі розуму та науки в пізнанні “природного порядку” та покликана поширювати освіту в масах
- ✓ *репертуар* (пізньолат. *repertorium* – список) – сукупність творів, властивих певній середовищній культурі
- ✓ *стиль* (лат. *stilus*, тут – паличка для письма) – спільність образної системи, засобів художньої виразності, творчих прийомів, обумовлена єдністю ідейно-художнього змісту
- ✓ *фольклор* (англ. *folklore*) – народна мудрість, знання
- ✓ *фольклоризм* – побутування фольклору поза межами реального контексту, що, як правило, робиться з метою популяризації
- ✓ *фольклористика* – наука, що вивчає уснотрадиційну народну культуру
- ✓ *функція* (лат. *functio* – виконання, здійснення) – роль, зовнішній прояв властивостей певного об'єкту в даній системі відношень

СЕМІНАРСЬКИЙ БЛОК

Семінарське заняття № 1.

Тема: Стильові особливості музичного фольклору. Культуро-жанрова система С. Людкевича – Б. Луканюка.

Мета: навчити студентів орієнтуватися у репертуарній палітрі українського музичного фольклору, визначивши засадничі поняття; ознайомитись із часовими (давній та сучасний репертуар) і просторовими (етнографічні регіони) властивостями побутування народної музики в Україні; студенти повинні вміти охарактеризувати музичний матеріал на предмет приналежності до певної історичної епохи та окремого етнографічного осередку (області); засвоїти культуро-жанрову сітку С. Людкевича – Б. Луканюка, розроблену на основі комбінованої класифікації музичного фольклору.

Перелік контрольних запитань:

1. Визначити поняття репертуару.
2. Охарактеризувати стильові риси українського музичного фольклору.
3. Назвати три історичні епохи та їх відображення у музичному репертуарі.
4. Перерахувати етнографічні зони Західної України згідно з триступеневим поділ: краї-провінції-області.
5. Визначити ієрархічну вертикаль підпорядкування найвідоміших музичних жанрів за основними характеристиками: культурологічна, етнографічна та музична.

Література до контрольних запитань:

- 1) *Іваницький А.І.* Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. посібник. – Київ, 1997. – 392 с.
- 2) *Іваницький А.І.* Українська народна музична творчість: Навч. посібник / Під ред. М.М. Поплавського. – 2-е вид., допр. – Київ, 1999. – 222 с.
- 3) конспект лекцій з дисципліни “Український музичний фольклор”.
- 4) Культуро-жанрова система музичного фольклору С. Людкевича – Б. Луканюка: Схема.
- 5) *Людкевич С.* Передмова // Галицько-руські народні мелодії: [У 2 ч.] / Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. – Львів, 1906. – Ч. 1. – (Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові, т. 21).
- 6) *Луканюк Б.* Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель: Тези наукових повідомлень. – Львів, 1990. – С.5-8.

Завдання для самостійного виконання

- проаналізувати один фольклорний збірник на предмет виявлення у ньому 10 автентичних музичних зразків (за певними ознаками) та визначення їх географічної та історичної стильової приналежності;
- у процесі роботи з фізичною картою засвоїти структуру етнографічного поділу україномовної території: 2 краї, 8 провінцій, 24 області;
- визначити приналежність власної місцевості до етнографічної області.

Аудиторна робота під час семінарського заняття полягатиме в детальному вивченні фізичної карти України з метою чіткого визначення кордонів етнографічного поділу; також студенти слухатимуть аудіозразки та аналізуватимуть друковані фольклорні твори з метою їх культуро-жанрової, історичної та географічної атрибуції.

Контрольні запитання до аудиторної роботи

1. Назвати 2 краї, 8 провінцій та 24 етнографічні області.
2. Назвати три історичні стильові епохи та приналежність до них відповідних репертуарних циклів.
3. Визначити етнографічну приналежність рідної місцевості.
4. Назвати основні жанри календарно-обрядового, родинно-обрядового, сезонно-трудоного та звичайного циклів.

БЛОК ЗАПИТАНЬ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Що розуміється під поняттям “стиль” у народномузичній традиції?
2. Які критерії лежать в основі визначення поняття “репертуар”?
3. Чим відрізняється культура усної традиції від культури писемної традиції?
4. Які основні ознаки автентичних фольклорних творів?
5. Яка різниця між фольклором, фольклористикою і фольклоризмом?
6. За якими чинниками визначається приналежність певного музичного твору до тої чи іншої історичної епохи?
7. Наскільки чітко можна диференціювати пісенний репертуар за історичними стилями?
8. Які основні критерії здійснення етнографічного регіонування?
9. Яка регіональна структура етнічної території України?
10. До якої з етнографічних зон належить Ваша місцевість?
11. Які підходи застосовуються при жанровій класифікації фольклору?
12. Які засади лежать в основі культуро-жанрової класифікації музичного фольклору?
13. На основі чого сформовано календарний, сезонно-трудова та родинно-обрядовий пісенні цикли?

Семінарське заняття № 2.

Тема: Напливova культура.

Мета: студенти повинні знати місце і роль напливових пісень у народномузичній традиції та вміти охарактеризувати їх за набором ознак; навчити розпізнавати серед масиву народномузичної творчості напливові твори та характеризувати їх на рівнях ритміки, мелодики, словесності.

Перелік контрольних запитань:

1. Категорії розрізнення культури усно-писемної та писемної традиції.
2. Причини виникнення і поширення напливових творів.
3. Місце напливової музичної творчості у фольклорному репертуарі.
4. Ознаки напливових пісень.
5. Напливовість в обрядовій культурі та серед інструментальних творів.

Література до контрольних запитань

- 1) *Іваницький А.* Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх учбових закладів. – Київ, 1990. – С. 164-197.
- 2) *Колесса Ф.* Наверстування і характеристичні признаки українських народних мелодій // Колесса Ф. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й. Грица. – Київ, 1970. – С. 248-269.
- 3) *Правдюк О.* Українська музична фольклористика. – К, 1978. – 327 с.

Завдання для самостійного виконання

- опрацювати три літературних джерела;
- проаналізувати будь-який фольклорний збірник, віднайти в ньому 5 напливових творів та охарактеризувати їх на рівні основних складових;
- прослухати аудіокасету та визначити на слух напливові твори;
- вивчити та виконати напливову пісню.

Аудиторна робота під час семінарського заняття спрямовуватиметься на визначення комплексу першопричин виникнення і поширення напливової творчості у фольклорі; прищеплюватимуться навички аналізу пісенного репертуару та виявлення за набором певних характеристик творів напливового походження.

Контрольні запитання до аудиторної роботи

1. Поняття напливовості у фольклорі.
2. Місце напливового пісенного фольклору в музичній традиції українців.
3. Причини виникнення і поширення напливових пісень.
4. Основні ознаки напливових пісень.

БЛОК ЗАПИТАНЬ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Яке місце займають напливові пісні у фольклорному репертуарі?
2. Наскільки чітко можна диференціювати поняття “питоме” і “напливове”?
3. Які основні причини виникнення і поширення напливового фольклору?
4. У якому середовищі і з чиєї ініціативи найбільше творились і культивувались усно-писемні твори?
5. Яка мелодична характеристика напливового репертуару?
6. Що властиво для ритміки таких музичних творів?
7. За яким принципом будується їхній поетичний текст?
8. Як визначається віршова структура у напливових текстах?
9. Назвіть 5 основних стоп силабо-тонічного віршування?
10. Які сюжети домінують у піснях літературного походження?
11. Яка специфіка побутування напливового фольклору в обрядовій традиції?
12. Які наслідки має поширення чужорідного репертуару в інструментальній культурі?
13. У чому іншому, крім репертуару, проявляється напливовість в інструментальній традиції?
14. Які напливові фольклорні твори Ви знаєте?

ВИПУСКНІ РОБОТИ З ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ
В КИЇВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ КОНСЕРВАТОРІЇ / НАЦІОНАЛЬНІЙ
МУЗИЧНІЙ АКАДЕМІЇ ІМ. П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО

У наведеному нижче каталозі подаються відомості про випускні роботи студентів на етномузикознавчу тематику, виконані в Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського (раніше Київської державної консерваторії імені П.І. Чайковського) протягом 1973–2006 років. Усі вони зберігаються у бібліотеці НМАУ (за винятком однієї, котра зникла з невідомих причин), певна частина також продубльована у бібліотеці Лабораторії музичної етнографії при НМАУ (далі – ЛЕК, тобто Лабораторія етномузикології київська) у відксерованому або електронному вигляді.

За вказаний проміжок часу випускники НМАУ (КДК) захистили 29 робіт з різних галузей етномузикології. У 70-х роках дипломниками-фольклористами опікувався викладач консерваторії Володимир Матвієнко (3 роботи), пізніше дослідження молоді науково скеровували Олена Мурзина (9 праць), Євген Єфремов (11 праць), Михайло Хай (4 роботи), Ірина Клименко (одна робота та консультування двох робіт). До списку додано також 3 фольклористичні роботи з Одеської та Санкт-Петербурзької консерваторій, виконані на українських матеріалах за методологією, котра використовує напрацювання київської та львівської етномузикознавчих шкіл (ксерокопії цих робіт з дозволу авторів зберігаються в бібліотеці ЛЕК).

Відомості про дипломні та магістерські праці, як і в першому номері “Етномузики”, систематизовані в кількох списках: (1) хронологічному (бібліографічний опис кожної роботи за роками; у межах одного року праці розташовані в алфавітному порядку за прізвищами авторів; у квадратних дужках вказано також місце та вид зберігання роботи), (2) іменному, (3) покажчику назв з долученням (4) тематичного та (5) регіонального покажчиків.

Пошук потрібних прізвищ, назв, тематики, регіоніки здійснюється через вказівку на рік, що відсилає до хронологічного покажчика (“Літопису”), за необхідністю в круглих дужках додаються прізвища авторів.

Більшість праць присвячена вивченню традиційної української музичної творчості (за винятком робіт студентів-іноземців, що досліджували рідні етноси), в яких дипломанти використовували матеріали власних

експедицій, проведених на Поліссі, Поділлі, Наддніпрянщині та Лівобережжі, у західному регіоні, а також на записи, що зберігаються в аудіоархіві ЛЕК. Це – найчастіше територіально-жанрові студії, зокрема:

- вивчення окремих народновокальних жанрів і форм – календарно-обрядових: колядок – це роботи №№ 12, 22 у покажчику Назв, веснянок – №№ 3, 29, купальських наспівів – № 13, літніх трудових (жнивних) наспівів – 14; локальної календарної системи в цілому – №№ 8-10, 19, 24, 25; весільного циклу – №№ 18, 21, 28, 31; ліричного циклу – №№ 2, 11, 20, 23; коломийок – № 26;
- особливостей мислення, виконавських прийомів – №№ 2, 16, 17, 30;
- дослідження з етноорганології – №№ 5, 6, 27;
- етнопедagogіки – №№ 6, 7;
- історичні та джерелознавчі екскурси – №№ 1, 15.

Слід також відзначити, що в НМАУ більш-менш послідовно проводяться мелогографічні студії з картографуванням досліджуваних явищ (під керуванням Є. Єфремова й І. Клименко) – роботи №№ 8, 10, 18, 24, 31.

З огляду на одиничність екземплярів випускних робіт і їхню важкодоступність варто було б у майбутньому також подавати короткі рецензії на найцікавіші з них.

Літопис

1973

Ганзина Татьяна. *Некоторые черты народно-ладового мышления на примерах песен, записанных в с. Крячківка [Полтавской обл.]*: Дипл. работа / Каф. теории музыки КГК; научн. рук. – В.А. Матвиенко. – Киев, 1973. – 3 нот.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ].

1981

1. Белосветова Ирина. *Опыт характеристики древнейшего пласта песен Черниговской области (с приложением 58 песен)*: Дипл. работа / Каф. теории музыки КГК; научн. рук. – В.А. Матвиенко. – Киев, 1981. – 47 с.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ].

2. Пономаренко Валентина. *Некоторые особенности народного вокального исполнительства на примере ансамбля из села Крячківка Пирятинского р-на Полтавской обл.*: Дипл. работа / Каф. теории музыки КГК, научн. рук. – В.А. Матвиенко. – Киев, 1981. – 3 нот.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ].

1984

Кубяк Елена. *Вариантная систематизация как метод изучения стилевых напластований в фольклоре*: Дипл. работа / Каф. теории музыки КГК, научн. рук. – доц., канд. искусств. О. Мурзина, рецензент – Д. Терентьев. – Киев, 1984. – 70 с. – Приложение 92 ст, в т. ч. 4 с. нот.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: ксерокопія].

1988

Клименко Ирина. *Календарные песни и обряды Волынского Полесья (на материале Заречненского района Ровенской области)*: Дипл. работа / Научн. рук. – доц., канд. искусств. Е. Мурзина, ст. преп., канд. искусств. Е. Ефремов, рецензент – канд. иск. А. Иваницкий. – Киев, 1988. – 140 с. – 118 нотаций, 5 карт.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: ксерокопія].

1990

Мирошниченко Галина. *Особенности слогоритмической организации строфы в протяжной песне (к проблеме изучения протяжного стиля в украинском фольклоре)*: Дипл. работа / Научн. рук. – доц., канд. искусств. Е. Мурзина, рецензент – доц., канд. искусств. Е. Ефремов. – Киев, 1990. – 121 с., с нот.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ].

1991

Копыл Светлана. *Календарная песенность Уманицыны: Динамика становления традиции*: Дипл. работа / Научн. рук. – доц., канд. искусств. Е. Ефремов, рецензент – доц., канд. искусств. Е. Мурзина. – Киев, 1991. – 33 с. – 70 нотаций, 5 карт. – Приложения, указатель.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: ксерокопія].

1992

Гончаренко Елена. *Об одном свадебном типе [5+3]*: Дипл. работа / Научн. рук. – А. Соколова, научн. консультант И. Клименко, рецензент – доц., канд. искусств. Е. Ефремов, ст. преп. С. Таранец. – Одесса, 1992. – 120 с., 161 нотация, 3 карти, 5 табл.

Місцезберігання: [Одеська консерваторія, Бібліотека ЛЕК: ксерокопія].

1994

1. Алборова Лана. *[Видовые разновидности осетинской народной вокальной музыки в ретроспективе истории]*¹ / Научн. рук. – доц., канд. искусств. Е. Мурзина, рецензенты – докт. искусств. Н. Горюхина, доц., канд. искусств. Е. Ефремов. – Киев, 1994.

[Роботу загублено].

2. Терещенко Александр. *Песни христианской сюжетики в традиционном зимнем цикле Степной Украины (от колядки до псалмы)*: Дипл. работа / Научн. рук. А. Кручинина. Санкт-Петербург, 1994. – 120 с. – Приложение: 100 с., в т. ч. 85 нотаций, 1 карта.

Місцезберігання: [Бібліотека ЛЕК: ксерокопія].

¹ Роботу загублено. Назву відтворено з пам'яті наукового керівника.

1996

1. Сопілка Тетяна. *Ранні форми традиційного багатоголосся на Середньодніпровському Лівобережжі (на матеріалі весільних пісень Полтавщини)*: Дипл. робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. Є. Єфремов, рецензент – доц., канд. мист. О. Мурзіна. – Київ, 1996. – 36 с. – Додаток: 119 нотацій, 6 карт, аналітично-довідкові таблиці.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: ксерокопія].

2. Тищенко Оксана. *Семискладові структури у подільських веснянках (до проблеми ритмо- і формотворення)*: Дипл. робота / Наук. кер. – Є. Єфремов, наук. консультант – І. Клименко, рецензент – канд. мист. О. Шевчук. – Київ, 1996. – 90 с., 65 нотацій.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: ксерокопія].

3. Терещенко Наталья. *Песни свадебного обряда Кировоградской обл. (некоторые вопросы структурной типологии)*: Дипл. робота / Научн. рук. Ю. Марченко. – Санкт-Петербург, 1996. – 60 с. – Приложение: 127 с., в т. ч. 104 нотации.

Місцезберігання: [Бібліотека ЛЕК: ксерокопія].

1997

Лабінська Діана. *Літні трудові пісні чернігівсько-сумського Подесення*: Дипл. робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. Є. Єфремов, рецензент – І. Клименко. – Київ, 1997. – 85 с., 79 нотацій.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: ксерокопія].

1998

Сніжко Юлія. *Пісенна традиція середнього Подніпров'я (на матеріалі обрядових пісень Обухівського, Кагарлицького р-нів Київської обл.)*: Дипл. робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. О. Мурзіна, рецензент – канд. мист. О. Шевчук. – Київ, 1998. – 53 с. – Додатки 21 с., в т. ч. 87 морфологічних нотацій, 2 карти.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: ксерокопія].

1999

Клименко Олена. *Феномен гукання в українському лівобережному Поліссі. Спроба реконструктивного аналізу*: Дипл. робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. О. Мурзіна, рецензент – доц., канд. мист. Є. Єфремов. – Київ, 1999. – 137 с. – Додатки: 100 нотацій, примітки до нотацій, 3 таблиці, зображення комп'ютерної транскрипції звучання.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ].

2000

1. Королюк Тетяна. *Музична етнографія Радянської України в історичній панорамі 20-х років. Динаміка процесу (за матеріалами журналу "Музика")*: Дипл. робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. О. Мурзіна, рецензенти – О. Богданова й О. Таранченко. – Київ, 2000. – 84 с.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ].

2. Ловейко Лілія. *Етносьольфеджіо у молодших класах ДМШ: Варіант посібника*: Дипл. робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. Є. Єфремов, рецензент – доц., канд. мист. Г. Виноградов. – Київ, 2000. – 147 с.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: копія].

3. Сербіна Наталя. *Колядки із десятискладовою основою. До питання про формотворення*: Дипл. робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. Є. Єфремов, рецензент – І. Клименко. – Київ, 2000. – 70 с., 110 нотацій.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: електронна версія].

2001

1. Бут Олег. *Втора як механізм творення ансамблевих форм української традиційної інструментальної музики*: Магістерська робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. М. Хай, рецензент – канд. мист. І. Клименко. – Київ, 2001. – 100 с. – Додаток з нотаціями.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ].

2. Фетисов Ілля. *Принципи формотворення в інструментальному фольклорі як відображення особливостей музичного мислення народних виконавців (на прикладі танцювальних награвань)*: Магістерська робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. М. Хай, рецензент – доц., канд. мист. О. Мурзина. – Київ, 2001. – 64 с. – Додаток 30 с., в т. ч. 22 с. нотацій.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: копія].

2002

Фірсова Марія. *Кітч в сучасній народнопісенній культурі України*: Дипл. робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. О. Мурзина, рецензент – І. Фетисов. – Київ, 2002. – 60 с. – Додатки: 67 с. нотацій і пісенних текстів.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: копія].

2003

Скаженик Маргарита. *Календарно-пісенні традиції басейну річки Уборть. Мелогографічний аспект*: Магістерська робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. Є. Єфремов, наук. консультант – канд. мист. І. Клименко, рецензент – канд. мист. О. Шевчук. – Київ, 2003. – 82 с., 45 нотацій, 14 карт, 5 джерелознавчих та мелоаналітичних таблиць, 31 світлина.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: електронна версія].

2004

Корінь Ірина. *Весняні наспіви в контексті календарної звичаєвості Волинського Полісся (північно-західний субрегіон)*: Дипл. робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. О. Мурзина, рецензент – доц., канд. мист. Є. Єфремов. – Київ, 2004. – 85 с. – 47 нотацій і поет. текстів.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: копія].

2005

1. Григор'єва Поліна. *Архів аудіозаписів українського фольклору Лабораторії музичної етнографії НМАУ. Засади устрою та перспективи*

комп'ютерної архівації: Дипл. робота / Наук. кер. – канд. мист. І. Клименко, рецензент – канд. мист. О. Чекан. – Київ, 2005. – 77 с., 15 джерелознавчих таблиць, CD.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: копія та електронна версія].

2. Карапата Ольга. *Лівобережний тип купальських пісень. Особливості будови та структурні різновиди*: Дипл. робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. Є. Єфремов, рецензент – канд. мист. І. Клименко. – Київ, 2005. – 107 с., 130 нотацій, карта.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: копія та електронна версія].

3. Оленич Катерина. *Побутування і функції коломийкової структури в Міжгірському районі Закарпатської області*: Магістерська робота / Наук. кер. – проф., канд. мист. О. Мурзина, рецензент – М. Ковалінас. – Київ, 2005. – 35 с., 7 с. нотацій.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: електронна версія].

4. Філатова Анастасія. *Пісенна лірика Кіровоградщини. Збірник народних ліричних пісень села Семигір'я Світловодського району Кіровоградської області*: Дипл. робота / Наук. кер. – проф., канд. мист. О. Мурзина, рецензенти – проф., докт. мист. А. Іваницький, доц., канд. мист. О. Шевчук. – Київ, 2005. – 270 с. (разом з додатками з додатками: 123 нотації).

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ].

2006

1. Вовк Олександр. *Пісні затопленого краю: Традиційні обрядові пісні з межиріччя Дніпра та нижньої Сули. Збірник музично-етнографічних матеріалів*: Дипл. робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. Є. Єфремов, рецензент – Г. Коропніченко. – Київ, 2006. – 29 с., 99 нотацій і текстів.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: електронна версія].

2. Котельнікова Ольга. *Шестидольна ритмоформула у весільних піснях українського Посейм'я*: Дипл. робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. Є. Єфремов, рецензент – канд. мист. І. Клименко. – Київ, 2006. – 46 с., 70 нотацій, аналітичні таблиці (разом 110 с.), карта діалектів, CD

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: копія, електронна версія].

3. Шевченко Юрій. *Етнопедагогічні засади навчання/переймання навиків гри на народній скрипці. З власного досвіду науково-вторинної реконструкції*: Дипл. робота / Наук. кер. – доц., канд. мист. М. Хай, рецензенти – проф., докт. мист. І. П'яковський, доц. Р. Гусак. – Київ, 2006. – 106 с., 1 с. нотацій, 10 світлин.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ].

4. У Ифан. *Народная флейта “ди-дз”. К проблеме китайско-украинских параллелей и антиномий традиционной музыкальной культуры*: Магістерская работа / Научн. рук. – доц., канд. искусств. М. Хай. – Киев, 2006.

Місцезберігання: [Бібліотека НМАУ, Бібліотека ЛЕК: електронна версія].

Імена

У випадках зміни прізвища випускника в квадратних дужках подається нове прізвище для тих осіб, які пізніше під ним публікувалися.

Белосветова Ірина – 1981	Марченко Ю. – 1996
Богданова Олена – 2000	Матвієнко Володимир – 1973, 1981
Бут Олег – 2001	Мірошниченко Галина – 1990
Виноградов Гліб – 1000	Мурзина Олена – 1984, 1988, 1990, 1991, 1994, 1996, 1998-2002, 2004, 2005
Вовк Олександр – 2006	Оленич Катерина – 2005
Гончаренко Олена – 1992	Пономаренко Валентина – 1981
Ганзіна Тетяна – 1973	П'ясковський Ігор – 2006
Горюхіна Надія – 1994	Сербіна Наталя – 2000
Григор'єва Поліна – 2005	Скаженик Маргарита – 2003
Гусак Раїса – 2006	Сніжко Юлія – 1998
Єфремов Євген – 1988, 1990-1992, 1994, 1996, 1997, 1999, 2000, 2003-2006	Соколова А. – 1992
Іваницький Анатолій – 1988, 2005	Сопілка [Зачикєвіч] Тетяна – 1996
Карапата Ольга – 2005	Таранець Сергій – 1992
Клименко Ірина – 1988, 1992, 1996, 1997, 2000, 2001, 2005, 2006	Таранченко Олена – 2000
Клименко [Крута] Олена – 1999	Терентьев Дмитро – 1984
Ковалінас М. – 2005	Терещенко Олександр – 1994
Копил [Протасова] Світлана – 1991	Терещенко Наталія – 1996
Корінь Ірина – 2004	Тищенко Оксана – 1996
Корольок Тетяна – 2000	У Ифан – 2006
Коропніченко Ганна – 2006	Фетисов Ілля – 2001, 2002
Котельнікова Ольга – 2006	Філатова Анастасія – 2005
Кручинина А. – 1994	Фірсова Марія – 2002
Кубяк [Чекан] Олена – 1984, 2005	Хай Михайло – 2001, 2006
Лабінська Діана – 1997	Шевченко Юрій – 2006
Ловейко Лілія – 2000	Шевчук Олена – 1996, 1998, 2003, 2005

Назви

1. Архів аудіозаписів українського фольклору Лабораторії музичної етнографії НМАУ. Засади устрою та перспективи комп'ютерної архівації – 2005
2. Вариантная систематизация как метод изучения стилевых напластований в фольклоре – 1984
3. Весняні наспіви в контексті календарної звичаєвості Волинського Полісся (північно-західний субрегіон) – 2004
4. Видовые разновидности осетинской народной вокальной музыки в ретроспективе истории – 1994
5. Втора як механізм творення ансамблевих форм української традиційної інструментальної музики – 2001

6. Етнопедагогічні засади навчання/переймання навиків гри на народній скрипці. З власного досвіду науково-вторинної реконструкції – 2006
7. Етносольфеджіо у молодших класах ДМШ: Варіант посібника – 2000
8. Календарная песенность Уманщины: Динамика становления традиции – 1991
9. Календарно-пісенні традиції басейну річки Уборть. Мелогографічний аспект – 2003
10. Календарные песни и обряды Волынского Полесья (на материале Заречненского района Ровенской области) – 1988
11. Кітч в сучасній народнопісенній культурі України – 2002
12. Колядки із десятискладовою основою. До питання про формотворення – 2000
13. Лівобережний тип купальських пісень. Особливості будови та структурні різновиди – 2005
14. Літні трудові пісні чернігівсько-сумського Подесення – 1997
15. Музична етнографія Радянської України в історичній панорамі 20-х років. Динаміка процесу (за матеріалами журналу “Музика”) – 2000
16. Народная флейта “ди-дз”. К проблеме китайско-украинских параллелей и антиномий традиционной музыкальной культуры – 2006
17. Некоторые особенности народного вокального исполнительства на примере ансамбля из села Крячківка Пирятинского р-на Полтавской обл. – 1981
18. Некоторые черты народно-ладового мышления на примерах песен, записанных в с. Крячківка [Полтавской обл.] – 1973
19. Об одном свадебном типе [5+3] – 1992
20. Опыт характеристики древнейшего пласта песен Черниговской области (с приложением 58 песен) – 1981
21. Особенности слогоритмической организации строфы в протяжной песне (к проблеме изучения протяжного стиля в украинском фольклоре) – 1990
22. Песни свадебного обряда Кировоградской обл. (некоторые вопросы структурной типологии) – 1996
23. Песни христианской сюжетики в традиционном зимнем цикле Степной Украины (от колядки до псалмы) – 1994
24. Пісенна лірика Кіровоградщини. Збірник народних ліричних пісень села Семигір'я Світловодського району Кіровоградської області – 2005
25. Пісенна традиція середнього Подніпров'я (на матеріалі обрядових пісень Обухівського, Кагарлицького р-нів Київської обл.) – 1998
26. Пісні затопленого краю: Традиційні обрядові пісні з межиріччя Дніпра та нижньої Сули. Збірник музично-етнографічних матеріалів – 2006
27. Побутування і функції коломийкової структури в Міжгірському районі Закарпатської області – 2005
28. Принципи формотворення в інструментальному фольклорі як відображення особливостей музичного мислення народних виконавців (на прикладі танцювальних награвань) – 2001
29. Ранні форми традиційного багатоголосся на Середньодніпровському Лівобережжі (на матеріалі весільних пісень Полтавщини) – 1996
30. Семискладові структури у подільських веснянках (до проблеми ритмо- і формотворення) – 1996

31. Феномен гукання в українському лівобережному Поліссі. Спроба реконструктивного аналізу – 1999
32. Шестидольна ритмоформула у весільних піснях українського Посейм'я – 2006

Тематика

- Ранньотрадиційна мелотипологія: Календарно-сезонний цикл:
 - колядки, щедрівки – 1988, 1991, 1994 (Терещенко), 1998, 2000 (Сербіна)
 - веснянки – 1988, 1991, 1996 (Тищенко), 2003, 2004
 - троїцькі – 1981 (Белосвіткова), 1988
 - купальські – 1998, 2003, 2005 (Карапата)
 - жнивні – 1971, 1988, 1991, 1997
 - календарний цикл в цілому – 1981 (Белосвіткова), 1988, 1991, 1998, 2003, 2006 (Вовк)
- Ранньотрадиційна мелотипологія: Весільний цикл
 - 1992, 1996 (Сопілка, Терещенко), 2006 (Котельнікова, Вовк)
- Традиційна лірична пісня: 1978, 1978, 1984, 1990, 2002, 2005 (Філатова)
- Типові мелоформи:
 - 7-складовик у веснянках – 1996 (Тищенко)
 - 6-дольник весільний – 2006 (Котельнікова)
 - 5+3 весільна – 1992
 - 5+5 колядна – 2000 (Сербіна)
 - коломийки – 2005 (Оленич)
- Проблеми музичного мислення, стилістика, виконавство – 1973, 1981 (Пономаренко), 1984, 1999, 2001
- Мелоареалогія – 1988, 1991, 1992, 1998, 2003
- Етноорганологія:
 - скрипка, скрипкова капела – 2001 (Бут), 2006 (Шевченко)
 - гармонь – 2001 (Фетисов)
 - сопілки – 2001 (Бут), 2006 (У Ифан)
- Архівування – 2005
- Етносольфеджіо, етнопедагогіка – 2000, 2006
- Історія етномузикології – 2000 (Корольок)

Етнорегіони

- Полісся Прип'ятське та Волинь – 1988, 2003, 2004
- Полісся Деснянське, Посейм'я – 1981 (Белосвіткова), 1997, 1999, 2006 (Котельнікова)
- Наддніпрянина та Лівобережжя – 1973, 1981 (Пономаренко), 1990, 1994 (Терещенко), 1996 (Сопілка, Терещенко), 1998, 2001 (Фетисов), 2005 (Карапата, Філатова), 2006 (Вовк)
- Поділля східне (Уманщина, Вінниччина) – 1991, 1996 (Тищенко), 2001 (Бут)
- Західний регіон – 2001 (Бут), 2005 (Оленич), 2006 (Шевченко)
- Інші етноси: осетини – 1994, китайці – 2006

Огляди, рецензії, повідомлення

Семінар “Створення мережі архівів культурної спадщини в Україні” (м. Київ, 8 – 9 червня 2006 року)

8 – 9 червня 2006 року у м. Києві у рамках національного культурного проекту “Українська автентична музика. Мережа архівів культурної спадщини України” відбувся науково-практичний семінар з промовистою назвою “*Створення мережі архівів культурної спадщини в Україні*”. Організував і провів семінар ініціатор і координатор названого проекту Антоній Поточняк (аспірант Університету імені В. Райса, м. Х'юстон, США) за підтримки Програми академічних обмінів імені В. Фулбрайта в Україні та Відділу преси, освіти і культури Посольства США.

Головним завданням семінару було проголошено налагодження фахових контактів і співпраці задля комплексного розв'язання нагальних проблем збереження етнокультурної спадщини в Україні. І з цього погляду семінар власне як стартовий захід проекту “Українська автентична музика...” виявився дуже успішним, набувши широкого розголосу не лише в Україні, а й поза її межами: у ньому взяли участь понад 70 фахівців різних галузей – етномузикологи, фольклористи, архівісти, правознавці, культурно-освітні працівники, спеціалісти інформаційних технологій з різних регіонів України, а також зі США, Канади, Грузії. Було порушено широкий спектр питань фіксації, опрацювання, збереження і використання реалій духовної культури у проблемному полі таких п'яти робочих тем семінару: 1) технічні аспекти збереження архівів та сучасні інформаційні технології; 2) каталогізація і можливості створення спільного реєстру фольклорної спадщини України; 3) польовий фольклорний матеріал і проблема авторських прав; 4) доступ до відомчих і приватних архівів; 5) джерела фінансування і підтримки народнокультурних проектів в Україні.

Потрібно наголосити, що виформування ідеї семінару і особливо узгодження його темарію відбувалося дуже скрупульозно, фактично в особистому спілкуванні організаторів з кожним майбутнім учасником семінару. Справа у тому, що як стипендіат програми імені В. Фулбрайта 2005 – 2006 років Антоній Поточняк упродовж восьми місяців вивчав українські фонди музичної народної творчості, відвідавши з цією метою головні осередки народно-музичних досліджень у Києві, Харкові, Львові, Сумах, Донецьку, Рівному, Ужгороді та інших містах. Спілкування з фахівцями цих осередків виявило майже цілковиту відсутність чіткої взаємної інформації про існування, стан, зміст етнокультурних зібрань. У підсумку А. Поточняк констатував: “Я

зіштовхнувся з тим, що місцеві етнографи не орієнтуються, чим володіють інші архіви держави [...], мені випала місія “зв’язкового” – розповідати в Сумах, яке становище в музичних архівах у Львові, в Донецьку – про Ужгород і т.д.”¹ Як один із засобів зупинити цей негативний особливо для науки процес “вимушеної локалізації інформації” та створити можливості для фахового діалогу, постійного обміну думками, досвідом між архівними і дослідними інституціями виникла ідея *проекту мережі архівів культурної спадщини України*, першим кроком якого було так зване “пілотне анкетування” усіх – і відомчих, і приватних – народнокультурних архівів, збірок, колекцій з метою накопичення та систематизації базової інформації проекту і зокрема для спеціального каталогу цих архівів. Наступним кроком проекту став згаданий семінар, який упродовж двох днів (8 – 9 червня 2006 року) проходив в офісі Програми імені В. Фулбрайта в Інституті літератури НАН України.

На *відкритті* семінару до його учасників звернулися почесні гості заходу *Ліза Хелер* (аташе з питань культури Посольства США), *Ольга Гомілко* (голова правління Фулбрайтівського товариства), *Віра Максимова* (відділ преси, освіти та культури Посольства США), *Олена Боряк* (Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології імені Максима Рильського), *Ніна Матвієнко* (народна артистка України), *Руслана Лижичко* (співачка, депутат Верховної Ради України), *Зураб Єркомашвілі* (міжнародний центр традиційних культур, м. Тбілісі, Грузія), *Віктор Мішалов* (м. Торонто, Канада), *Петро Гончар* (Український центр народної культури “Музей Івана Гончара”), *Олексій Копитько* (Міжнародний фонд “Україна 3000”). У більшості вітальних промов було наголошено на значимості семінару як науково-культурного заходу, який засвідчив готовність і бажання фахівців та громадськості об’єднати свої зусилля задля збереження й дальшого плекання традиційної духовної культури українського народу.

Наступний пункт програми семінару – *пленарне засідання*, був присвячений засадничій проблемі семінару – *перспективам збереження фольклорної спадщини в Україні*. Перший доповідач *Галина Божук* (м. Київ) розкрила головні моменти діяльності Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. Пшеничного, які відбивають сучасний стан справ у архіві державної форми власності (архівний фонд понад 43 000 фонодокументів; основні джерела надходження інформації; систематизація й каталогізація; реставраційно-консерваційна робота; архівне збереження: технічні вимоги, недавно розроблений національний стандарт зберігання архівного фонду). У контексті створення мережі архівів культурної спадщини Г. Божук наголосила на відкритості держархівів до співпраці, особливо у наданні методичної допомоги і, звісно, у користуванні наявними фольклорними фондами.

Софія Грица (ІМФЕ, м. Київ) у своїй доповіді зробила спробу окреслити перспективні напрями збереження духовної спадщини, якими, на її думку, повинні стати 1) створення універсального загальнодоступного каталогу традиційної духовної культури та 2) заснування центрального архіву. Реалізація

¹ “Архіви – в інтернет!” // Львівська газета. – 2006. – Ч. 128 (935). – 19 липня (<http://gazeta.lvivport.com/articles/2006/07/19/16867>).

першого напряму передбачає розробку універсальних форм каталогізації, які б давали змогу легко і швидко віднаходити одиниці збереження і мали б базуватися на таких пунктах: паспортні дані фольклорного твору, вказівка на жанр, парадигматичний ряд варіантів, ритмострофічна будова і мелодичний інципіт, система відсилачів до подібних текстів і мелодій (такий каталог свого часу планували підготувати до відомої серії “Українська народна творчість”). Натомість для організації центрального архіву фольклорної творчості, згідно із задумом доповідачки, необхідно розпочати облік матеріалів усіх регіональних інституцій; створити “карту вивченості фольклору” України; розробити і затвердити конвенцію про дотримання авторських прав на кожную одиницю архівного зберігання, яка б заохочувала власників приватних колекцій передавати їх у архів; налагодити тотальний перезапис усіх придатних для використання фонозаписів на сучасні носії; заснувати майбутній центральний архів на основі вже існуючого – зокрема архіву ІМФЕ, який є найбагатшим зібранням фольклорних творів з усієї України.

Щоб привернути увагу широких кіл громадськості до порушуваних науково-практичних проблем у перший день роботи семінару було проведено *прес-конференцію для ЗМІ*. Доповідачі, торкаючись різних галузевих питань, зацентрували на особливій ролі масмедіа в активізації суспільства для вирішення національно значущих проблем, якими є формування у суспільній свідомості цілісного уявлення про етнокультурну – фольклорну, народномузичну традицію і, відповідно, відповідальності перед наступними поколіннями за її збереження і плекання (Богдан Луканюк, м. Львів); за допомогою постійного моніторингу дій (чи радше бездіяльності) влади у царині духовної культури змушувати її як на регіональному, так і на центральному рівні приділяти належну увагу науковому вивченню, популяризації, підтримці етнокультурної спадщини (Антоній Поточняк; Олена Тюрікова, м. Донецьк).

Після прес-конференції розпочалася власне робоча частина семінару у формі п’яти круглих столів, які відбувалися у сприятливій, дружній атмосфері один за одним, що дало змогу всім учасникам вислухати й обговорити усі заявлені доповіді та повідомлення. Перший круглий стіл “*Національні проекти збереження фольклорної спадщини*” виявив вельми невтішну ознаку сучасного українського народознавства загалом – майже цілковиту неінформованість як окремих дослідників, так і цілих наукових інституцій про діяльність інших осередків галузі. Як наслідок – відсутність стратегічних концепцій її розвитку. У випадку із семінаром, представники різних інституцій представили фактично однакові всеукраїнські проекти збереження етнокультурної спадщини, які розробляли і почасти вже впроваджували незалежно один від одного і, зрозуміло, навіть не відаючи про паралельне існування чогось подібного. Однак я хотів би бодай коротко спинитися на цих проектах-“близнюках”, оскільки перед нами яскраве свідчення певного рівня становлення етнокультурних студій, коли нагально постала і була усвідомлена потреба якісно нових підходів до збереження народної традиції.

Ярослава Музиченко (м. Київ) представила проект Українського центру народної культури “Музей Івана Гончара” (м. Київ), започаткований 2002

року спочатку як всеукраїнський каталог фольклорних фонозаписів з далшим задумом створення карти фольклорних експедицій для виявлення рівня вивчення регіонів і так званих “білих плям”. Були спроби за допомогою анкетування зібрати базову інформацію (кількість записів, жанри, географія) про приватні і відомчі колекції. Зіштовхнувшись із нерозробленістю і несистематизованістю особливо приватних збірок, організатори ініціювали новий проект більше прикладного спрямування: допомога науковцям в опрацюванні (транскрибуванні, каталогізації) їхніх фонозаписів; проведення навчальних семінарів з питань систематизації й технічного опрацювання (зокрема оцифрування) матеріалів; створення студії звукозапису і, нарешті, заснування об’єднаного музею-архіву української традиційної культури у формі загальнодоступного, публічного громадського центру на базі Музею Івана Гончара як інституції, добре знаної в культурному середовищі України. Центр мав би виконувати наукову, культурно-просвітницьку (“колись треба віддавати людям те, що в них брали століттями і заради наукового інтересу, і заради збагачення”) і власне координаційну функції, зокрема за допомогою сучасних інформаційних технологій презентувати світові український фольклор і здобутки його наукового вивчення. Проект на стадії розробки.

Реальний мистецький проект “Моя Україна. Берви”, який вже 5 років існує в рамках громадського проекту “Арт Екзистенція”, представив *Тарас Грималюк* (Мистецьке агентство “Арт Велес”, м. Київ). Головні напрями діяльності проекту: 1) перезапис фоноархівів на новітні носії (для цього було обладнано студію із продуктивністю 50 годин перезаписаних плівок на місяць; уже перезаписано архів Тернопільського обласного центру народної творчості, приватний архів Леопольда Ященка); 2) серійне видання сучасних фольклорних записів, які репрезентують пісенно-музичну культуру регіонів України (видано 10 фольклорних аудіо-CD накладом 10 000 примірників); 3) проведення фольклористично-музикологічних експедицій (загалом 30 виїздів); 4) організація фольклорно-мистецьких акцій (фестивалі “Країна мрій”, “Київська Русь”; традиційнообрядові акції у Києві на Водохреща, Великдень). Для реалізації названих заходів упродовж 5 років було “знайдено” й використано понад 5 млн. гривень (головно кошти спонсорів, фондів). У перспективі – запуск проекту створення національного фоноархіву фольклорної спадщини, який передбачає 1) побудову окремого спеціального приміщення фондосховища з відповідною охороною, умовами зберігання, висококваліфікованими працівниками; 2) підготовку загальнодоступного єдиного каталогу всіх фонозаписів України; 3) створення цифрової карти фольклористичних досліджень; 4) організацію фольклорної фонотеки, доступної для науковців й усіх шанувальників народного мистецтва; 5) відкриття відділу реставрації цінних фонозаписів. Особливо наголосив Т. Грималюк на необхідності єдиного національного архіву культурної спадщини (що є загальновизнаною світовою практикою), оскільки реалізація цієї ідеї за допомогою локальних проектів, для яких зазвичай бракує фахівців і коштів, є вкрай неефективною і трудомісткою справою (особливо зведення всього різних форматів і методик фіксації та опрацювання). На завершення доповідач ознайомив слухачів з інтернет-порталом проекту “Моя Україна. Берви”.

Два наступні проекти, які запропонували *Ірина Федун* (Львівський національний університет імені Івана Франка) та *Михайло Хай* (ІМФЕ, м. Київ), в основних пунктах повторюють уже розглянуті вище. Щоправда, І. Федун вважає доцільним не створювати майбутній центральний архів на базі вже існуючої інституції, але зорганізувати робочу групу, яка б координувала діяльність різних науково-дослідних осередків і таким способом готувала для нього ґрунт. Натомість М. Хай для ефективної реалізації ідеї збереження фольклорної спадщини запропонував заснувати Академію традиційної музичної культури. Принциповою також була пропозиція І. Федун формувати фонди нового архіву на основі “добровільних” копій матеріалів інших архівів і збірок (а не шляхом вилучення оригіналів) із дотриманням усіх прав інтелектуальної власності.

Круглий стіл “*Презентація архівів фольклорної спадщини*” дав змогу учасникам семінару оцінити відстань (а радше прірву) між розглянутими під час попереднього круглого столу проектами-задумами та реальним станом справ в архівуванні фольклорних матеріалів, а також почерпнути конкретний досвід праці у цьому напрямі інституцій різного спрямування (науково-дослідних, педагогічних, культурно-просвітницьких). *Ліна Добрянська* (м. Львів) презентувала Музично-етнографічний архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка, який вважають одним із найбільших і найупорядкованіших архівів України (заснований 1961 року). Доповідачка поінформувала про фонди архіву, їх структуру (понад 60 000 реально задепонованих фольклорних творів, унікальна колекція зі 700 валиків Осипа Роздольського та ін.), розглянула методику документування матеріалів (розробка Б. Луканюка 1981 року, заснована на детальному описові народномузичних реалій у так званому “Листку збирача”, що дає змогу зафіксувати значно більше супутньої інформації про фольклорну традицію, аніж у загальноприйнятому паспорті), наголосила на запровадженні в опрацювання фондів сучасних технологій: комп’ютерна систематизація архіву (з 1996 року), електронна база даних (на основі програми Excel, оперта на географію творів, час запису, дані про записувача, стан опрацювання, місце зберігання), оцифрування магнітофонних аудіозаписів (понад 80 годин запису), спроби створення бази даних на рівні народномузичних творів (проект Б. Луканюка). Л. Добрянська також вказала на відкритість архіву до співпраці та зокрема запропонувала до використання досвід документування народномузичних явищ.

Ірина Сергєєва (м. Київ) представила каталог “Фоноархів єврейського музикального насліддя” (2001) та добірку аудіо-CD, які постали в результаті опрацювання колекції єврейського музичного фольклору (понад 1000 воскових фоноваликів та 5000 текстових і нотних транскрипцій до них, зібрані упродовж 1911 – 1950 років) Національної бібліотеки України імені В. Вернадського (м. Київ).

Володимир Гальперін, директор Харківського обласного центру народної творчості, на досвіді своєї інституції продемонстрував можливості таких центрів за умови належного фінансування здійснювати успішну науково-пошукову та культурно-просвітницьку діяльність. Харківський центр організував

активне збирання матеріалу (тут доповідач наголосив на важливості збирацького досвіду центрів, оскільки вони тісно пов'язані з регіоном), заснував лабораторію дослідження нематеріальної культури, у якій за допомогою сучасного обладнання розпочали оцифрування архівного фонду центру (записи з 1970 років, оцифровано понад 50 годин). Особливий акцент доповідач зробив на просвітницько-популяризаторській праці центру, яка реалізується у підтримці фольклорних ансамблів (гурт “Моравський шлях”), проведенні фестивалів традиційної культури (“Покуть”) і націлена на активне збереження слобожанської культури. Увазі присутніх запропонували відеофільм про фольклорні колективи центру.

Юрій Рибак (м. Рівне) поділився досвідом використання фольклорних матеріалів у навчальному процесі кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету. На особливу увагу заслуговує відлагоджений механізм співпраці викладачів та студентів кафедри у науково-дослідній та навчально-педагогічній площині. Упродовж чотирирічного бакалаврського курсу студенти під керівництвом викладачів фіксують, транскрибують, упорядковують фольклорний матеріал, який наприкінці курсу у вигляді фольклорної збірки оформлюють як кваліфікаційну (бакалаврську) роботу. Кращі роботи кафедра публікує. На п'ятому році навчання на основі зібраних матеріалів студенти готують реконструкції традиційних обрядів, оперті на достовірній етнографічній основі. Описи таких реконструкцій (кваліфіковані як дипломні роботи) видають окремими збірками (“Традиційні обряди з репертуару гурту «Джерело»”). Позитиви такої організації навчального і наукового процесу є очевидними: у цей спосіб кафедра, з одного боку, налагодила фахове дослідження регіону, створила аудіоархів (заснований на копіях студентських записів), оцифрує й каталогізує матеріали, з іншого – провадить комплексну теоретико-практичну підготовку студента-фольклориста, який свідомий свого фаху і свого конкретного внеску у науку (“закінчуючи університет, студенти йдуть у життя з фольклорними збірниками”, наголосив Ю. Рибак).

У програмі другого дня роботи семінару особливий інтерес викликав круглий стіл, на якому було розглянуто *проблеми реалізації авторських прав* у процесі польової фіксації фольклорного матеріалу, його дальшого опублікування, відтворення та ін. Перші два доповідачі – *Юрій Каница* (Центр інтелектуальної власності та передачі технологій НАН України, м. Київ) і *Олена Жілінкова* (Інститут держави і права імені В. Корецького, м. Харків) зосередили увагу слухачів на теоретичних аспектах законодавчого врегулювання авторських прав у галузі духовної культури, проаналізували зарубіжний досвід захисту інтелектуальної власності (рекомендації ЮНЕСКО та Всесвітньої організації інтелектуальної власності щодо збереження та охорони народної творчості від протиправного використання) і вказали на особливості та недоліки українського законодавства з цих питань. Підсумовуючи, Ю. Каница висловив цінні пропозиції: 1) підготувати юридичні рекомендації щодо авторських прав для фізичних і юридичних осіб, які займаються збиранням, опрацюванням і публікацією фольклорних матеріалів; 2) вимагати від державних органів відповідного законодавчого врегулювання всіх проблемних питань авторського права у

галузі фольклору; 3) зі створенням загальноукраїнського архіву фольклорної спадщини у співпраці з юристами провести правову “очистку” цих матеріалів, тобто врегулювати усі пов’язані з ними права інтелектуальної власності.

Жваву дискусію викликав виступ *Сергія Ступака*, голови Всеукраїнського об’єднання суб’єктів авторських і суміжних прав “Оберіг” (м. Київ), який окреслені попередніми доповідачами теоретичні аспекти розглянув у їх практичній реалізації в українському правовому полі. Він вказав на певну парадоксальність української ситуації, у якій внаслідок недосконалості законодавства про культурну спадщину та досить низького загального рівня правової свідомості суспільства фольклористична діяльність де-юре опинилася поза законом як галузь, де на кожному кроці відбуваються порушення прав інтелектуальної власності. Вихід С. Ступак бачить у законному оформленні усіх відносин, які складаються у процесі фольклористичної діяльності, шляхом укладання договорів, найперше поміж респондентом (він – виконавець) та збирачем (він – виробник фонограми), між збирачем та працедавцем (юридичною особою – університетом, архівом, музеєм, де працює збирач), між збирачем та виробником тиражу фонограми і т. д. Такий договір (в усній чи краще письмовій формі) повинен чітко фіксувати, які саме права передаються при записі фольклорного твору, спосіб використання фонограми, територія дії переданих прав, термін дії відносин, форма і розмір платіжних розрахунків. Звісно, що в умовах сучасного українського села уявити собі укладання такого договору між бабусею та дослідником досить важко, однак, з іншого боку, проблема авторських і суміжних прав існує, і її потрібно вирішувати законним шляхом, а не залишати у спадок наступникам.

Виступи *Віктора Ковальчука* (м. Рівне), *Віктора Кисіля* (м. Херсон) і *Олени Тюрікової* (м. Донецьк) продовжили тему презентації регіональних осередків вивчення та збереження культурної спадщини. Тут, щоправда, про реальні напрацювання розповів лише *В. Ковальчук*, художній керівник етнокультурного центру “Веснянка” Рівненського міського палацу дітей та молоді, який об’єднав у науковій і творчій співпраці викладачів кафедри музичного фольклору Рівненського університету, працівників обласного краєзнавчого музею, керівників фольклорних гуртів, загалом усіх, хто займається активною польовою фіксацією традиційної культури. Їхніми зусиллями вже проведено понад 30 комплексних експедицій, обстежено 68 населених пунктів у 6 районах Рівненщини, згромаджено великі фонди аудіо-, відео- та фотоматеріалів, предметів матеріальної культури і побуту поліщуків, створено лабораторію поліського фольклору, яка оцифрувала понад 260 годин записів, проводить транскрибування і каталогізацію експедиційних матеріалів. І найважливіше, центр намагається максимально повно публікувати накопичені і у своєму архіві, і в архівах інших інституцій матеріали традиційної культури Полісся. З цією метою було засновано серію “Етнокультурна спадщина Полісся”, 6 випусків якої В. Ковальчук представив учасникам семінару.

В. Кисіль (Херсонське музичне училище) й *О. Тюрікова* (Донецький національний університет) зосередили увагу слухачів головню на проблемах регіонів у вивченні та збереженні духовної спадщини народу. Це, насамперед,

брак фінансування, але чи не найскладніше питання – брак усвідомлення важливості такої роботи у місцевої влади, інтелектуального середовища, без чого діяльність чи то окремих сподвижників, чи методичних центрів народної творчості, музичних училищ та університетів є вкрай неефективною і безрезультатною (було наголошено на вражаючих фактах розкрадання і псування фонозбірок у херсонському обласному архіві та на актуальній дилемі методичних кабінетів, коли з відходом методиста “відходять” і накопичені фольклорні фонди).

Цінну практичну інформацію учасники семінару мали нагоду почерпнути під час останнього круглого столу *“Технічні аспекти збереження архівів та сучасні інформаційні технології”*. Ірина Сергеева (м. Київ) доповіла про унікальні розробки Інституту проблем реєстрації інформації НАН України, які дають можливість оптично зчитувати звук з воскових фоноваликів без їх пошкодження (у такий спосіб вже переписано львівську збірку фоноваликів О. Роздольського), на відміну від механічного зчитування, яке практикується у Віденському, Берлінському й інших солідних фонограмархівах; про нові технології зчитування інформації з магнітних стрічок (і навіть із пошкоджених). Як архівіст доповідачка також поділилася своїми думками щодо організації майбутнього єдиного архіву культурної спадщини (формування його виключно на копіях фондів, а не шляхом їх вилучення і переміщення; першочергове вироблення єдиної уніфікованої системи опису, документування фольклорно-етнографічних матеріалів).

Андрій Вовчак (Львівський національний університет імені Івана Франка) ознайомив учасників із досвідом використання сучасних інформаційних технологій для інтенсифікації збирацької праці, гарантування надійності збереження накопичених матеріалів, створення можливостей загального доступу до здобутків духовної культури людства у практиці Віденського фонограмархіву Австрійської академії наук та Центрального архіву австрійського народнопісенного товариства Österreichisches Volksliedwerk (м. Відень, Австрія). Ярослав Давидовський (SDA Technologies Inc., м. Львів) розглянув найважливіші практичні моменти застосування новітніх інформаційних технологій у науковій діяльності українського дослідника традиційної культури. Це – оцифрування і копіювання аудіозаписів; філософія зберігання цифрових записів (у цьому питанні ще й досі змішують поняття збереження запису і збереження носія, існує потреба докорінної зміни поглядів – замість збереження носіїв, навіть найзахищеніших від псування, потрібно перейти до збереження змісту в електронному вигляді, тобто в електронній мережі, що унеможливорює одномоментне його знищення); можливості і вартість новітніх форм збереження; ідея створення інтернет-форуму для постійного обміну думками і досвідом з питань культурної спадщини.

Цікаві і слушні зауваження у своєрідному підсумковому побажальному слові на завершення семінару висловив Богдан Луканюк. Він застеріг від надмірного захоплення централізацією матеріалів (проілюструвавши це гірким досвідом польського центрального фольклорного архіву, який спалили нацисти) і наголосив на необхідності копіювання архівних фондів (своєрідному перетворенні архівів у бібліотеки); на прикладі варшавського архіву

Собеських і видання Галицько-руських народних мелодій Осипа Роздольського розглянув роль особи у великих проектах і водночас зумовлену цим вразливість таких проектів: вони стрімко йдуть угору, коли є людина-сподвижник, і стрімко розбиваються з її відходом. Змінити таку традицію можна лише системним добром, підготовкою і, звісно, належним поцінуванням хороших фахівців. Особливо актуально прозвучала також думка про потребу структуризації української науки (створення дієвих науково-дослідних структурних підрозділів на зразок лабораторій музичної етнографії у Львівській музичній академії та Київській консерваторії), яка значно прискорила б її поступ.

На завершення учасники узгодили проект резолюції семінару, який було запропоновано скерувати в урядові структури та провідні наукові інституції.

Підсумовуючи, можна без перебільшення сказати, що семінар “Створення мережі архівів культурної спадщини в Україні” успішно виконав своє призначення дати поштовх до кооперації зусиль науковців і широкої громадськості у справі збереження культурної спадщини – основи повноцінного буття нації. Семінар не був самоціллю ні організаторів, ні учасників, а одним із кроків важливої праці, що лишень розпочинається. Свідченням цьому стали наступні кроки проекту: 21 червня 2006 року було проведено презентацію результатів роботи семінару та дальшої стратегії розвитку проекту в Бібліотеці Конгресу США (м. Вашингтон), на якій проект здобув схвальну оцінку і пропозицію консультативної та технічної підтримки від фахівців Центру Американської Культури. Подібна презентація із залученням національних ЗМІ відбулася 25 липня 2006 року в Києві під патронатом Руслани Лижичко. Уже запрацював спеціалізований інтернет-портал проекту (за адресою <http://www.folk.org.ua>), покликаний згуртувати фахівців і всіх небайдужих до долі української народної творчості, зробити доступною інформацію про етнокультурні зібрання України (іде підготовка електронного каталогу українських архівів, збірок і колекцій), сприяти широкому висвітленню проблем і напрацювань у збереженні духовної культури народу. У недалекій перспективі запуск національного інтернет-форуму для фахового обговорення найважливіших питань проекту, обміну досвідом, спільного вироблення перспектив діяльності. Налагодження “електронної комунікації” створить ґрунт для підготовки вже у недалекому майбутньому такого масштабного проекту, як *Онлайнова електронна фонотека* – інформаційна система національного рівня, яка дасть змогу 1) зберігати, 2) обробляти та 3) надавати у публічний доступ накопичені архівні матеріали культурної спадщини України². Ілюстрацією таких можливостей є розміщена на сайті www.folk.org.ua онлайнова добірка фольклорних аудіозаписів з архіву львівської Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології.

І насамкінець хотілося б наголосити, що зазначені ініціативи збереження культурної спадщини є актуальними, співзвучними у часі та змісті з духовними потребами нашого народу та з міжнародними культурними тенденціями. Важливо, щоб і з реалізацією цих ініціатив ми теж не припізнювалися.

Андрій Вовчак

² Див. проспект проекту “Українська автентична музика. Мережа архівів культурної спадщини України” // <http://www.folk.org.ua/download/2006/project2.doc>

Гуцульський фестиваль у Кракові

З 7 по 10 квітня 2006 року у Кракові проходив фестиваль гуцульської культури під назвою “За голосом трембіти”. Його головним організатором стало товариство “Східна перспектива” (“Wschodnia perspektywa”) при діяльній допомозі співорганізаторів – Східного Товариства, Наукового товариства студентів музикології та Самоуправи студентів Ягелонського університету. Фестиваль відбувався під почесним патронатом Генерального консульства України в Кракові, Ради міста Кракова та підтримці головних спонсорів – родини Барбари та Степана Курпішів. Утім ініціатором, промотором і душею фестивалю була Юстина Частка – магістрантка Інституту музикології Ягелонського університету.

Усі чотири дні фестивалю, урочисто відкритого 7 квітня у приміщенні Фундації св. Володимира, були насичені подіями, зустрічами, імпрезами. Це і наукова конференція, і тематичні читання, і низка виставок, і концерти автентичної музики, і перегляди слайдів та фільмів. Тож організатори подбали про те, щоб різнобічно представити багатий культурою та традиціями край, задовольнити інтереси як спеціалістів-фахівців, так і пересічних шанувальників Гуцульщини, а окрім того, і тих, хто, можливо, вперше почув про мальовничий куточок України. Також у рамках фестивалю напередодні його відкриття (6 квітня) у приміщенні Інституту музикології Ягелонського університету відбулася тригодинна лекція професора Ігоря Мацієвського “Гуцульська музика у міжкультурному аспекті”.

Фестиваль розпочався 8 квітня науковою конференцією “Гуцульщина – її культура та дослідники”, яка пройшла у приміщенні Фундації св. Володимира. Відкрила конференцію та провела перше ранкове засідання керівник Інституту музикології Ягелонського університету професор Алісія Яжембська.

На ранковому засіданні прозвучали доповіді, у яких заторкувалася головню етномузикознавча проблематика. Насамперед прозвучало два виступи, присвячені нашим попередникам – видатним дослідникам фольклору Гуцульщини. Так, жвавий інтерес учасників конференції викликала доповідь професора Яна Стеншевського – багаторічного дослідника музичнофольклористичної спадщини етнографа, скрипаля та композитора Станіслава Мерчинського. У своєму виступі “Студії Станіслава Мерчинського над музикою Гуцульщини” Я. Стеншевський познайомив слухачів з постаттю С. Мерчинського, його доробком та особливостями збирацької роботи. Цікавим був екскурс Я. Стеншевського до витоків його власних зацікавлень культурою гуцульського краю та зокрема працею С. Мерчинського. Доповідь супроводжувалась ілюстраціями, переглядом рідкісних фотографій.

Доцент Ірина Довгалюк у доповіді “Етномузичні аспекти монографії Володимира Шухевича «Гуцульщина»” спинилася на творчому доробку одного з піонерів дослідження народної музики Галичини. Саме дякуючи В. Шухевичу, вперше була опублікована велика збірка гуцульської народної вокальної та інструментальної музики, описано народні музичні інструменти. Крім того, він став одним з перших не тільки у Галичині, але й Центрально-Східній Європі, хто використав фонограф для записування народної музики на фоновалики.

Інформативністю та ґрунтовністю відзначалася доповідь Вікторії Мацієвської “Роль скрипки у музиці Гуцульщини”. Як науковець та практик-виконавець дослідниця органічно поєднала у своєму виступі ці два аспекти. Тож найкращим аргументом сказаного була музика. У виконанні В. Мацієвської, учениці славетного гуцульського скрипаля Могура, прозвучали декілька творів, у тому числі “Гуцулка” із репертуару її вчителя.

Реферат Густава Юзала “Музика поляків на сусідній з Гуцульщиною Румунській Буковині” був присвячений аналізу народнопісенного репертуару поляків окресленої території. Доповідач спинився на визначенні жанрової сітки народнопісенних зразків, які йому вдалося зафіксувати, запропонував їх типологічну класифікацію. Доповідь супроводжувалася прикладами народнопісенних зразків у фонозаписі.

На вечірньому засіданні конференції, яке очолив Я. Стеншевський, прозвучали виступи польських дослідників, присвячені питанням етнографії Гуцульського регіону, ментальності його жителів. Це, зокрема, повідомлення Хуберта Осадніка “Гуцульщина на світлинах Романа Реінфуса”, З. Лібера “Фізіономія та характер гуцулів”, Урсули Яніцкі-Кживди “Магія з гуцульських полонин”, Кароліни Квецьень “Гуцульська доля і її призначення в уявленнях гуцулів”.

Фактично усі виступи на конференції викликали активне зацікавлення аудиторії. У вщент заповненому конференційному залі не було байдужих чи випадкових слухачів. Прозвучало багато запитань до виступаючих і не менше охочих взяти участь у обговоренні почутого.

Паралельно з науковою конференцією фундацією Пограниччя за участю професора А. Фюта відбувалися Вінцензовські читання (“Biesiada Vincenzowska”), присвячені польському письменнику, журналісту та досліднику Станіславу Вінцензу, авторові монографії “На високій полонині”, чи як її назвали організатори святкувань – “гуцульської епопеї”. Окрім виступів була презентована згадана монографія, щойно перевидана у Польщі. Учасникам святкування також запропонували для перегляду документальний фільм режисера В. Чеховського “Слідами Вінценза”.

Наступного дня фестивалю (9 квітня) були проведені “тематичні” читання. Доповідачі торкалися питань, які стосувалися головно літератури та культури Гуцульщини. Серед них – повідомлення Й. Хорошого “Літературні подорожі по Гуцульщині”, Н. Левицької “Гуцульські мотиви в творчості Юрія Андруховича”, Й. Складовського “Гуцульщина у польському малярстві та графіці”, проф. Казимира Віха “Природа Чорногори – враження (ремінісценції) від подорожі” та інші.

Окремою, чи не найяскравішою сторінкою фестивалю, стали виступи автентичних колективів, спеціально запрошених з Гуцульщини – капели “Черемош” з Верховини під керівництвом Заслуженого працівника культури України, власника приватного гуцульського музею етнографії та побуту Романа Кумлика та танцювального колективу родин Ванджураків з села Віпче Верховинського району на Івано-Франківщині. Гуцульська музика звучала вдень на площах Кракова та ввечері у переповнених залах. Жарти та влучні пояснення Романа Кумлика, який проводив концерти та коментував

усе, що відбувалося на сцені, доповнювали віртуозну гру музикантів: самого Романа Кумлика, а також – Василя Тимчука, Миколи Ілюка та Василя Мойсейчука.

Танцюристи представили глядачам низку гуцульських народних танців, серед яких: “Гуцульська трачка”, “Аркан”, “Тартак”, “Решето”. Як запевняли танцюристи, усі танці вони перейняли у своєму рідному селі, де їх танцюють й досі. Учасники колективу продемонстрували також декілька гуцульських забав.

Окрім власне концертної програми, усі бажаючі, яких, на здивування організаторів було чимало, під керівництвом Р. Кумлика при активній допомозі учасників танцювального колективу могли також навчитися гуцульських танців.

Позатим на фестивалі проводилися й інші, не менш цікаві, змістовні та інформативні акції. Це і майстерня (школа) писанкарства, яку проводила Калина Лисюк, і презентація гуцульських музичних інструментів, і продаж виробів гуцульського прикладного мистецтва. Навіть краківський ресторан “Смак український” запрошував скуштувати гуцульські страви за промоційними цінами.

Тож у різних куточках Кракова час від часу можна було побачити гуцульські кептарі, кресані, плаhti, вишивані сорочки, у яких прогулювалися вулицями Кракова не тільки учасники фестивалю, але і місцеві поляки; почути звуки трембіти, яка сповіщала про початок більшості акцій фестивалю або ж звучала просто на прохання цікавих краків’ян. Чи не єдиною прикрістю для учасників та гостей було те, що багато акцій фестивалю проходило одночасно у різних місцях і відвідати всі імпрези, запропоновані організаторами, було практично неможливо.

Упродовж фестивалю працювало також декілька спеціально приурочених до цієї події виставок. Це, насамперед, етнографічна виставка, яка представила типові зразки традиційної матеріальної культури гуцулів, виставка книжок про Гуцульщину, праць, присвячених гуцульській архітектурі. Пізнавальною була і низка фотовиставок, зокрема: “На гуцульськiм плаю”, виставки К. Віха та студентів-географів Ягелонського університету “Чорногора. Природа та людина”.

Фестиваль завершився переглядом фільмів, пов’язаних з Гуцульщиною. На початку кіновечора глядачам були запропоновані документальні фільми: “Йордан на Гуцульщині”, “Гуцульська Паска”, “Де шум Пруту Черемошу” авторства Кристофа Крижановського та Кінги Вехчинської “Я – Гуцул” Єжи Колодзейчика та Данути Бухчук. Усі фільми проникнуті симпатією їхніх творців до цього краю та його мешканців. Документуючи різні сторони життя та побуту гуцулів, автори старалися передати, наскільки це можливо у фільмі, духовний світ, культуру та ментальність жителів гір. Наприкінці глядачам був запропонований до перегляду також художній фільм Сергія Параджанова “Тіні забутих предків” у перекладі польською мовою.

Загалом, фестиваль “За голосом трембіти” викликав великий резонанс та інтерес у Кракові. Усі акції проходили при численній та активній підтримці громадськості, роботу фестивалю висвітлювало польське радіо. Тож дякуючи як організаторам, так і учасникам фестивалю, Гуцульщина з її неповторними традиціями, звичаями, культурою була належно та живо представлена у Польщі.

Ірина Довгалюк

Майстерклас народного музиканта

Усе менше залишається в Україні місцевостей, де ще живуть справжні носії автентичного фольклору. Це стосується не лише пісенної народної творчості, але й багатьох інших галузей народного мистецтва. Вторгнення глобалізації значною мірою нівелює особливості індивідуального творчого процесу серед тих людей, для яких фольклор є засобом мистецького самовиразу. Тому цілком логічно, що питанням збереження важливої складової національної спадщини – музичного фольклору та, зокрема, інструментального – глибоко хвилюють етномузикознавців.

Кафедра музичної фольклористики Львівської державної музичної академії імені М.В. Лисенка велике значення надає не лише збиранню по групах народної творчості, що ще можна відшукати в окремих куточках Західної України та на тих прилеглих етнічних землях, на яких споконвіку селились українці (тепер території сучасної Польщі, Словаччини, Молдови, Румунії), але й спонукає молодих дослідників фольклору протягом навчання не обмежуватися польовими дослідженнями та опрацюванням їх здобутків у лабораторних умовах, а як найактивніше підключатися до популяризації народної традиції та, головне, її безпосереднього освоєння.

Так, студенти під час проходження дисципліни “Народно-виконавська практика” навчаються гри на народних музичних інструментах – цимбалах, сопілці, дводенцівці, кувиці, окарині й ін., а також намагаються відтворювати архівні записи народних награвань. Крім того, талановита молодь ініціює зустрічі з автентичними носіями фольклору в стінах музичної академії.

Саме такою знаменною подією став майстерклас цимбаліста та скрипаля Василя Стефанка з села Стопчатів (біля селища Яблунів Косівського району Івано-Франківської області), що відбувся 3 жовтня 2006 року з ініціативи студенток IV курсу кафедри музичної фольклористики Ганни Черноус та Віталії Тюпи (до речі, вони ж є засновниками Львівського обласного осередку Всеукраїнської асоціації молодих дослідників фольклору). У переповненому залі були присутні не тільки студенти музичної академії, але й вихованці Львівського та Прикарпатського університетів, учні Львівського музичного училища, училища культури і мистецтва, а ще учасники фолькбенду “Бурдон”. Це, без сумніву, засвідчує великий інтерес молоді до подібних зустрічей.

Традиційна весільна й інша обрядова музика Покуття в прекрасному виконанні В. Стефанка, його вміння передати зацікавленим молодим музикантам особливості інтерпретування виконуваних мелодій стали новим поштовхом для глибинного проникнення у сутність народних традицій. Тому, мабуть, проведення саме таких майстеркласів за участю справжніх носіїв фольклору можна вважати сьогодні найефективнішим способом переймання етномузичних традицій.

Глибокий дослідницький підхід до проблем збереження та популяризації народного мистецтва належить до важливих завдань кафедри музичної фольклористики. Науковий аспект її діяльності в навчальному процесі, доповнений такими практичними заняттями у вигляді майстеркласу, є власне тим синтезом, до якого повинна прагнути сучасна вища музична школа.

Тарас Баран

Музичний фольклор Донбасу: Весільні пісні / Упорядкування, вступна стаття, примітки, додатки О.В. Тюрикової. – Донецьк: ТОВ “Юго-Восток, Лтд”, 2005. – 440 с., нот.

За декілька останніх років українська етномузикологічна скарбниця суттєво поповнилася низкою збірок традиційної музики. У них представлено як репертуар одного виконавця чи народномузичну культуру одного села, так і записи фольклорних матеріалів із цілих регіонів (увесь жанровий спектр традиційної музики чи окремі її жанри). Варто тут згадати хоча б збірки, які підготували Ольга Харчишин (Народна пісенність підльвівської Звенигородщини. – Львів, 2005), Валентин Дубравін (Обрядові пісні Слобожанщини. – Суми, 2005), Лариса Лукашенко (Традиційні пісні українців Північного Підляшшя. – Львів, 2006), Надія Супрун-Яремко (Українці Кубані та їхні пісні. – Київ, 2005).

Значною віхою в історії української музичної фольклористики є й вихід у світ фольклористичної збірки “Музичний фольклор Донбасу: Весільні пісні”, яку, попередивши вступною статтею, оснастивши примітками й додатками, підготувала до друку Олена Тюрикова. Це й справді важливо, бо маємо яскравий приклад того, що навіть у найзурбанізованішому регіоні України (та ще й у не менш зрусіфікованому за часів московсько-більшовицького тоталітаризму) ще дотепер функціонує українська традиційна культура.

У цій збірці вперше подано такий великий масив народномузичних творів весільного жанрового циклу та низку етнографічної інформації з Донеччини. До цього часу було опубліковано лише декілька десятків весільних пісень: 12 творів (із чотирьох населених пунктів двох районів Донецької області) уміщено в першій книзі “Весільні пісні” (Київ, 1982) та 39 “сумнівного походження” (без належної паспортизації) – у збірнику К. Сквородникової “Квітуй, Україно!” (Київ, 2000).

З 18 районів, що налічує Донецька область, у збірці О. Тюрикової представлено записи з 11 із них (у тому числі й із підпорядкованого Краматорську села Семенівка). Щоправда усі райони (за винятком Волноваського) репрезентовані тільки одним – двома населеними пунктами. Загалом подано 290 (не враховуючи кількох варіантів) народномузичних творів весільного жанрового циклу з 22 сіл та описи ходу весільного дійства з чотирьох населених пунктів.

Фіксація цих матеріалів здійснювалася впродовж двох десятиліть. Найвагомішу лепту в збереження їх на фононосіях внесла упорядниця збірки О. Тюрикова. Її ж перу належить і найбільша кількість нотних транскрипцій. Окрім упорядниці до збирацької роботи долучилися, зокрема, Л. Васіна, Н. Коцур, С. Стасюк; до транскрипційної – В. Глівінський, О. Кокошкіна, С. Стасюк та інші.

Збірник весільних народновокальних творів, що вміщує 23 розділи й 4 підрозділи (по два підрозділи до розділів 19 і 23), укладено за принципом (застосованої ще на початку XIX століття Іваном Колесою в його “ходовицькій” збірці) етнографічної класифікації (у цьому випадку – за ходом весільного дійства, щоправда узагальнено змодельованого). Така класифікація спонукає до певної перестороги, бо в поданих у збірці описах весільного

обряду подибуємо невідповідність до задекларованого принципу (народному-зичні твори, нумеровані меншим порядковим числом, в описі з'являються після більшого номера, наприклад, див. с. 389-393).

Застосований принцип етнографічної класифікації призвів і до повторів однакових мелодій. Зокрема, між двома народновокальними творами за номерами 22 й 23, різниця полягає тільки в дробленні однієї четвертої на дві вісімки на тій же висоті в останньому мелорядку. Таких мелодичних повторів можна б уникнути, вказавши варіанти у меліці.

Попри це така прогалина в класифікації заповнена науково вартісними покажчиками “віршових складочислових структур” і “силабомелодичних моделей”. Однак і тут необхідно бути уважним щодо достовірності визначення пісенних типів. Скажімо, музично-ритмічна форма “ладканки” “Як ми своєю та Леночке вільце звили” (№ 12) мала би бути подана в такому вигляді: $^{*m}R22224|224||=^{*m}R11112|112||$, а не – $^{m}R2222|2244|2244||=^{m}R1111|1122|1122||$. Прикрим є й те, що у збірці хоча й послідовно використано принцип типологічного розрізнення весільних народновокальних творів, запропонований Б. Луканюком у його спільній із Л. Добрянською розвідці “Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині” (Четверта конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. – Львів, 1993), відсутнє покликання на цю працю.

Вагоме місце у фольклористичних збірках належить техніці нотації народномузичних творів, яку використовують транскриптори для передачі на письмі звукового матеріалу. Зрозуміло, що у збірці, яка сформована з транскрипцій різних нотувальників, важко дошукуватися якогось єдиного принципу графічної фіксації. Проте навіть у мелодіях, які транскрибовані одним автором, спостерігаємо неузгодженість у тактуванні. Так, однакове музично-ритмічне явище в номерах 2 й 3 потактовано по-різному: ідентична мелодична фраза першого мелорядка (відмінність полягає тільки в ритмічному дробленні четвертних тривалостей на вісімки) у першому випадку розбита на два такти в розмірі $\frac{4}{4}$, у другому ж – подана в розмірі $\frac{8}{8}$ із виставленням між кожними чотирма долями пунктирної тактової риски.

Як то часто буває, не обійшлось і без технічних помилок. Однак їх зможе поправити собі кожен читач. Не важко, наприклад, здогадатися, що у № 6 позначка “q=60” насправді вказує на 60 ударів за хвилину четвертої тривалості. Щоправда темп виконання в № 108 все ж залишається загадкою. Не прагнучи тут вказати на всі неточності, що подибуються в збірці, а ще б пак аж ніяк не докоряти за них і не вважати їх суттєвими недоліками, необхідно лише констатувати єдине: при покликанні на покажчики збірки слід насамперед звіряти відповідність мелотипологічних характеристик із наспівами, щоб надалі в наукових виданнях не повторювати ті самі помилки. Оце, мабуть, і є той вірний шлях, який веде до істини.

Безперечно, вказані похибки аж ніяк не затьмарюють добротності рецензованої публікації, бо вони легко виправляються. А та титанічна праця, яка передувала виходу цієї так необхідної й очікуваної збірки, згладжує всі допущені в ній огріхи, і ставить її в розряд чи не найважливіших серед її подібних.

На завершення варто ще раз наголосити: вихід збірки “Музичний фольклор Донбасу: Весільні пісні” – непересічна подія в українській музичній фольклористиці. Залишається сподіватися, що цей добрий почин Олени Тюрикової буде продовжений публікаціями інших обрядових і необрядових жанрів народномузичної творчості Донецчини. Отож, нестримним є прагнення не тільки висловити вдячність, а й побажати авторці натхнення й успіхів у нелегкій, але благородній справі, що скерована на збереження цінного духовного скарбу української нації – традиційної музики, яка передовсім визначає нашу ідентичність.

Василь Коваль

Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. – Минск: Бел. навука, 2001.

Т. 1: *Магілёўскае Падняпроўе* / Т.Б. Варфаламеева, В.І. Басько, М.А. Козенка і інш.; Навук. кіраўніцтва і складанне Т.Б. Варфаламеева. – 797 с.; – Минск.: Бел. навука, 2004.

Т. 2: *Віцебскае Падзвінне* / Т.Б. Варфаламеева, А.М. Боганева, М.А. Козенка і інш.; Навук. ред. і складальнік Т.Б. Варфаламеева. – 910 с.

У кожній цивілізованій країні розвиток фольклористики звичайно увінчується виконанням монументальних проєктів, спрямованих на комплексне та поетапне (на рівні окремих регіонів або й у всезагальних масштабах) висвітлення властивостей традиційної духовної та матеріальної культур. Звичайно, цьому передують підготовчі студії як етнографічного (описового), так і, що дуже важливо, етнологічного (дослідницького) характеру. У результаті, якість цієї фундаментальної роботи залежить від уміння та бажання налагодити колективну роботу фахівців за кожним із напрямів, а також від рівня теоретичної думки, закладеної в основу концепції виконання таких надскладних завдань. Щодо другого, наскільки відомо, ще в жодній із слов'янських країн не сформовано зводів типових автентичних форм, зокрема пісенних, що диктується або нестабільною природою самих творів, або, значно частіше, їх поганим збереженням. Більше того, досі не визначено єдиних критеріїв класифікації пісенних типів, що мало би лягти в основу комплектування регіональних антологій.

Стосовно стану етнографічної роботи та субкоординації науковців-суміжників, схоже, що найкраще серед східнослов'янських країн справи розвиваються у Білорусі. Там на сьогодні підготовано кілька монографій, де з різних аспектів поглиблено висвітлюється традиційна народна культура: пісенність (З. Мажейка, Т. Варфаламеева, Г. Тавлай, Г. Кутирьова-Чубаля), інструментальна (І. Назіна) і танцювальна (М. Козенка) музика. Завдяки вмінню працювати за колективним планом, у значній мірі при державній підтримці наші північні сусіди спромоглися підготувати кілька фундаментальних фольклористичних томів, зокрема таких, як енциклопедія “Етнаграфія Білорусі” (Минск, 1989), а також рецензоване нижче видання.

Із реалізацією на початку третього тисячоліття довготривалого і грандіозного проекту видання 6-томної серії “Традиційна мистецька культура білорусів”, а точніше підготуванням перших двох томів, можна констатувати, що білоруська фольклористика вийшла на новий виток своєї історії, завдяки чому вже в недалекій перспективі з’являться потужні ресурси для подальшого наукового розвитку. Як зазначено в передмові до видань, цю надзвичайно об’ємну роботу виконано у Білоруському державному інституті проблем культури згідно з науково-дослідницькою темою “Сучасний стан традиційної мистецької культури білорусів: Дослідження і практика”, що розпочалась у рамках Програми державної підтримки традиційної культури (1994 – 1996 рр.). Звичайно не лишились осторонь у цій роботі й органи та установи відповідного профілю – районні та обласні управління культури, центри народної творчості, що з пострадянських республік досі властиво функціонують хіба лише в Білорусі. Завдання серії цілком відповідає стратегічним цілям етномузикологів кожної країни – “дати комплексний показ регіонального багатства і різноманіття всіх основних видів традиційної мистецької культури в її автентичних формах” (Т. 1, с. 5).

Керуючись засадами внутрішнього етнографічного поділу Білорусі на шість районів: Поозер’я, Східне та Західне Полісся, Понемання, Подніпров’я і Центральна Білорусь, – перший том присвячений традиційній культурі Могілевського Подніпров’я (схід країни), другий – Вітебського Подвиння (північні райони). Матеріали викладено за послідовним та здавна апробованим у подібного роду виданнях принципом, коли спершу надається загальна географічно-історична характеристика регіону (автор В. Цітов), відтак у деталях висвітлюються властивості пісенної, інструментальної і танцювальної культур, усно-поетична (прозова) традиція, а також деякі прояви матеріальної культури, зокрема традиційний одяг та гончарство (останнє лише в II томі). Автором ідеї та науковим керівником виступила етномузиколог Тамара Варфаламєєва. Її ж силами здійснено транскрипції, упорядкування та детальну характеристику народнопісенних творів. Власне музичні матеріали обидвох томів, що становлять їхню більшу частину, виступлять об’єктом основної уваги у пропонованій рецензії.

Музично-етнографічна частина впорядкована за принципом поетапної послідовності проведення календарних і родинних обрядів. Зокрема, календарні цикли визначено на основі їхнього підпорядкування датам зимового (коляда) і літнього (купало) сонцестояння. При цьому чомусь випущено з уваги весняне рівнодення, за яким, як відомо, у слов’ян закріплювався Великдень. Весняні ж обряди у книзі білоруських фольклористів означені як такі, що “пов’язані із пробудженням природи і початком сільськогосподарського року” (Т. 1, с. 18). І нарешті, жнивні обряди залучені до групи свят, що припадають на закінчення землеробського року. Тут також важко зрозуміти логіку віднесення сезонно-трудова за функцією й умовним часовим прикріпленням обрядів до групи календарних. Взагалі, складається враження, що в такий спосіб охарактеризовано загальнобілоруську етнографічну картину, а не локальні властивості визначених у назві регіонів.

Услід за календарними дуже детально характеризуються сімейні звичаї та обряди, а також лише у загальних рисах – позаобрядові пісні.

Порядок викладу пісенних творів відповідає послідовності їхнього застосування в обрядах. Тому непросто орієнтуватися серед багатоманіття типових форм. Наскільки можна судити з самого матеріалу на тлі загального уявлення про рівень розвитку білоруської етномузикології, відсутність чіткої методологічної основи при впорядкуванні пісенних розділів зумовлена кількома причинами. По-перше, обрядові наспіви виглядають надто зіпсутими, більшість із них неможливо згрупувати за типологічними ознаками. Це зумовлено особливостями історичного розвитку двох регіонів, де відбувались активні етнокультурні процеси в період формування слов'янських народностей, і що, у свою чергу, призвело до поширення дифузності в пісенному репертуарі. По-друге, складається враження, що теоретичні проблеми класифікації автентичного репертуару білоруські етномузикологи відкладають на потім, а на даному етапі першочерговим завданням для них є ретельний збір та публікація музичних матеріалів. Треба визнати, що в цьому вони мають незрівнянні переваги над своїми сусідами, а тим більше над народами Західної Європи, де годі шукати такий фольклорний клондайк. Позиція білоруських фольклористів має раціональну основу, бо ж нерідко високий рівень розвитку теоретичної думки та технічного прогресу обернено пропорційно позначається на стані збереження автентичної спадщини, і тому будь-які зволікання в етнографічній роботі мають невинувато фатальні наслідки. Зрештою, по-третє, при такому багатстві та різноманітті локальних різновидів обрядових наспівів, чимало з яких, до того ж, і досі активно функціонують, годі визначити звід типових пісенних форм. Тим більше, що при фундаментальних розмахах проекту єдиним фахівцем із опрацювання фольклорних пісень виступає Т. Варфаламєєва.

Нотні транскрипції пісенних творів в обидвох томах справляють загальом позитивне враження. Їх виконано в дусі академічної фольклористики, за найпоширенішими серед науковців пострадянського простору правилами: тональності відповідають реальній звуковисотній теситурі; знаки альтерації зазначаються при ключі, у порядку їх появи; мелодичні фрази (такти) в більшості збігаються із силабічними групами тексту. У цілому нотаціям властивий напівфонетичний рівень, із зазначенням важливих виконавських технічних деталей та агогічних особливостей, а саме: завищення чи заниження звуків на чвертьтона (стрілки), незначні (пролонгації) та тривалі фермати із уточненням їх величини, глісандо, ноти-хрестики (для позначення нечітко інтонованих звуків). В оригінальний спосіб позначаються закінчення музичних побудов: у кінці рядків над нотоносцем – одинарна тактова риска, у кінці строф – подвійна. Лише щодо голосінь ця техніка нотації видається надто недосконалою та неточною, а в інших жанрах без особливих проблем вдається досягнути основні властивості форм.

Очевидно, серед білоруських фольклористів такі підходи в транскрибуванні, як і спеціальні знаки, є загальнозрозумілими, однак для непосвячених варто було б їх розтлумачити. Бо ж треба самим здогадуватись, що у вигляді дробу уточнення величин фермат властиві мелодіям із вісімковою, а у вигляді звичайних цифр – із четвертною метричною одиницею числення (напр., у першому випадку подовження на чотири вісімки зазначається, як $\frac{4}{8}$, а подовження на чотири четвертних – 4). Варто також тут висловити

певні сумніви щодо необхідності відображення в мелодіях реальної теситури. У рецензованих томах наспіви транскрибовано за вибірковим принципом, а поруч із текстами споріднених і зазвичай численних типологічних відповідників вказується лише номер відповідної мелодії. Отже, реальна теситура цих варі-антів залишається невідомою, а орієнтуватися доводиться на тональності із кількома (нерідко п'ятьма) знаками при ключі. Щодо тексту пісень, бракує банальної нумерації строф, яка, проте, відображена безпосередньо під мелодіями, а зовні текст сприймається як невпорядкований.

Поряд із характеристикою пісенної частини варто відзначити кілька найпозитивніших моментів у транскрипціях інструментальних творів, а також в описі народних танців, виконаних М. Козенко. Зокрема, в обидвох томах представлено велику кількість старовинних танцювальних мелодій – обрядового і позаобрядового приурочення (найбільше польок). У кожному з інструментальних творів вказано музичні частини – коліна, а в танцях уточнюється їхня місцева назва, функція і, що найголовніше, детально описується сама композиція. Щоправда, абсолютна більшість представлених мелодій виконана сольо на гармошці, і лише кілька – на скрипці. При цьому нема жодних ансамблевих форм, про існування яких, однак, свідчать фотоілюстрації.

Щодо загальних позитивних висновків варто відмітити ретельну паспортизацію етнографічних матеріалів, при яких зазначається як місцевість, так і безпосередні виконавці творів. Кожен із моментів традиційного устрою описується в детальних рисах, з постійними цитатами інформантів та з елементами порівнянь на локальних рівнях. В останньому відчувається міцна опора на класичні здобутки з царини етнографії.

Варто насамкінець також відмітити якість оформлення обидвох фольклористичних томів. У цьому стабільну марку тримає поважне видавництво “Беларуская навука”. При загальному об’ємі книг понад 1600 сторінок у них фактично відсутні технічні похибки. Сам же рівень поліграфії відповідає сучасним досягненням книговидавництва: чіткий друк, якісний папір, тверді палітурки, кольорові фотоілюстрації тощо.

Залишається сподіватися, що в такому ж дусі білоруські фольклористи підготують наступні чотири томи “Традиційної мистецької культури”. Цим самим вони зроблять неоціненний внесок не тільки у свою вітчизняну, а й у слов’янську гуманітарну науку. Крім того, за їхнім прикладом, можливо, активізуються аналогічні процеси і в нашій країні. Також, з огляду на перспективу підготування білорусами тому “Західне Полісся”, яке, ніде правди діти, в більшості заселено етнічними українцями, дуже позитивною була б міжнародна співпраця. Зокрема, в архіві Лабораторії музичної етнології при Львівській музичній академії зосереджено велику кількість музичних матеріалів з Берестейщини, Холмщини та Підляшшя. Сумлінне, позбавлене тенденційності дослідження етнокультури кожної зі слов’янських країн дозволить урешті виконати настанови класиків-фольклористів, а саме – створити детальні атласи музичних діалектів та за їх допомогою посприяти в об’єктивному розкритті нашого історичного минулого.

Юрій Рибак

Б. І. Яремко. Бібліографічний покажчик наукових праць і творчого доробку / Редактор-упорядник Н.О. Супрун-Яремко / Рівненський держ. гуманітарний ун-т, Ін-т мистецтв, кафедра музичного фольклору. – Рівне, 2006. – 56 с.

В українській музичній фольклористиці, мабуть, уже склалася традиція видавати бібліографічні покажчики праць відомих фольклористів як певний підсумок їхнього творчого доробку. Перша така праця була приготована до 70-літнього ювілею Володимира Гошовського і вона, напевно, послужила добрим прикладом для наступників. На сьогоднішній день уже вийшла ціла низка подібних каталогів, зокрема про творчий доробок Софії Грици, Ігоря Мацієвського, Олекси Ошуркевича, Богдана Столярчука. Поповнив цей список новий покажчик – присвячений фольклористичній діяльності видатного етноінструментознавця Богдана Яремка.

Професор Б. Яремко (1943 р.н.) – один із провідних представників української етноорганології кінця XX – початку XXI століття, кандидат мистецтвознавства, соліст-концертант, педагог. Упродовж 1996-2000 років завідував кафедрою музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, де запровадив нову навчальну програму для двох спеціалізованих відділів – вокальної та інструментальної народної музики. Завдяки цій реформі кафедра почала орієнтуватися на принципово нову модель студента-випускника – всесторонньо підготованого фольклориста, збирача і транскриптора традиційної етномузики, соліста-концертанта, артиста й керівника фольклорних гуртів, педагога.

Активна та плідна діяльність професора почалася у 70-х роках XX століття та спрямовувалася на дослідження традиційних музичних інструментів Гуцульщини та Бойківщини. У 1995 році він захистив під керівництвом І. Мацієвського кандидатську працю “Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття)”. Окрім науково-дослідницької, Б. Яремко завжди надавав і продовжує надавати великого значення також концертно-виконавській, педагогічній, експедиційно-польовій і культурно-мистецькій роботі.

Усі напрацювання фольклориста знайшли своє повне відображення у бібліографічному покажчику наукових праць і творчого доробку, виданому невеликим тиражем (100 примірників). Редактором-упорядником даного покажчика й автором вступної біографічної статті виступила професор, доктор мистецтвознавства Н.О. Супрун-Яремко.

Бібліографічний покажчик складається з восьми розділів, у яких висвітлено плідні напрацювання етноорганолога за період із 1976 до 2005 року, хоча, можливо, було б зручніше об’єднати їх у три великі рубрики, що відображали б, власне, принципово відмінні та найголовніші напрями діяльності Б. Яремка, а саме: 1) етномузикознавчий – науково-дослідний та збирацький, 2) педагогічний, 3) концертний і культурно-мистецький. Основну частину суттєво доповнює заключний розділ, в якому наведені численні відгуки в літературі про вченого, згадки та посилання на його праці у статтях, дисертаціях, журналах, книгах тощо.

Отже, збирацьку та науково-дослідну роботу фольклориста представляють I, II, IV та частково VII розділи покажчика. У першій частині “Друковані

наукові та науково-методичні праці” подано солідний перелік статей, навчальних посібників, виданих за вище вказаний період діяльності. Серед них, безперечно, чільне місце займають три навчальні посібники “Уторопські сопілкові імпровізації”, “Бойківська сопілкова музика” й “Етноінструментознавство”, що нині складають джерельну основу для етномузикознавців-дослідників інструментальної традиційної культури (зокрема сопілкової), а також для студентів та аспірантів кафедр музичної фольклористики.

Більшість наукових статей присвячені карпатському сопілковому виконавству, зокрема типологізації, акустико-ергономічним властивостям сопілок, аплікатурним особливостям духових інструментів, індивідуальній і локальній виконавській стилістиці сопілкової музики тощо. Оригінальними темами праць Б. Яремка стали творчі портрети народних сільських музикантів Миколи Павлюка та Василя Пожоджука, що, мабуть, можна вважати певною новацією в нашій етномузикології. Деяку, незначну частину в списку публікацій складають статті, видані в різних місцях під однаковими або тільки частково зміненими назвами.

У науковому та творчому доробку Б. Яремка важливе місце займає експедиційно-польова робота, яка є для нього основоположною, тож могла б також бути відображеною в першому розділі покажчика. За період від 1977 до 2006 року збирач безупинно проводив фольклористичні експедиції в різних місцевостях Карпат (Бойківщина та Гуцульщина), де зафіксував понад 3000 одиниць записів народної музики, на Рівненщині (200 творів), а також, разом із дружиною Н. Супрун-Яремко, на Кубані (понад 1000 пісень).

Діапазон наукової діяльності професора ілюструють ще два розділи – другий, в якому є список наукових конференцій, симпозіумів, семінарів, сесій, читань за участю науковця, і сьомий, де подається перелік методичних та наукових робіт, рецензованих автором, зокрема п’яти авторефератів кандидатських дисертацій.

Педагогічна діяльність Б. Яремка висвітлена в V та частково в VI розділах покажчика. Особливо звертає на себе увагу його робота в заснованій ним же Зимово-літній школі традиційного мистецтва імені Василя Могура. За період із 2000 до 2005 року у цій школі навчалося близько 350 студентів з середніх та вищих навчальних закладів мистецтв і культури України та Польщі, а під безпосереднім керівництвом фольклориста – студенти Інституту мистецтв РДГУ.

Про педагогічні досягнення Б. Яремка свідчать афіші концертів, які влаштовували учні його сопілкового класу, а також конкурси, фестивалі, на яких вони неодноразово завойовували звання лауреатів та дипломантів. На сьогоднішній день серед випускників його класу лауреатами всеукраїнських і міжнародних конкурсів, заслуженими артистами України стали Юрій Фокшей, Ігор Федоров, Мирослав Бабчук, Віталій Демчук, Юрій Гриньов, Василь Квич. Головна ж мета, яку ставить Б. Яремко перед студентами-сопілками, полягає в органічному поєднанні різних форм фольклористичної роботи – аналітично-теоретичної та практичної, щоби такий різнобічний розвиток дозволяв студентові бути одночасно збирачем і транскриптором традиційної сопілкової музики, сольним й ансамблевим виконавцем, етномузикознавцем, педагогом.

Приділяючи велику увагу власне науковій та педагогічній діяльності, не менш значних успіхів Б. Яремко досяг і на культурно-мистецькій та концертній нивах. Перелік його сольних концертів поданий у VI розділі покажчика. Окрім

того, у списку заходів культурно-мистецької діяльності зазначені дати й місця проведення відкритих занять з гри на традиційних карпатських сопілках. Виконавець професійно володіє грою на гуцульських і бойківських духових інструментах, а саме фрілці, пищавці, теленці, флюєрі, що засвідчив компакт-диск “Грає сопілка Богдан Яремко” (2001). Неодноразово етномузикознавець працював у складі редакційної колегії журналу “Літопис Бойківщини”.

Таким чином, бібліографічний показник загалом повноцінно висвітлив дотеперішню багатогранну музично-фольклористичну діяльність Богдана Яремка, його помітний внесок у вітчизняне етномузикознавство, а саме видання, достойно поповнить серію надзвичайно вартісної довідкової літератури.

Вікторія Ярмола

Мирослав Мороз (Некролог)

Українська культура понесла велику втрату: 4 лютого 2006 року перестало битися серце відомого літературознавця, бібліографа, дійсного члена НТШ, ветерана Другої світової війни Мирослава Олександровича Мороза.

Життя прожив чесно та гідно, але й не легко.

Народився він 17 січня 1923 року у родині селян приміського села Збоїща. Батьки виховали сина палким патріотом України та прищепили щирю любов до свого народу, його культури. Уже в 1940 році, навчаючись на філологічному факультеті Львівського державного педагогічного інституту, М. Мороз почав брати активну участь у громадському житті – керував збоїською “Просвітою”, належав до підпільного осередку ОУН. У 1944 році його забрали до Червоної Армії і невдовзі він був важко поранений у голову.

Після війни М. Мороз продовжив навчання вже у Львівському університеті на філологічному факультеті, який, проте, не вдалось закінчити через арешт за звинуваченням у приналежності до ОУН. Сталось це за декілька місяців перед захистом дипломної роботи. Засуджений на 25 років, він сповна пізнав тяготи таборів Караганди й Воркути. Амністія у 1955 році дала змогу повернутися в Україну, запізніла ж реабілітація у 1965 році констатувала “відсутність складу злочину”.

Нелегко було на засланні, скрутно було й після повернення до Львова. З таборовим клеймом вартувало великих зусиль, щоб поновитись та закінчити навчання в університеті. Згодом, у 1963 році Мирослав Мороз захистив кандидатську дисертацію. Дружина Катерина – медична сестра поліклініки (тепер – лічниці Андрея Шептицького) – мужньо переносила всі життєві випробування: і п’ятилітнє заслання чоловіка, і завершення навчання, і роботу над дисертацією, і якийсь час брак постійного заробітку. А виховували трійко дітей.

За комуністичних часів звільненням з таборів проблематично було влаштуватись на роботу. Тому в 1957 році М. Мороз працює лише тимчасово, за угодою, у Львівській науковій бібліотеці АН УРСР, потім два роки – в Інституті суспільних наук на посаді бібліографа та знову у Науковій бібліотеці до 1973 року, з якої його звільнили нібито “за втрату кваліфікації”. Насправді ж, як патріот і добросовісний

науковець він не міг не згадати у покажчику “Леся Українка” (підготованому разом із Марією Булавицькою) тих осіб, які були неугодні панівному режиму. І знову – нові життєві випробування, які відчуває сім’я, і біль вченого-професіонала через таку “об’єктивність” партійного підходу до науки. Відтоді М. Мороз був змушений декілька років працювати вантажником книжкового складу, робітником на залізниці – аж поки не отримав дозволу від Львівського обкому КПРС влаштуватися на посаду бібліографа у Центр науково-технічної інформації.

Наукові дослідження Мирослава Мороза – визначного вченого-бібліографа, джерелознавця, археографа – присвячені головно збору матеріалів про життя та творчість українських та зарубіжних діячів культури, письменників, поетів. Серед них: І. Франко, М. Драгоманов, М. Возняк, Ф. Колесса, В. Гнатюк, К. Студинський, І. Котляревський, І. Левицький, М. Коцюбинський, П. Грабовський, В. Щурат, Є.-Ю. Пеленський; М. Морозу належать найповніші бібліографії україномовних видань творчості Данте та Шекспіра.

Для музикантів особливо цінними є його каталоги музичних творів на слова та сюжети І. Франка (творчість Каменяра взагалі відображена в працях дослідника в найбільшому обсязі). Пригадується, як в оті зашорені 70-ті роки мені випала нагода самостійно створити аналогічний каталог вокальних творів на слова Каменяра (праці Мирослава Мороза на той час були недоступні). При порівнянні обох каталогів ставало незрозумілим, чому такий маститий бібліограф не ввів до своєї публікації декілька добре знаних імен? Згодом усе з’ясувалося. Тоді не можна було покликатися на творчість композиторів-емігрантів (зокрема, З. Лиська, В. Безкоровайного, А. Гнатишина), навіть на “нейтральне” прізвище Рогатинець, за яким приховувався псевдонім репресованого Бориса Кудрика. Згадка про цих митців у ті часи могла призвести до сумних наслідків, чого зрештою Мирослав Олександрович таки не уникнув після видання згаданого вище покажчика “Леся Українка”.

Етномузикологам М. Мороз прислужився бібліографічним покажчиком праць і критичної літератури про Ф. Колессу. Ця робота була відзначена премією Гарвардського університету. (Уперше премію цього університету Мирослав Мороз отримав за бібліографічний покажчик “Михайло Драгоманов”, а за цикл робіт з джерелознавства, археографії в 1993 році дослідник був відзначений премією імені Івана Франка АН України). Настільними книгами для літературознавців, фольклористів, етномузикологів стали два томи каталогу “Фольклористика” із задуманого ним монументального проекту “Бібліографія українського народознавства” (в період праці з 1977 року науковим співробітником Музею етнографії та художнього промислу).

Працював Мирослав Мороз невтомно до останніх днів життя (вже на посадах старшого наукового співробітника та завідувача відділу франкознавства новоутвореного Львівського відділення Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка). Його праці, до яких звертаються та, напевно, вічно звертатимуться всі дослідники літератури, фольклору, музикознавства, бібліографи та й просто пересічні шанувальники україніки, будуть завжди викликати в пам’яті світлий образ Автора – справжнього подвижника української культури.

Любомир Кушлик

Хроніка '06

6-9 січня Ірина Федун, молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії імені Миколи Лисенка (далі – ЛМЕ), перебуваючи в експедиції у селах Замагора та Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області, підготувала відео- та аудіозаписи гуцульського Різдва.

17 січня в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України захистив докторську дисертацію

Олег Смоляк на тему: “Весняна обрядовість Західного Полісся в контексті української культури”. Науковий консультант – доктор мистецтвознавства, професор Грица С.Й. (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського). Офіційні опоненти – доктор мистецтвознавства, професор Іваницький А.І. (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського), доктор мистецтвознавства, професор Ільченко О.О. (Київський національний університет культури і мистецтв) та доктор мистецтвознавства, професор Стахевич О.Г. (Сумський державний педагогічний університет імені А. Макаренка). Провідна установа – Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського (кафедра історії та теорії світової та української культури).

19 січня Юрієві Рибак у рішенням президії ВАК України присуджено науковий ступінь кандидата мистецтвознавства.

4 лютого пішов із життя Мирослав Мороз – відомий львівський бібліограф, автор двотомного видання “Фольклористика”, яке складає частину запланованого масштабного проекту “Бібліографія українського народознавства”, а також автор покажчика праць Філарета Колесси та інших наукових досліджень (див. “Некролог” у цьому числі “Етномузики” на с. 222-224).

17 лютого на звітній науковій конференції Львівського національного університету імені Івана Франка оголошено доповідь Ольги Коломисць “Іван Франко у контексті формування галицької фольклористичної школи”.

28 березня вийшла у світ чергова публікація кафедри музичної фольклористики та ЛМЕ – довідник Богдана Луканюка “Матеріали до бібліографії польської етномузикології XIX – XX ст.” (Львів, 2006. – 192 с., CD).

29 березня – 1 квітня у місті Рівному проходив VI Всеукраїнський фестиваль-конкурс молодих виконавців української народної музики “З народного джерела”. До організації фестивалю залучений Юрій Рибак.

1 – 3 квітня Ірина Федун перебувала з експедицією у селищі Верховина та селі Замагора, що на Гуцульщині.

4 – 5 квітня завідувач ЛМЕ Василь Коваль репрезентував львівську фольклористику у Молдові (Кишиневу) на міжнародному науково-практичному семінарі “Фольклор і сучасність: Збереження, ревіталізація і перетворення традиційної культури”, виступивши із доповіддю “До питання про основні тенденції функціонування сучасної народномузичної культури (на матеріалах наспівів із околиць на північний захід від Горган)”.

7 – 10 квітня у Кракові проходив Фестиваль гуцульської культури “За голосом трембіти”. 8 квітня у рамках фестивалю відбулася наукова конференція “Гуцульщина: її культура та дослідники”, на якій Ірина Довгалюк представила доповідь “Етномузичні аспекти монографії Володимира Шухевича «Гуцульщина»” (докладніше про фестиваль див. повідомлення у цьому числі “Етномузики” на с. 210-212).

19 квітня Юрій Рибак виступив із лекцією на тему “Дослідження музичного фольклору в Україні” на курсах підвищення кваліфікації працівників центрів народної творчості Луцька, Рівного та Житомира.

26 квітня Ольга Коломиєць прочитала лекцію “Український обрядовий фольклор” та провела бесіду на тему “Українська традиційна музика сьогодні” для учнів 10-11 класів школи-інтернату у селі Стрілки Старосамбірського району Львівської області.

15-16 травня у Луцьку проходила Міжнародна наукова конференція “Західнополіський діалект у загальноукраїнському та всеслов’янському контекстах”. На пленарному засіданні конференції прозвучала доповідь Юрія Рибак “Музично-діалектна структура Верхньоприп’ятської низовини”.

29 травня Юрія Рибак переведено на посаду доцента кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (далі – КМФ РДГУ).

8-9 червня Богдан Луканюк, Юрій Рибак, Ліна Добрянська, Ірина Федун виступили на семінарі “Створення мережі архівів культурної спадщини в Україні” (Київ). На круглому столі “Презентація архівів фольклорної спадщини” презентувалися архіви ЛМЕ (доповідач – Ліна Добрянська) та ЛМЕ КМФ РДГУ (доповідач – Юрій Рибак). Тема виступу Андрія Вовчака (ЛНУ імені Івана Франка) – використання сучасних інформаційних технологій у діяльності фольклористики. Доповідь, оголошена Іриною Федун, торкалася теми “Перспективи створення національного звукового архіву в Україні” (докладніше див. повідомлення А. Вовчака в цьому числі “Етномузики” на с. 201-209).

8 червня на 103 році життя відійшов у вічність Микола Колесса – син академіка Філарета Колесси, видатний український музичний діяч, диригент і композитор, у різножанровій творчості якого оригінально відображений музичний фольклор, зокрема Лемківщини та Полісся.

22-24 червня учасники фольклорно-етнографічного гурту “Коралі” (Людмила Зборовська, Лариса Лукашенко, Галина Похилевич) відвідали Фестиваль весільних обрядів у польському місті Венгров, де виконали програму, укладену з українських обрядових весільних пісень.

19 червня Наталія Букало захистила магістерську роботу на тему “Михайло Вербицький в історії галицької музичної фольклористики” (науковий керівник – професор Б. Луканюк).

20 червня у львівському видавництві “Камула” вийшла друком монографія “Традиційні пісні українців Північного Підляшшя: За матеріалами експедицій 1999 – 2001 років Лариси Лукашенко та Галини Похилевич” (Львів: Камула, 2006. – 308 с.). Презентація книги, яка є ще однією публікацією ЛМЕ, відбулася 30 вересня.

Перша третина липня насичена інтенсивними експедиційними поїздками:

4-7 липня – експедиція Лариси Лукашенко зі студентами-етномузикологами І курсу факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка у селах Стільської сільської ради Миколаївського району Львівської області.

7-8 липня – експедиція Галини Курило зі студентами-етномузикологами І курсу факультету культури і мистецтв ЛНУ у селах Стільської сільської ради Миколаївського району Львівської області.

7-11 липня – експедиція Ольги Коломиєць зі студентами ІІ курсу факультету культури і мистецтв (спеціалізація: етномузикологія) ЛНУ у селах Стрілки, Топільниця, Стала Сіль, Тур'є, Бусовисько Старосамбірського району Львівської області.

5-14 липня – експедиція Ірини Федун у селах Володимирецького району Рівненської області зі студентами ЛНУ.

26-29 липня – експедиція Юрія Рибак спільно з працівниками Волинського обласного центру народної творчості на правобережжі Західного Бугу. Організатор експедиції – П. Клекоцюк. На території, що охоплює сім сіл Володимир-Волинського й Іваничівського районів, зібрано 185 пісennих одиниць.

7-9 липня фольклорно-етнографічний гурт “Коралі” репрезентував свою виконавську майстерність на Міжнародному фестивалі “Країна мрій” (Київ).

14 липня підписано до друку 1 число “Етномузики”, що складає окрему серію Наукових збірок ЛДМА імені Миколи Лисенка. Збірка статей та матеріалів присвячена 125-літтю Климента Квітки.

25 липня у Києві за сприяння програми Фулбрайт та Посольства Америки в Україні відбулася презентація Національного культурного проекту “Мережа архівів культурної спадщини України” та Інтернет-порталу www.folk.org.ua. Учасники презентації: Антоній Поточняк, Ірина Федун, Ярослав Давидовський.

3 1 вересня Юрій Рибак почав працювати за сумісництвом на посаді в.о. доцента КМФ ЛДМА.

25 вересня посольство США в Україні виділило грант для розвитку веб-порталу у рамках проекту “Мережа архівів культурної спадщини України”.

27 вересня – 1 жовтня у ЛНУ імені Івана Франка відбувся Міжнародний науковий конгрес “Іван Франко: Дух, наука, думка, воля (до 150-річчя від дня народження)”. На засіданні секції конгресу “Іван Франко і студії українського фольклору” оголошено доповідь Ірини Довгалюк “Іван Франко та Остап Нижанківський”. На цьому ж конгресі доповідачем виступила Ольга Коломиєць, розкриваючи тему “Іван Франко та засновники фундаментального етномузикознавства в Галичині”.

29 вересня Юрій Рибак записав народні пісні від мешканки села Русивель Гошанського району Рівненської області.

16 та 19 жовтня прочитано дві лекції на курсах підвищення кваліфікації працівників мистецьких закладів Рівненської області на теми: “Теоретичні аспекти роботи з молодіжним фольклорним колективом” та “Формування репертуару в молодіжних ансамблях”. Лектор – Юрій Рибак.

24 жовтня опублікована збірка Юрія Цехміструка “Народні пісні Волині. Фонографічні записи 1936-1937 років” (Львів; Рівне, 2006. – 480 с. + CD) під редакцією Богдана Луканюка. Збірка видана спільно ЛМЕ ЛДМА та КМФ РДГУ.

У листопаді ЛМЕ ЛДМА підключено до Інтернету завдяки сприянню ректорату ЛДМА та Руслани Лижичко.

16 листопада та 21 листопада Юрій Рибак прочитав дві лекції на курсах підвищення кваліфікації працівників будинків культури і на курсах підвищення кваліфікації працівників мистецьких колективів Рівненської області на теми: “Засоби наочності в роботі з народними колективами” та “Кобзарсько-лірницька традиція в Україні”.

17 грудня – експедиція Юрія Рибак у село Ставки Рівненської області.

22 грудня Василь Коваль, завідувач ЛМЕ, захистив дисертацію на тему “Гене́за локальної типологічно гетерогенної народновокальної традиції (на матеріалах обрядових наспівів із околиць на північний захід від Горган)”, що була подана на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства. Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор Богдан Луканюк, офіційні опоненти – доктор мистецтвознавства, професор Анатолій Іваницький (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського) та кандидат мистецтвознавства, доцент Віра Осадча (Харківська державна Академія культури). Провідна установа – Національна музична академія імені П.І. Чайковського, кафедра музичної фольклористики.

Галина Курило

Додатки

Алфавітний список музичних та етнографічно-фольклористичних праць Івана Франка¹

1. Артистичний вісник, місячник, посвячений музиці і штуці – 35: 335-336
2. Б.Д. Гринченко. Литература украинского фольклора 1777–1900 – 33: 444-449
3. Байка про вужа в домі. Польські, чеські та церковнослов'янські варіанти – 39: 101-111
4. В.А. Чаговец. Из области народной поэзии (Из летних заметок) – 37: 41
5. В. Мочульский. Апокрифическое сказание о создании мира – 31: 21-24
6. В.Н. Перетц. Историко-литературное исследование и материалы. Том I: Из истории русской песни – 33: 89-93
7. В.Н. Перетц. Из истории польского и русского народного театра, т. I-VII – 37: 145-146
8. В.Н. Перетц. К истории польского и русского народного театра. Несколько интермедий XVII–XVIII столетия – 37: 39-40
9. В.Н. Перетц. Малорусские вирши и песни в записях XVI–XVII вв. – 33: 51-56
10. В.Н. Перетц. Материалы к истории апокрифа и легенды – 33: 298-303
11. В.Щурат. Історичні пісні – 37: 383-386
12. Відозва [Комітету 1894/5] // Діло. – 1894. – № 266 (10.XII). – С. 2; Видавництво укр.-руських мелодій // Зоря. – 1894. – № 23 (13.XII). – С. 207-208; Видавництво укр.-руських мелодій // Народ. – 1894. – № 22 (28.XI). – С. 354; Народні мелодії // Життя і слово. – 1895. – Т. 3, кн. 1. – С. 156-158; Ruskie melodje ludowe // Kurjer Lwowski. – 1895. – № 16. – 16.01. – S. 5; Видавництво укр.-руських мелодій // Франко І. Вибрані статті про народну творчість. – Київ, 1955. – С. 275-276.
13. В справі збирання етнографічних матеріалів – 33: 450-451
14. В справі збирання народних легенд – 32: 427-429
15. Володимир Гнатюк. Коломийки, т. II – 37, 147-149
16. “Воянцка писня” – 27: 249-252
17. Галицко-русская библиография XIX ст. – 27: 253-256
18. Галицко-русская библиография XIX столетия с увзгляднением изделий, появившихся в Угорщине и Буковине (1801-1886) – 27: 201-208

¹ Складено головним чином на підставі: Довідковий том до Зібрання творів у 50-ти томах Івана Франка. – Київ: Наукова думка, 1989. – С. 42-63. Цифра після тире означає том 50-томного видання, після скісної риски – книгу цього тому, а після двокрапки – сторінки відповідної публікації.

19. Галицьке краєзнавство – 46/2: 116-150
20. Галицько-руські народні приповідки / Зібрав, упорядкував і пояснив Іван Франко. – Львів, 1901, 1905, 1907-1910. – Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка. – Т. X, XIV, XVI, XXIII–XXIV, XVII–XVIII.
21. Д.И. Эварницкий. Запорожье в остатках старины и преданиях народа – 27: 333
22. Дещо про Борислав // Світ. – 1882.
23. Дві школи в фольклористиці (по поводу сьомого тому “Wisły”) – 29: 416-424
24. Дитина в звичаях і віруваннях українського народу – 37: 238
25. Дітські слова в українській мові – 26: 123-126
26. До збирачів етнографічних матеріалів – 35: 412-414
27. До історії вірші на Вкраїні – 32: 430-440
28. До історії українського вертепу XVIII в. – 36: 170-375
29. До історії коломийкового розміру – 39: 232-242
30. Д[октор] В. Щурат. Із студій над почаївським “Богогласником”. Квестії авторства і часу повстання деяких пісень – 38: 444-449
31. Думки профана на музикальні теми – 36: 52-54
32. Етнографічна виставка в Тернополі – 46/1: 469-479
33. Етнографічна експедиція на Бойківщину – 36: 68-99
34. Етнографічний збірник. Видає етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка. Т. VI [В. Гнатюк, анекдоти] – 32: 21
35. Етнографічний збірник. Видає етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка. Т. XIX [В. Гнатюк, матеріали з Угорської Русі; В. Гнатюк, коломийки] – 37: 284-285
36. Етнографічний збірник. Видає етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка. Т. XXI. Галицько-руські народні мелодії, зібрані на фонограф Йосипом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. Часть I. У Львові 1906. Стор. 187 – 37: 230-231
37. Етнологія та історія літератури – 29: 273-282
38. Жіноча неволя в руських піснях народних – 26: 210-253
39. З галузі фольклору – 29: 38-39
40. Збірник пісень патріотичних і січових – 37: 62
41. Збірник філологічної секції Наукового товариства імені Шевченка. Т. VII. Розвідки Михайла Драгоманова про українські народну словесність і письменство – 37: 111
42. Збірник філологічної секції Наукового товариства імені Шевченка. Т. X. Розвідки Михайла Драгоманова про українські народну словесність і письменство – 38: 376-377
43. [Звідки взялася назва “бойки”?] – 29: 411-415
44. Знадоба до вивчення мови і етнографії українського народу – 26: 180-204
45. Із наукових екскурсій по краю – 33: 57-62
46. Із поля фольклору – 39: 55-58
47. Інтересний збірник з с. Хитара – 30: 253-259
48. К объяснению одной колядки – 28: 2189

49. Козак Плахта. Українська народна пісня, друкована в польській брошурі з р. 1625 – 43: 248-279
50. Козацькі часи в народній пісні, з замітками В. Будзиновського – 37: 131-133
51. Козацькі часи в народній пісні, з замітками В. Будзиновського – 37: 158-165
52. “Король балагулів”. Антін Шашкевич і його українські вірші – 35: 113-149
53. М. Сперанский. Южнорусская песня и современные ее носители (по поводу бандуриста Т.М. Пархоменко) – 35: 224-226
54. Маруся Чураївна, историческая поэма 1652 року – 30: 219-220
55. Матеріали до історії українсько-руської етнології. Том IX – 37: 387
56. Микола Віталійович Лисенко – 26: 122
57. Михайло Возняк. Маркіян Шашкевич як фольклорист – 38: 500-502
58. Музика... та й годі – 28: 132-143
59. Н.П. Дашкевич. Общение Южной Руси с югославянами в литовско-польский период ее истории, между прочим в думах – 36: 30-32
60. Н. Янчук. К истории и характеристике женских типов в героическом эпосе – 33: 97-98
61. Найновіші напрямки в народознавстві – 45: 254-267
62. Найстарша українська народна пісня – 37: 216-221
63. Найстарша церковнослов'янська вірша – 39: 30-35
64. Народная поэзия – 27: 216
65. Народне повір'я з українських апокрифів – 31: 313-316
66. Національний колорит у казках Бодянського – 34: 449-456
67. Наші коляди – 28: 7-41
68. Новий варіант легенди про П'яницьке чудо в Корсуні – 34: 377-378
69. Нові матеріали до історії українського вертепу – 38: 378-402
70. Нові причинки до історії вірші на Вкраїні – 33: 438-443
71. Огляд праць над етнографією Галичини в ХІХ в. // Іван Франко. Вибрані статті про народну творчість. – Київ, 1955. – С. 233-242
72. Ол. Барвінський. Огляд народної літератури українсько-руської до 60-х років – 31: 414-416
73. Осип Бодянський – 34: 438-445
74. Осип Гординський-Федькович. Посмертний спогад – 27: 177-180
75. Осип-Юрій Федькович (кілька слів по поводу 25-літнього ювілею його літературної діяльності) – 27: 37-39
76. Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних – 26: 332
77. [Остап Вересай] – 28: 102
78. Павел Симони. Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и проч. XVII–XIX стол. – 33: 99
79. Передмова [до видання: Етнографічний збірник. Том VII] – 32: 448-452
80. Передмова [до видання: Етнографічний збірник. Том VIII] – 32: 453-457
81. Передмова [до видання: Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видання. Том перший. Поезії Осипа Юрія Федьковича. Львів, 1902] – 33: 384-388
82. Передмова [до видання: Посмертні писання Митрофана Дикарева з поля фольклору й міфології. Львів, 1903] – 34: 458-466

83. Переднє слово [до видання “Obrzędy i pieśni ludu ruskiego we wsi Lolinie, powiatu Stryjskiego”. Zebrała Olga Roszkiewicz, opracował Iwan Franko] – 27: 40-43
84. Перше видання “Наських українських казок” Бодянського – 34: 446-448
85. Перше засідання руської комісії для збирання народних пісень – 37: 422-424
86. Перше повне видання творів Федьковича – 33: 116-136
87. [“Пилип Музика” М. Янчука] – 28: 257
88. Писанки – 29: 32-36
89. Пісня про знесення панщини – 27: 33-34
90. Пісня про правду і неправду – 43: 280-352
91. Проф. Полівка про наші етнографічні видання – 33: 67
92. П’яницьке чудо в Корсуні – 39: 175-192
93. Розбір думи про бурю на Чорнім морі – 29: 195-198
94. Руська народна музикальна гармонія – 33: 25-29
95. Русский соловей. “Народна лира” или собрание народных песней на разных угрорусских наречиях – 29: 199
96. “Руський співаник” – 27: 199-200
97. Сербські народні думи і пісні – 26: 51-59
98. Студії над українськими народними піснями – 42: 7-491; 43: 7-193
99. Українська пісня в Сербії – 32: 16-17
100. Українські записи Порфирія Мартиновича – 37: 70-75
101. Фольклорні праці д-ра Ченька Зібрта – 29: 258-270
102. Хмельниччина (думи, пісні та вірші) – 7: 193
103. Червонорусские вирши XVIII в. – 28: 351-355
104. Ю. Яворский. Духовный стих о грешной деве и легенда о нерожденных детях – 36: 33-39
105. Як виникають народні пісні – 27: 57-65
106. Aleksander Kołessa. Ukraińska rytmika ludowa w poezjach Bogdana Zaleskiego – 33: 100-101
107. Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von L.A. v. Arnim und Clemens Bretano – 37: 175-176
108. Jan Świętek. Lud Nadrabski od Gdowa aż po Bochnię, obraz etnograficzny – 29: 205-208
109. Muzyka polska i ruska // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 240.
110. “O góralach ruskich w Galicji” – 27: 350-354
111. Pieśni górali beskidowych z okolic Rabki – 27: 331-332
112. “Pokucie” – 27: 348-349
113. Przyczynek do etnografii ludu ruskiego na Wołyniu – 27: 210-215
114. Sagen und Märchen der Südslaven in ihrem verhältnis zu den Sagen und Märchen der übrigen indogermanischen Völkergruppen, von dr. Friedrich S. Krauss – 26: 285-288
115. Zbornik za narodni život i običaje južnih slovena – 31: 120-122
116. Zygmunt Gloger. Encyklopedia staropolska ilustrowana – 37: 124-130

Summary

Studies

Bohdan Lukaniuk. Folk music manuscripts of Ostap Nyzhankivs'kyj (pp. 9-53) Draft transcriptions of folk songs sung by Ivan Franko, Mykhailo Pavlyk, Eronim Kalytovs'kyj and Osyp Rozdol's'kyj were discovered among archival materials from the end of the Nineteenth-century of the famous Halychian (Galician) composer. These materials provide more understanding about their folkloric activity, place, role and meaning in the history of Halychian ethnomusicology, especially about the work of the Committee for collecting and publishing folk melodies, which was incepted in Lviv during 1894 and 1895. They also serve as an additional resource for comparative textological assessment in terms of the level of musical transcriptional technique not only of O. Nyzhankivs'kyj, but also his well-known colleagues Mykola Lysenko, Klyment Kvitka and Filaret Kolessa.

Olha Kolomyiets. The instrumental music of Hutsul traditional funeral ceremony (pp. 54-62) The main genres of instrumental ritual music of the Hutsul traditional funeral ceremony and their role in a given ritual drama are examined in this article. It also analyses works of Hutsul funeral instrumental ritual music on the grounds of melo-typological and melo-genetic methods.

Iryna Fedun. Innovative processes in non-ceremonial dances of Western Polissia (pp. 63-75). Non-ceremonial dances in the repertoire of the Western Polissian musicians are described in the chronological order of their appearance. The first focuses on Ukrainian forms, followed by borrowed ones. The innovative processes in creating dances of Western Polissia occurred by simple means of borrowing pieces that are incorporated into their own music as separate elements (e.g., rhythms, performing methods etc.). However, in spite of the intense historical-cultural contacts found throughout the region with other cultures, local originality is still preserved.

Materials and Publication

Klyment Kvitka. Commentaries to the collection of Ukrainian folk melodies, published in 1992 (pp. 76-124). Most of the transcriptions of folk songs in this part of the manuscript (pp. 211-280) were performed by Ivan Franko and recorded by Klyment Kvitka and Lesia Ukrayinka in 1901 in the Carpathian village Burkut. They are thoroughly analyzed in this manuscript. Published in the original language, the author's manuscript is the collector's exhaustive explanation of his Western Ukrainian recordings. The other part of the typed document is in fact its continuation, which was published in the previous edition of *Ethnomusic*, 2006. No. 1, pp. 100-136.

Lina Dobrians'ka. The expedition of the Lviv Conservatory in Ivan Franko's village (pp. 125-148). On the basis of excerpts from archival documents of state and private collections, the transcripts of interviews describe the conditions leading up to the first folkloristic expedition of the Lviv State Conservatory in the village of Nahuyevychi in 1958. Most of these materials are published for the first time.

Volodymyr Pasichnyk. Volodymyr Hoshovs'kyj's letter to Anna Rudnieva from October 28, 1966 (pp. 149-156). Of the 2000 letters, this selected letter is a

small part of what has remained from the legacy of V. Hoshovs'kyj. The published letter includes important biographical and creative information about the scholar. The publication of V. Hoshovs'kyj's epistolary body of work allows us to understand this multifaceted individual as a pedagogy, scholar, and social activist.

Pedagogy

Bohdan Lukaniuk. Regarding thematic plans of the course on musical folklore (pp. 157-171). The practical methods of teaching Ukrainian folk music today require substantial change. Instead of introducing folk songs through genre, thematic (philological) principles, these materials should be presented through a cultural-genre (ethnographic) approach proposed initially by S. Ludkevich. However, it would be more effective not to follow a historical account (from ritual works to borrowed styles), as it is commonly presented today, but in reverse (from borrowed styles to ritual works). A course curriculum on musical folklore would be more effective based exclusively on musical genres (e.g., recitative, songs, and dances), which is characteristic of our folkloric tradition. However, ethnomusicology in Ukraine is not prepared for such cardinal reconstruction.

Yuriy Rybak. The project of the learning program: Ukrainian musical folklore for students of the specialization musical folklore (requirements of the credit-module system) (pp. 172-191). The proposed plan is tailored for pedagogues, who teach Ukrainian musical folklore and incorporate a credit-module technology of learning. The basis of the thematic plan developed by Prof. B. Lukaniuk is a standardized structure model of learning, which has been adopted in the Rivne State Humanitarian University. Along with general guidelines of teaching the discipline, also is provided a sample of forming the contents of the module (group of themes).

Iryna Klymenko. Graduation works of ethnomusicologists in the P.I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory / National Musical Academy (pp. 192-200). This announcement provides a bibliographic account of twenty-nine diploma and masters theses from musical folklore, which were defended in Kyiv from 1973-2006. In addition three works, which are methodically related to Kyiv-Lviv schools, were defended at other institutions. The works are described in chronological order with information related to their location, as well as indices organized alphabetically by author, title, theme, and region.

Overviews, reviews, and announcements

Networking cultural heritage archives in Ukraine (Kyiv, June 8-9, 2006) – *Andrij Vovchak*
Hutsul festival in Kraków – *Iryna Dovhaliuk*

Masterclass of a dulcimer player – *Taras Baran*

Musical folklore of Donbas: Wedding songs – *Vasyl Koval*

Traditional Byelorussian art culture in six volumes – *Yuriy Rybak*

B.I. Yaremko. Bibliographic index of scientific works and creative output –

Victoria Yarmola

Myroslav Moroz (Obituary) – *Lyubomyr Kushlyk*

Chronicle of 2005

Appendix

Summary

Information about authors

Відомості про авторів

Тарас **Баран** – педагог, концертний виконавець, диригент (1982), кандидат мистецтвознавства (2003), заслужений діяч мистецтв України (1990), доцент кафедри народних інструментів та кафедри музичної фольклористики Львівської державної музичної академії ім. Миколи Лисенка; вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60, e-mail: pndlme@gmail.com; приватні адреси: e-mail: tarascimb@mail.lviv.ua; тел. (моб.): +38 050 562 43 00

Андрій **Вовчак** – філолог-германіст (1996), кандидат філологічних наук (2001), доцент кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, ауд. 345, 79602, м. Львів, Україна, тел. (8032) 296 47 20, e-mail: folklore@franko.lviv.ua; тел. (моб.): +38 097 63 79 654

Ліна **Добрянська** – музикознавець (1993), науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60, e-mail: pndlme@gmail.com; тел. (моб.): +38 050 97 087 26, e-mail: ldo2007@ukr.net

Ірина **Довгалюк** – музикознавець (1984), доцент (2003), кандидат мистецтвознавства (1998), доцент кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, ауд. 345, 79602 Львів, Україна, тел.: (8032) 296 47 20, e-mail: folklore@franko.lviv.ua; старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60, e-mail: pndlme@gmail.com; тел. (моб.): +38 066 772 6776, e-mail: dis_muz@ukr.net

Климент **Квітка** (1880 – 1953) – український етномузиколог, організатор і керівник Кабінету музичної етнографії Всеукраїнської академії наук, керівник Кабінету народної музики та професор Московської консерваторії.

Ірина **Клименко** – музикознавець (1988), кандидат мистецтвознавства (2001), завідувач Проблемної науково-дослідної лабораторії по вивченню і пропаганді народної музичної творчості при Національній музичній академії України імені Петра Чайковського, вул. Городецького 1-3/11, 01001, м. Київ, Україна; тел. (моб.) +38 050 44 06 753

Василь **Коваль** – композитор (1993), музикознавець (1994), кандидат мистецтвознавства (2006), завідувач Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії імені Миколи Лисенка, доцент кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) +38 050 610 34 25

Ольга **Коломиєць** – етномузикознавець (2000), асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, 79602 Львів, Україна, тел.: (8032) 296 41 97, e-mail: kfteatr@franko.lviv.ua;

співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60, e-mail: pndlme@gmail.com; тел. (моб.) +38 050 5513911, e-mail: okolom@gmail.com

Галина **Курило** – музикознавець (1996), молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60, e-mail: pndlme@gmail.com; тел. (моб.): +38 050 43 006 15

Любомир **Кушлик** – музикознавець (1971), асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, 79602 Львів, Україна, тел.: (8032) 296 41 97, e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua; тел. (дом.) (80322) 72 61 54

Богдан **Луканюк** – музикознавець (1972), професор (1997), кандидат мистецтвознавства (1980), зав. кафедрою музичної фольклористики Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка, провідний науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології цієї ж академії; вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60, e-mail: pndlme@gmail.com; приватні адреси: а/с 6076, Головна пошта, 79000, м. Львів, Україна, тел. (моб.) +38 050 562 49 21, e-mail: lukaniuk@ukr.net

Володимир **Пасічник** – композитор (1990), науковий співробітник Відділу мистецтв Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАН України, вул. Бібліотечна, 2, 79005, м. Львів, Україна; тел. (дом.) (80322) 37 37 79, тел. (моб.) +38 050 586 06 37, e-mail: muzavita@ukr.net

Юрій **Рибак** – етномузикознавець (1998), кандидат мистецтвознавства (2006), доцент кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028 м. Рівне, Україна, тел.: (80362) 63 31 74; молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60, e-mail: pndlme@gmail.com; тел. (моб.) +38 050 186 45 06, e-mail: yuriy_rybak@ukr.net

Ірина **Федун** – етномузикознавець, композитор (1996), асистент кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, ауд. 345, 79602 Львів, Україна, тел.: (8032) 296 47 20, e-mail: folklore@franko.lviv.ua; молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60, e-mail: pndlme@gmail.com; тел. (моб): +38 066 790 60 37, e-mail: irynafedun@gmail.com

Вікторія **Ярмола** – магістр етномузикознавства (2004), викладач кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028, м. Рівне, Україна, тел. (дом.): (80362) 63 31 74, (моб.) +38 050 823 22 60

ПНДЛМЕ ПРЕЗЕНТУЄ ПУБЛІКАЦІЇ:

Наукове видання

НАУКОВІ ЗБІРКИ

**ЛЬВІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
імені Миколи ЛИСЕНКА**

випуск 14

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 4585 від 27.09.2000

**серія
ЕТНОМУЗИКА**

Число 2

Збірка статей та матеріалів на честь ювілею Івана Франка.

Упорядник – *Богдан Луканюк*
Відповідальний за випуск – *Василь Коваль*
Мовний коректор – *Ольга Харчишин*
Англійські тексти – *Антоній Поточняк*
Комп'ютерна верстка – *Ліна Добрянська*

Адреса редакції:

Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології
Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка,
вул. О. Нижанківського 5, 79005 м. Львів,
тел. (80322) 72 36 60
E-mail: pndlme@gmail.com

Підписано до друку 27.08.2007 р.
Гарнітура TimesNewRoman. Формат 60x84/16.
Друк на різнографі. Ум. друк. арк. **XX**. Обл. вид. арк. **XX**.
Наклад 100 примірників.