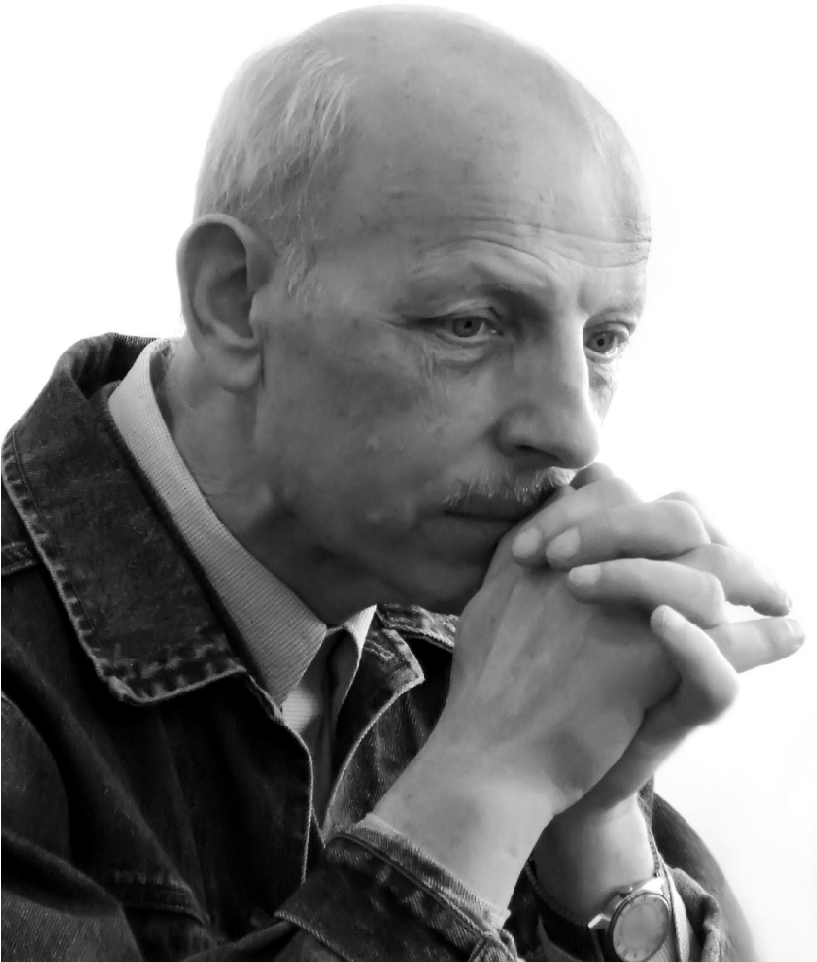


ETHOMYZUKA

8

*На пошану Михайла Мишанича
з нагоди його 70-річчя*





НАУКОВІ ЗБІРКИ
ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ
МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
імені Миколи ЛИСЕНКА

Випуск 28

Видавництво ТзОВ “Дока центр”
Львів
2012

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені Миколи Лисенка
Кафедра музичної фольклористики
Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології

ЕТНОМУЗИКА

8

*Збірка статей та матеріалів
на пошану Михайла Мишанича
з нагоди його 70-річчя*

Видавництво ТзОВ “Дока центр”
Львів
2012

ББК 85.312(Ук)

УДК78.6У

Е88

Етномузика. – Львів, 2012. – Число 8: Збірка статей та матеріалів на пошану Михайла Мишанича з нагоди його 70-річчя / Упоряд. Ю. Рибак. – 184 с. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, вип. 28).

Восьмий випуск етномузикознавчої серії Наукових збірок ЛНМА ім. М. Лисенка містить дослідницькі статті з історії та теорії музичної фольклористики, методично-педагогічні рекомендації, а також повідомлення, рецензії, хроніку за 2011 рік, бібліографію основних праць Михайла Мишанича. Доповнення та інші матеріали вміщені на додученому компакт-диску (CD).

Дослідникам і шанувальникам автентичної народної творчості.

Упорядник:

доцент, кандидат мистецтвознавства

Юрій Рибак

Редакційна колегія:

Ігор Пилатюк – ректор, нар. артист України, професор, канд. мистецтвознавства (голова); *Віктор Камінський* – проректор з наукової роботи, засл. діяч мистецтв України, професор (заступник голови); *Любов Кияновська* – зав. кафедрою історії музики, засл. діяч мистецтв України, професор, доктор мистецтвознавства; *Богдан Луканюк* – зав. кафедрою муз. фольклористики, засл. працівник культури України, професор, канд. мистецтвознавства; *Стефанія Павлишин* – професор, доктор мистецтвознавства; *Наталія Савицька* – зав. кафедрою теорії музики, професор, доктор мистецтвознавства; *Олександра Цалай-Якименко* – професор, доктор мистецтвознавства; *Юрій Ясіновський* – зав. кафедрою муз. україністики, професор, доктор мистецтвознавства.

Рецензенти:

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

Ухвалено до друку Вченою радою ЛНМА ім. М. Лисенка
20 грудня 2012 року, протокол № 3

Свідцтво про державну реєстрацію
КВ № 16175-4647Р від 20.11.2009

Ethnomusic. – Lviv, 2012. – Number 8: Collection of articles and materials in honor of Mykhajlo Myshanych on the occasion of his 70th birthday / Ed. Yuriy Rybak. – 184 pp. – (Scientific compilation of the Mykola Lysenko National Music Academy in Lviv, vol. 28).

ISBN 978-966-2695-04-5

© Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, 2012.

**70-річчю Михайла Мишанича
присвячується**

ЗМІСТ

Від редакції	7
---------------------------	----------

Студії та матеріали

Василь Коваль Михайло Мишанич – транскриптор	9
--	----------

Богдан Луканюк Климент Квітка. „Про ставлення тактової риси”: Коментар	20
--	-----------

Володимир Пасічник Деякі аспекти формування Володимира Гошовського як вченого	43
--	-----------

Ірина Клименко Прийом „додавання” у силаборитмічних формулах обрядових пісень західного порубіжжя Українсько-Білоруського мелоареалу. Частина 1: Семискладники Західної Галичини	56
--	-----------

Юрій Рибак Ареалогія обрядових наспівів Рівненсько-Берестейського пограниччя	96
---	-----------

Ірина Довгальук Кілька штрихів до історії експедиції Філарета Колесси на Миргородщину (на основі епістолярію Філарета Колесси)	114
---	------------

Педагогіка

Богдан Яремко Керівник фольклорного інструментального ансамблю: Методичні рекомендації та тематичний план для студентів спеціалізації „музичний фольклор”	135
---	------------

Повідомлення та рецензії

Карпатська конференція у Кракові	
– <i>Ірина Довгалюк</i>	157
Міжнародна наукова конференція „Мультимедійні та цифрові технології у збиранні, збереженні та вивченні фольклору”	
– <i>Ліна Добрянська</i>	161
Клименко Ірина. Дискографія української етномузики (автентичне виконання). 1908-2010 : ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і показниками	
– <i>Лариса Лукашенко</i>	165
Хай Михайло. Українська інструментальна музика усної традиції	
– <i>Вікторія Ярмола</i>	169
<i>Хроніка '11</i>	
– <i>Юрій Рибак</i>	172

Додатки

Список праць Михайла Мишанича	174
Відомості про авторів	177
Зміст компакт-диска (CD)	179
Contens	182

Від редакції

Восьмий випуск „Етномузики” видається на пошану визначного фольклориста та педагога, доцента Михайла Мишанича, якому в листопаді 2011 року виповнилося 70 років.

Основні напрацювання М. Мишанича пов'язані зі сферою документування народнописенної творчості, зокрема її фіксацією у польових умовах та транскрибуванням. Саме як нотувальник він посприяв забезпеченню української етномузикології якісним джерельним матеріалом, а як педагог-наставник виховав багатьох послідовників у царині музично-етнографічної транскрипції. Виконані М. Мишаничем на високому рівні численні нотні записи поповнили низку збірників народних пісень та постійно використовуються іншими науковцями у своїх дослідженнях. Проте, на жаль, більшість його основних робіт і донині залишаються маловідомими спеціалістам, оскільки зберігаються в машинописному вигляді в кількох архівах та бібліотеках (див. Список праць у додатках до цього видання).

Слід окремо відзначити цінні науково-дослідницькі напрацювання Ювіляра. Деякі з них розкривають засади його транскрипційної роботи та присвячені відображенню певних особливостей типології та народного виконавства (зокрема, у карпатських коломийках), інші звернені до реліктових жанрів українського фольклору – царинних пісень та ранцівок.

Як звичайно, пропонований науковий збірник містить кілька рубрик, однак уперше студії та матеріали представлені одним блоком через серйозність проблематики, порушеної кожним із авторів. У передовій статті, що належить перу Василя Ковалю – одного з перших учнів Михайла Мишанича, характеризується транскрипційний доробок Ювіляра. Наступна публікація Богдана Луканюка – давнього колеги М. Мишанича – також звернена до транскрипційної проблематики у формі коментарів до праці К. Квітки про тактування народномузичних творів.

Інші ж публікації цієї рубрики на різних рівнях розкривають історичну та теоретичну проблематику української етномузикології. Зокрема, Володимир Пасічник укотре звертається до постаті Володимира Гошовського (до речі, одного з наставників М. Мишанича) та висвітлює цінну інформацію про передумови його формування як науковця. Дві наступні студії стосуються проблем мелотипології та діалектології. У першій із них Ірина Клименко, із притаманним останнім часом для неї макроареалогічним підходом, на прикладі обрядових ямбічних семискладників досліджує явище додавання однієї силаборитмічної долі та трактує цей прийом як закономірний алгоритм етномузичного мислення у межах кількох галицьких наддіалектів. Стаття Ю. Рибаків відображає

його подальше зацікавлення поліським обрядовим фольклором та на цей раз стосується детальної ареально-типологічної, а, відтак, мелодіалектологічної характеристики пісенного матеріалу Середньополіського етнографічного масиву, що припадає на кордон Рівненської та Брестської областей. Завершує рубрику матеріал Ірини Довгалюк, який знайомить з невідомими досі епістолярними джерелами з архіву Філарета Колесси стосовно подробиць славнозвісної експедиції до Центральної України за кобзарсько-лірницьким репертуаром.

Педагогічний розділ представлено змістовною публікацією відомого етноорганолога Богдана Яремка, який пропонує власне бачення процесу навчання фаху керівника фольклорного інструментального ансамблю у формі відповідних методичних рекомендацій.

У завершальному розділі містяться по два повідомлення та відгуки. Зокрема, ще в одному матеріалі І. Довгалюк ідеться про заходи у Кракові, присвячені пам'яті видатного польського дослідника гуцульської культури Станіслава Вінценза. Інше повідомлення стосується московської конференції на тему використання мультимедійних та цифрових технологій у процесі фіксації, збереження та опрацювання фольклорних пам'яток. Його підготувала безпосередня учасниця цієї конференції Ліна Добрянська, яка спільно з Андрієм Вовчаком доповідала про стан електронного впорядкування львівських фольклорних архівів, що знаходяться у музичній академії та університеті.

У частині рецензій звернуто увагу на два нових друкованих видання київських авторів. Лариса Лукашенко аналізує хронологічний реєстр Ірини Клименко, де відображено дискографію української автентичної музики за останніх 100 років. Рецензія Вікторії Ярмоли стосується монографії Михайла Хая, який порушує складні проблеми історії, теорії та виконавського фольклоризму в галузі українського етноінструментознавства.

Традиційно до випуску долучається CD з електронними додатками до „Етномузики”, зміст якого можна оглянути наприкінці збірки.

Зауваження й пропозиції просимо надсилати на поштову адресу Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка (бул. О. Нещанківського 5, 79005, м. Львів-5) або на електронні пошти членів редакції.

19 грудня 2012 р.

Василь Коваль

МИХАЙЛО МИШАНИЧ – ТРАНСКРИПТОР

Михайло Васильович Мишанич – чільний представник нової епохи львівської транскрипційної школи, що зародилася на початку 80-х років минулого століття. Його доробок за скромними підрахунками становить понад 6000 нотованих мелостроф. Це слугує свідченням того, що М. Мишанич на сьогодні – один із найрезультативніших транскрипторів.

Ключові слова: Михайло Мишанич, музично-етнографічна транскрипція, музичний фольклор.

Ось уже майже п'ятдесят літ минає з того часу, як на науковій ниві в галузі транскрипції традиційної народної музики працює Михайло Васильович Мишанич¹. Та, на превеликий жаль, його плідна праця в цій сфері (та й, зрештою, у науково-педагогічній) ще дотепер належно не оцінена, хіба що у вузькому колі науковців-етномузикологів, а також студентів – вихованців М. Мишанича. До цього часу з'явилися тільки дві невеличкі енциклопедичні статті (одна з них дубльована в мережі Internet) завдяки старанням його краянки Віри Мадяр-Новак, яка вперше сповістила у друкованому вигляді (а також і в електронному) про науково-педагогічні здобутки Мишанича [8; 9]². Окрім того, у нарисах автора цієї статті побіжно вказано на його заслуги в розвою української теоретичної думки про етномузикологічну транскрипцію [7, с. 24-25]. Проте біографічні дані про нього подані в неповному обсязі, а

¹ Щоправда, цей відтинок часу вказаний від першого зацікавлення М. Мишанича музичним фольклором і транскрибуванням. Як він сам зазначив у письмовій формі авторові цієї статті, „тоді це називалось *розшифровки* мелодій народних пісень [, які] мали місце під час навчання в консерваторії (1962-1963 рр.). Були це слухові записи і розшифровки з магнітофонної стрічки лемківських народних мелодій. Виконано їх з ініціативи та під наглядом на той час старшого викладача Володимира Гошовського – керівника створеного ним фольклорного гуртка. Оцінюючи тепер ті транскрипції, треба визнати, що були вони на рівні шкільних музичних диктантів зі сольфеджіо. Проте керівник гуртка не відкинув їх, і, начисто переписані, вони були передані на зберігання у фольклорний кабінет, але з часом десь загубилися”.

² Інформація про М. Мишанича (у тому ж 2007 році, що й перша публікація про нього В. Мадяр-Новак) в електронній версії подана й на CD-диску (файл – Dov_Kafedra-Lab.pdf) до другого числа „Етномузики” [5].

подекуди й із незначними огріхами. Тому варто їх оприлюднити більш подрібно та з поправками¹.

Отже, Михайло Мишанич – виходець із однієї з відомих родин на Закарпатті. Він – молодший брат знаних докторів філологічних наук Олекси (1933-2004 рр.) та Степана (1936 р.н.) Мишаничів. Народився М. Мишанич 20 листопада 1941 р. у с. Барвінокш (згодом і дотепер – с. Барвінок²) Ужгородського району на Закарпатті в багатодітній сім'ї. Він – дев'ятий з десяти дітей простої селянської родини. Хоча його батьки й були неписьменними, але доклали всі зусилля, щоб їхні діти одержали належну освіту.

Загальні шкільні знання М. Мишанич отримав у сусідніх селах Підгорб (1-4 класи) та Дравці (5-7 класи). Із 1955 до 1959 року навчався в Ужгородському державному музичному училищі (клас домри; хоча й мріяв стати скрипалем), а відтак – у 1959-1964 рр. – у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (ЛДК) на кафедрі народних інструментів (також клас домри), де отримав кваліфікацію концертного виконавця, викладача спеціальних дисциплін. Під час навчання в ЛДК з жовтня 1961 р. до серпня 1963 р. працював викладачем Львівського музично-педагогічного училища ім. Ф. Колесси (клас балалайки), а з серпня до жовтня 1964 р. (уже після закінчення ЛДК) – педагогом по класу народних інструментів Дрогобицького музичного училища, з якого в цьому ж році був прикликаний до лав „совєтської” армії. Після служби в ній (1964-1965 рр.) повернувся до Львова, де з середини вересня 1965р. до середини січня 1966 р. – завідувач художнього відділу Львівського палацу піонерів. Відтак, з певних причин, доля закинула М. Мишанича на Далекий Схід у Владивосток, де у 1966-1968 рр. він працював спочатку викладачем, а потім старшим викладачем Дальневосточного педагогічного інституту мистецтв. Наприкінці літа 1968 року, звільнившись за власним бажанням, повернувся у Львів і вдруге влаштувався викладачем Львівського музично-педагогічного училища ім. Ф. Колесси (клас домри). У 1996 році, у зв'язку з реорганізацією цього навчального закладу у Львівське педагогічне училище, був переведений на посаду викладача сопілки, а в 1999 р., після чергової реорганізації в Педагогічний коледж Львівського держав-

¹ Біографічні дані (узгоджені з М. Мишаничем) подаються на основі трудової книжки, особової справи та інших архівних матеріалів, що наразі зберігаються у Львівській національній музичній академії ім. М.В. Лисенка (ЛНМА).

² У документах вказане с. Підгорб, оскільки на той час с. Барвінокш належало до сільської ради саме цього населеного пункту.

ного університету ім. І. Франка, – на посаду викладача сопілки та народної музичної творчості, де працював до серпня 2001 року.

Окрім того, з грудня 1988 р. до червня 1989 р. М. Мишанич за сумісництвом розпочав роботу на посаді викладача кафедри теорії музики Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Відтак, у зв'язку з різними виробничими (кадровими) змінами та обставинами, його з квітня до червня 1990 р. зараховано концертмейстером, а з вересня цього ж року – старшим лаборантом Науково-дослідної лабораторії музичної етнографії, створеної внутрішнім наказом (щоправда, аж у січні 1991 р.) тодішнього ректора ЛДК Зенона Дашака завдяки старанням відомого вченого-етномузиколога Богдана Луканюка¹. Через місяць, у жовтні, знову переведений на посаду концертмейстера, а з лютого 1991 (після офіційного затвердження НДЛМЕ) – удруге на посаду старшого лаборанта. Із вересня 1993 року – викладач кафедри музичної фольклористики Вищого державного музичного інституту ім. М.В. Лисенка у Львові (колишня ЛДК), а з вересня 1994 року – старший викладач цієї ж кафедри. З грудня 1994 р. М. Мишанича переведено на посаду доцента кафедри музичної фольклористики цього ж закладу, де він пропрацював до серпня 2005 року (з вересня 2001 р. – за основним місцем праці). У січні 1997 року рішенням Вченої ради ВДМІ йому присвоєно вчене звання доцента. Окрім того, з вересня 1999 року й дотепер М. Мишанич – старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній (із вересня 2007 року – національній) музичній академії ім. М.В. Лисенка.

Як уже зазначалося, професійне становлення М. Мишанича як транскриптора почалося ще зі студентських років. Однак інтенсивну працю в цій царині М. Мишанич продовжив аж через десять літ, у 1972 р. [11, с. 7], будучи викладачем Львівського музично-педагогічного училища ім. Ф. Колесси. У той час із власної ініціативи він розпочав польову збирацьку (записування народноmuzичних творів) та транскрипційну роботу над музичним фольклором Львівської, Тернопільської та Івано-Франківської областей. До

¹ На превеликий жаль, тогочасні накази відділу кадрів рясніють чималими огріхами та неузгодженостями, що, принаймні, проявляються в неправильності формулювання назви підрозділу ЛДК, який, як зазначено, офіційно внутрішнім наказом був створений пізніше („Науково-дослідна лабораторія музики та етнографії”, „Лабораторія музики та етнографії” тощо). Та попри те, це якраз був тяжкий період зародження наукової інституції, яка з кінця грудня 1992 року наказом Міністерства культури України виокремилася в Проблемну науково-дослідну лабораторію музичної етнології при ЛДК.

фіксації (на звукових носіях) традиційної музики М. Мишанич долучив і тодішніх учнів ЛМПУ ім. Ф. Колесси – зазвичай вихідців із сіл указаних областей, а також отримав фонозібрання збирачів-аматорів Мирона Кассараби, Юрія Пашковського, Михайла Цапара. Під враженням опублікованої в 1968 році збірки Володимира Гошовського “Украинские песни Закарпатья” [4] він поставив собі за мету підготувати матеріал для збірника народних пісень Галичини. Експедиційно-збирацька польова та одночасно кабінетна транскрипційна робота над цим задумом тривала (із невеликими перервами) понад десять років, про що йтиметься далі.

На той час до транскриптора зверталися й інші, тоді відомі вже та початкуючі збирачі традиційної народної музики, як-от: Роман Кирчів, Григорій Дем’ян, Олекса Ошуркевич, Михайло Глушко, Ганна та Василь Соکیل, Степанія Швед та інші.

Запропонував М. Мишаничу звуковий матеріал і його старший брат Степан. Це були народновокальні наспіви, що їх додатково зібрав С. Мишанич до текстів пісень, які записала Настя Присяжнюк у селі Погребище у 1920-1970 роках. Мелодії (багато з яких вона призабула) були зафіксовані не тільки від неї, а й від інших виконавиць. Деякі з наспівів пісень у записах (і з голосу) Н. Присяжнюк ще раніше транскрибували В. Мілятицький, В. Тарасюк та В. Харків. Долучилися до нотацій і С. Істомін та Г. Виноградов. Результатом цієї співпраці стала опублікована в 1976 році збірка „Пісні Поділля” [23], де вперше вміщено 194 транскрипції М. Мишанича. Уже в ній вбачаємо переваги його техніки нотації традиційної музики над транскрипціями співавторів. Мелодії, котрі транскрибував М. Мишанич, легко вирізнити від тих, які робили інші нотувальники бодай би за тим, що його нотації подані в зручних тональностях із вказівкою початкового тону реального звучання у вигляді ромбоподібної нотної голівки на початку нотоносця.

Надзвичайно плідною стала співпраця М. Мишанича зі Львівською обласною організацією Українського товариства охорони пам’яток історії та культури. Під патронатом цієї установи за короткий термін у 1979 році з його нотаціями з’являються дві збірки народновокальних творів (щоправда – машинописно-рукописні) – „Пісні наддністрянського Поділля” (за матеріалами літньої експедиції 1978 року) [24] та „Народні пісні з Бойківщини” у записах Г. Дем’яна [19], а вже через рік, у 1980 році, ще одна – „Бойківщина” (за матеріалами наукової експедиції 1979 року в зону будівництва водосховища на річці Стрий) [1].

Окрім того, у 1981 році виходить друком збірка „З гір Карпатських” [6], де вміщено 108 транскрипцій, які зробив М. Мишанич. Хоча, треба сказати, усі вони дублюються у різних його рукописних збірках, що були упорядковані як до цього видання, так і пізніше. Відрадно те, що в „Піснях наддністрянського Поділля”, „Народних піснях з Бойківщини”, „Бойківщині” та „З гір Карпатських” М. Мишанич подає пояснення до використовуваних ним транскрипційних (нотних та діакритичних) знаків, що, правда, здебільшого випрацюваних його попередниками – Станіславом Людкевичем, Філаретом Колессою, Климентом Квіткою й іншими (у тому числі зарубіжними) етномузикологами. Ці пояснення – початок уніфікації нотних позначень, застосовуваних М. Мишаничем у подальших його нотаціях. Уже на той час його транскрипції за якістю виконання не поступалися нотним фіксаціям не тільки згаданих попередників, а й тогочасників – Володимира Гошовського, Софії Грици, Анатолія Іваницького, Леопольда Ященка та інших, – а в багатьох деталях і перевищували їх. Та все ж ці нотації й надалі залишалися інтеграційними, де різні типи ритму позначалися однаково.

Переломним моментом у виробленні засад наукової етномузичної транскрипції стала співпраця М. Мишанича із Б. Луканюком, який у 1980 році, після захисту дисертації („Народнопісенний тематизм у творчому стилі Миколи Леонтовича”) на здобуття наукового звання кандидата мистецтвознавства в тоді ще Ленінградському інституті театру, музики та кіно (зараз – Російський інститут історії мистецтв у Санкт-Петербурзі), повернувся до Львова. Із цього часу якраз і розпочалася інтенсивна робота над запровадженням „у транскрипційну практику диференціального (неоднакового при різних обставинах) тактування, згідно з яким кожному властивому народній музиці типу ритму присвоюється окрема система правил виставлення тактових рисок і розмірів обов’язково з відповідними відображеннями її в графіці нотного тексту”¹. Саме від початку цієї співпраці розпочався новий період львівської транскрипційної школи, започаткованої ще Порфириєм Бажанським, Станіславом Людкевичем, Філаретом Колессою й продовженої (здебільшого практично) Володимиром Гошовським [7].

Спілкування з Б. Луканюком як із фаховим музичним теоретиком, що бачить народномузичні явища системно, проникає в їхню суть

¹ Луканюк Богдан. Диференціальний принцип тактування / Богдан Луканюк // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : зб. наук. праць / [ред.-упоряд. Б. Луканюк]. – Київ, 1989. – С. 61.

якнайглибше, надало М. Мишаничу поштовх і неоціненну допомогу для осмислення й упорядкування набутого вже ним досвіду транскрипційної роботи. Під час співпраці з Б. Луканюком поступово викристалізовується рішення не намагатись в одній особі бути і збирачем, і транскриптором, і систематиком, і теоретиком, а обрати собі один з цих напрямків, а саме – транскрипцію, і в цій дисципліні досягти рівня фахівця¹. Окрім того, з Б. Луканюком обговорюються й узгоджуються буквально всі інші питання завдань і вимог до сучасної музично-етнографічної транскрипції – від вибору ключа на початку нотного стану до форми заключної тактової риси й виставлення графічних позначок міжсторюкових пауз тощо.

Варто згадати ще й співпрацю з Юрієм Сливинським, причетним до становлення нової епохи львівської транскрипційної школи (на той час – старшим викладачем ЛДК ім. М. Лисенка), який, маючи величезний власний транскрипційний досвід, сумлінно переглядав і рецензував (усно, а то й письмово) більшість його робіт. В особистому спілкуванні з автором цієї статті М. Мишанич зазначив, що не раз користав із насправді фахових та слушних порад і зауважень Ю. Сливинського².

Переконавшись у недоцільності укладання згаданих вище машинописно-рукописних збірок у співпраці зі Львівською обласною організацією Українського товариства охорони пам'яток історії та культури (оскільки вони як тоді, так і дотепер не вийшли друком) [18]³, М. Мишанич, продовжуючи опановувати нову систему нотацій, у 1983 році започатковує приватний музично-етнографічний архів. До цього архіву він запланував „заносити начисто переписані всі свої подальші нотації (т. зв. ‘розшифровки’) народних пісень та принагідні зауваження до них”, а також „попередні нотації, що не увійшли до рукописних збірок” [18]⁴, які згадані вище. Таким чином, порівняно за короткий термін – всього шість років (1983 – 1988) – було упорядковано три книги його музично-етнографічного архіву (МЕАМ) [18], що загалом налічують 1600 народномузичних творів. Уже починаючи з першої збірки цього корпусу, М. Мишанич послідовно впроваджує в нотаціях принцип диференціального тактування, що правда приймаючи поки що не всі його по-

¹ Щоправда, в усіх інших дисциплінах М. Мишанич чимало робив і надалі.

² Треба сказати, що і Ю. Сливинський у своїх методичних рекомендаціях щодо нотації народної музики висловив щире вдячність М. Мишаничу, а також і Б. Луканюкові за „цінні фахові поради і безкорисну допомогу” [25].

³ Див. книгу 1, с. 1.

⁴ Див. там же.

стулати, як-от: виставлення у кінці вірша (рядка) подвійної тактової перетинки. Натомість застосовує її як фінальну риску після кожної строфи в наскрізних транскрипціях.

Окрім того, під час роботи над МЕАМом М. Мишанич і надалі інтенсивно працює над утіленням свого понад десятилітнього задуму. Результат цієї діяльності – „Народна вокальна творчість Львівщини” (систематизація та загальна редакція Б. Луканюка), що з’явилася у двох частинах і трьох книгах у машинописно-рукописному варіанті в 1985–1987 роках [13]¹. У нотаціях цієї збірки М. Мишанич уже повністю користується розроблюваним тоді диференціальним принципом тактування. Щоправда, на той час Б. Луканюк вирізняв тільки три типи ритму – акцентно-динамічний, часомірний і вільний². До того ж за рівнем докладності фіксації тонкощів народного виконавства нотації М. Мишанича уже відчутно перевершують як його попередників, так і сучасників³. Зрозуміло, що й у цьому корпусі він подає пояснення тих знаків транскрипції (узгоджених із Б. Луканюком), які використовує⁴.

Згодом, у 1991, 1992 та 1996 роках, виходить друком серія „Народні співы Галичини”, яку упорядкував М. Мишанич. Ця серія налічує три збірки (відповідно до років видання – „Гаївки”, „Весільні пісні” й „Щедрівки”) [2; 3; 26]. Незабаром, у 1998 році, з’являється у друкованому вигляді збірник пісень зі села Колодяжне [22], у якому лєвова частка транскрипцій належить М. Мишаничу. Та, на жаль, це – адаптовані (спрощені) нотації для широкого загалу шанувальників традиційної музики, які запозичені зі власних машинописно-рукописних збірок, що й дотепер залишаються малодоступними. Проте це був єдиноправильний

¹ Майже повністю зроблена й електронна версія рукопису вже у новій редакції Б. Луканюка. Та, як не прикро, ця неоціненна праця ще й досі чекає свого видавця.

² Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини: В 2 ч. і 2 кн. / Михайло Мишанич / [систематизація та заг. редакція Б. Луканюка]. – Львів, 1985, 1987. – Рукопис деп. у ЛНБ: Відділ мистецтв, од. збер. 33135/1-2 (муз.). – Ч. 1. – Кн. 1: Мелодії. – 1985. – 178 с. – Ч. 2: Мелодії і тексти. – 1987. – 189 с. – Ч. 1. – Кн. 1: Мелодії. – С. XXIX – XXXI.

³ У цій царині з транскриптором міг позмагатися хіба що Ю. Сливинський, нотації якого на той час були на тому ж шаблі, що й транскрипції М. Мишанича.

⁴ Новаторство та запозичення в системі транскрипційних знаків (у співавторстві з Б. Луканюком) заслуговують, мабуть, на окреме дослідження, що може претендувати на особіну статтю. Тому ці питання нарочито оминаються в цій студії. Допитливому ж дослідникові, що вивчатиме цю проблему, доведеться звернути увагу й на те, що деякі рідкісні явища народновокального виконавства пояснено тільки безпосередньо біля нотованої мелодії (у коментарях).

(вимушений) крок транскриптора заради того, щоби якомога більше наших співвітчизників (і не тільки) мали доступ до цих джерел.

Через чималий проміжок часу (а пов'язано це з тим, що на цьому відтинку М. Мишанич більше займався науково-педагогічною роботою) з'являються ще дві його рукописні збірки: „Народнописенні мелодії Моринців та Шевченкового” (2005) та „Народні співи Закарпаття” (2007). Остання складається із двох частин (папок). У цих збірниках він уже сповна застосовує диференціальний принцип тактування.

М. Мишанич має чималі здобутки і як теоретик у галузі нотації традиційної музики. Він, передовсім, долучився до випрацювання засад та правил диференціального тактування. У своїх рекомендаціях із музично-етнографічної транскрипції він узагальнив ці принципи задля однозначного формулювання та системного викладу їх на письмі [11]. Важливими у виробленні теоретичної думки про нотацію народномузичних творів є й інші праці М. Мишанича. Зокрема, студіюючи карпатську коломийку, він вказав на наявність у цих наспівах ритмічних модифікацій, які потребують їх чіткого відтворення на папері [10]. Задля об'єктивної нотації М. Мишанич скористався експериментом, який уможливив отримати виміри тривалостей звуків у сантиметрах і пристосувати ці параметри до нотного письма. Значущими є його зауваження щодо проблеми відтворення на письмі глісандування й мікроглісандування [16]. Особливої уваги заслуговує коментар до нотації єдиного відомого наспіву царинної пісні з Перемишльщини [17]. М. Мишанич розробив і програми курсів із музично-етнографічної документації – морфологічної та фонетичної транскрипції народновокальних творів – для читання лекцій студентам зі спеціалізації „Етномузикознавство” [14; 15].

Отже, Михайло Мишанич – чільний представник нової епохи львівської транскрипційної школи, що зародилася на початку 80-х років минулого століття. Його доробок за скромними підрахунками становить понад 4500 нотацій традиційних народномузичних творів. Та якщо врахувати те, що чимало транскрипцій налічують не одну строфу, а три – чотири (іноді й понад десять чи навіть двадцять), то ця цифра (за кількістю нотованих мелостроф) зростає, принаймні, ще на третину й сягатиме близько 6000. До цього числа можна б додати ще не одну сотню нотацій, які робили студенти під його орудою, де він часто сам випишував свої власні транскрипції, які (начисто переписані ними) зберігаються в Архіві ПНДЛІМЕ при ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Усе це

служує свідченням того, що М. Мишанич на сьогодні – один із найрезультативніших транскрипторів. У цій царині, зрозуміло, може позмагатися передовсім Беля Барток. Проте кількість нотацій, які він здійснив, дещо суперечлива в різних дослідників і потребує додаткових студій (за середньостатистичними даними теж біля 6000). Та це, зрештою, не настільки вже й принципово, щоб цим спеціально займатися в цій розвідці. Достатньо того, що серед транскрипторів музичного фольклору М. Мишанича сміливо можна поставити в один ряд із таким титаном світової музичної культури як Б. Барток. Окрім того, М. Мишанич долучився до випрацювання теоретичних засад транскрибування народної музики та виховав цілу плеяду своїх послідовників, що й зараз успішно працюють на цій ниві.

-
-
1. Бойківщина : матеріали наукової експедиції 1979 року в зону будівництва водосховища на річці Стрий. – Т. 5 : Народні пісні : У 3-х ч. – Ч. 3 : Мелодії / [нотація М.В. Мишанича]. – Львів : Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, Львівська обласна організація, 1980. – 152 с. – Машинопис, рукопис.
 2. Весільні пісні / [зібрав та упорядкував Михайло Мишанич]. – Львів, 1992. – 88 с. – (Народні співи Галичини).
 3. Гаївки / [зібрав та упорядкував Михайло Мишанич]. – Львів, 1991. – 96 с. – (Народні співи Галичини).
 4. Гошовский Владимир. Украинские песни Закарпатья / Владимир Гошовский / [под ред. Л.Н. Лебединского]. – Москва, 1968. – 479 с.
 5. Етномузыка. – Число 2 : збірка статей та матеріалів на честь ювілею Івана Франка / [упорядник. Б. Луканюк]. – Львів, 2007. – 236 с. + CD. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка ; вип. 14).
 6. З гір Карпатських : українські народні пісні-балади / [упорядкування, підготовка текстів, вступна стаття, примітки та словник С. Мишанича]. – Ужгород, 1981. – 464 с.
 7. Коваль Василь. Українські теоретично-практичні здобутки з музично-етнографічної транскрипції (нарис) / Василь Коваль // Етномузыка. – Число 6 : збірка статей та матеріалів до 100-ліття теорії музично-етнографічної транскрипції / [упорядник. В. Коваль]. – Львів, 2010. – С. 9-31. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка ; вип. 25).
 8. Мадяр-Новак Віра. Михайло Васильович Мишанич : до 70-річчя від дня народження музикознавця-фольклориста (транскриптора) і педагога (нар. 1941) / Віра Мадяр-Новак // Календар красназвчих пам'ятних дат

- на 2011 рік: рекомендаційний бібліографічний посібник. – Ужгород, 2010. – С. 364-366; = <http://www.biblioteka.uz.ua/zak/show.php?showFull=45>.
9. Мадяр-Новак Віра. Мишанич Михайло Васильович : [фольклорист-етномузикознавець, педагог] / Віра Мадяр-Новак // Енциклопедія Закарпаття: визначні особи ХХ ст. – Ужгород, 2007. – С. 218.
 10. Мишанич Михайло. Агогічні особливості карпатської коломийки в транскрипції / Михайло Мишанич // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : зб. наук. праць / [ред.-упор. Б. Луканюк]. – Київ, 1989. – С. 45-52.
 11. Мишанич Михайло. Архівне опрацювання народновокальних творів : методичні рекомендації з музично-етнографічної транскрипції / Михайло Мишанич. – Львів, 1995. – 20 с.
 12. Мишанич Михайло. Моя збирацька робота на Львівщині в 70-х роках / Михайло Мишанич // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : польові дослідження / [упоряд. Б. Луканюк]. – Львів, 1991. – С. 7-14.
 13. Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини / Михайло Мишанич : в 2 ч. і 3 кн. / [систематизація та заг. редакція Б. Луканюка]. – Львів, 1985–1987. – Рукопис деп. у Львівській національній науковій бібліотеці України ім. Василя Стефаника : Відділ мистецтв, од. збер. 33135/1-2 (муз.). Ч. 1. – Кн. 1 : Мелодії. – 1985. – 178 с. Ч. 1. – Кн. 2 : Словесні тексти. – 1986. – 146 с. Ч. 2 : Мелодії і тексти. – 1987. – 189 с.
 14. Мишанич Михайло. Програма курсу „Музично-етнографічна документація : транскрипція народновокальних творів (морфологічна) (для студентів спеціалізації „Етномузикознавство”) / Михайло Мишанич // Етномузика. – Число 3 : збірка статей та матеріалів на честь 60-річчя Богдана Луканюка / [упоряд. Ю. Рибак]. – Львів, 2007. – С. 143-149. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка ; вип. 15).
 15. Мишанич Михайло. Програма курсу „Музично-етнографічна документація : транскрипція народновокальних творів (фонетична) (для студентів спеціалізації „Етномузикознавство”) / Михайло Мишанич / Етномузика. – Число 4 : збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці збірника „Галицько-руських народних мелодій” Осипа Роздольського та Станіслава Людкевича / [упоряд. І. Довгалюк]. – Львів, 2008. – С. 124-130. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка ; вип. 21).
 16. Мишанич Михайло. Про транскрипцію глісандування в народновокальній музиці / Михайло Мишанич // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель : програма і тези наукових повідомлень / [упоряд. Б. Луканюк]. – Львів, 1990. – С. 13-15.
 17. Мишанич Михайло. Царинна пісня з Перемишльщини : транскрипція та коментар / Михайло Мишанич // Дев'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та су-

- міжних земель : матеріали / [редактори-упорядники проф. Б. Луканюк, доц. Ю. Рибак]. – Львів, 2010. – С. 104-106.
18. Музично-етнографічний архів Мишанича М.В. : в 3 кн. – Львів, 1983 ; 1984 ; 1988. – Рукопис деп. у Львівській національній науковій бібліотеці України ім. Василя Стефаника : Відділ мистецтв, од. збер. 33217/1-3 (муз.). Кн. 1. – Львів, 1983. С. 1-395. Кн. 2. – Львів, 1984. – С. 396-693. Кн. 3. – Львів, 1988. – С. 694-1195.
 19. Народні пісні з Бойківщини : у 2 ч. – Ч. 2 : мелодії / [зібрав Г.В. Дем'ян, розшифрував М.В. Мишанич]. – Львів : Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, Львівська обласна організація, 1979. – 103 с. – Машинопис, рукопис.
 20. Народні співи Закарпаття у транскрипціях М. Мишанича. – Львів, 2007. Папка 1. – 275 с., папка 2. – 300 с. – Машинопис, рукопис.
 21. Ошуркевич Олексій, Мишанич Михайло. Народнопісенні мелодії Моринців та Шевченкового / Олексій Ошуркевич, Михайло Мишанич. – Львів, 2005. – 156 с. – Машинопис, рукопис.
 22. Пісні з Колодяжна / [запис, упорядкування і примітки Олексі Ошуркевича ; розшифровка мелодій М. Мишанича, М. Стефанишина, Л. Добрянської]. – Луцьк, 1998. – 152 с.
 23. Пісні Поділля : записи Насті Присяжнюк у с. Погребище 1920-1970 рр. / [упоряд. С.В. Мишанич]. – Київ, 1976. – 524 с.
 24. Пісні наддністрянського Поділля : рукописний збірник матеріалів літньої експедиції 1978 р. / [упоряд. М. Мишанич]. – Львів : Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, Львівська обласна організація, 1979. – 245 с. – Машинопис, рукопис.
 25. Сливинський Юрій. Техніка нотації народних пісень : методичні рекомендації / Юрій Сливинський. – Львів, 1982. – 47 с.
 26. Щедрівки / [зібрав та упорядкував Михайло Мишанич]. – Львів, 1996. – 112 с. – (Народні співи Галичини).

Василь Коваль. Михаил Мишанич (Mykhailo Myshanych) – транскриптор.

Михаил Васильевич Мишанич (Mykhailo Vasylivych Myshanych) – видный представитель новой эпохи львовской транскрипционной школы, зародившейся в начале 80-х лет прошлого столетия. Его задел за скромными подсчетами представляет свыше 6000 нотированных мелостроф. Это служит свидетельством того, что М. Мишанич на сегодня – один из самых результативных транскрипторов.

Ключевые слова: Михаил Мишанич, музыкально-этнографическая транскрипция, музыкальный фольклор.

Vasyl' Koval'. Mykhailo Myshanych as transcriber.

Mykhailo Myshanych is one of the leading representatives of a new era of the Lviv transcriptional school that emerged in the early 1980s. Conservative estimates of his work output indicate that his achievement encompasses more than 6000 melodic verses. This alone serves to highlight the fact that M. Myshanych is one of the most prolific transcribers of traditional music.

Key words: Mykhailo Myshanych, musical and ethnographic transcription, folk music.

КЛИМЕНТ КВІТКА.
„ПРО СТАВЛЕННЯ ТАКТОВОЇ РИСИ”
Коментар

Хоча теоретичну статтю „Про ставлення тактової риси” Климент Квітка написав у кінці 40-х років ХХ століття, її головні положення були опубліковані понад двадцять літ раніше. Усе ж вона може вважатися основоположною не тільки як перша спеціальна праця, присвячена цьому питанню, але й з огляду на закладені в ній концепційні засади, змістовий аналіз яких дозволяє окреслити ключові завдання, спрямовані на остаточне вирішення надважливої для сучасного етномузикознавства проблеми тактування творів народної творчості.

Ключові слова: Климент Квітка, тактування, народна музика, етномузикознавство.

Ставлення тактових рис у транскрипціях творів народної музики (тактування), яке в нас обмірковується вже понад століття, поступово ніби виділилося в досить автономну етномузикознавчу субдисципліну з власним колом головних методологічних питань, своєю теорією, практикою та історією. Віхою в її розвитку, безумовно, стала невеличка за обсягом стаття Климента Квітки „Про ставлення тактової риси”, яка може вважатися певною мірою основоположною не лишень тому, що це перша окрема студія, спеціально присвячена даному питанню, а передовсім тому, що в ній, з одного боку, підсумовано шлях, пройдений вітчизняною музичною фольклористикою у цій галузі, починаючи від Миколи Лисенка та Петра Сокальського, з іншого ж – накреслено засадничі напрямні вирішення надважливої для науки про народну музику проблеми, як переконає досвід, усе ще наразі не усвідомленої сповна. Тим-то теоретична праця К. Квітки заслуговує на особливу увагу.

Писалася вона орієнтовно в кінці сорокових років минулого століття¹, коли вчений, переживаючи в повоєнні часи свою останню творчу весну, доволі інтенсивно трудився над підсумковими для себе задумами – коментарем до свого другого збірника народних

¹ В останніх рядках своєї статті К. Квітка покликається на свою розмову зі Станіславом Людкевичем під час їхньої другої московської зустрічі, що відбулася між 19 та 25 квітня 1948 року [Штундер З. 2009, с. 79 (тут ця зустріч помилково названа першою, насправді особисто вони познайомилися між 11 і 20 грудня 1940 року там же в Москві, куди композитор приїжджав на „Всесоюзну конференцію з питань радянської опери”)].

мелодій¹ та посібником з української народної музики². Проте як одному, так і другому не судилося побачити світ за життя автора – всі тодішні його починання залишилися в рукописах, більше чи менше викінчених. Така ж доля спіткала й працю про тактування: вона вперше була опублікована Володимиром Гошовським³ щойно через двадцять літ після відходу її творця у вічність [Квітка К. 1973, с. 40-46].

На побіжний погляд, ця стаття також має підсумковий характер, адже в ній стисло та досить вичерпно викладені погляди К. Квітки на проблему розставлення тактових рис у транскрипціях народнопісенних творів й пов'язані з нею кардинальні теоретично-методологічні питання ритмології, зокрема співвідношення понять „ритму” та „метру” (як у поезії та віршознавстві, так і в музиці та музикознавстві) й особливостей типології музичної ритміки в традиційному східнослов'янському фольклорі. Але після ближчого зазнайомлення з текстом доводиться констатувати, що він взагалі-то не відзначається оригінальністю, бо більша його частина – це буквально живцем взяті два доволі великі фрагменти (по три абзаци кожний) з музично-текстологічного дослідження збирацької спадщини Порфирія Демуцького, яке вийшло 1928 року в Києві, тільки переставлені місцями і з незначними стилістичними поправками чи пояснювальними доповненнями [Квітка К. 1973, с. 42-43, 46; Квітка К. 1928, с. LVI-LVII]. Переконує в тому наступна порівняльна таблиця (відповідні собі сторінки зазначені в клямрах):

¹ Ці коментарі вийшли друком у редакції Анатолія Іваницького [Квітка К. 2005].

² Див. [Квітка К. 1973, с. 380 („Список печатных работ К.В. Квитки”: №№ 56, 57, 65) і с. 382-384 („Список важнейших рукописных работ К.В. Квитки”: №№ 17, 18, 20-21, 23-26, 28-31, 45-48, 51, 74).

³ У коментарях до публікованого рукопису [Квітка К. 1973, с. 46], на жаль, не вказано жодних вихідних даних, а саме де він знаходиться і в якому стані, також немає жодних текстологічних зауваг про те, чи в друку повністю збережено авторський текст, чи до нього внесені певні редакторські зміни (скажімо, в стилістику мови, в поділи на абзаци, розбивання довгих складнопірядних речень на коротші прості тощо). Очевидно, машинописну копію даної статті передала до видавництва Галіна Кашеева. За браком оригіналу не було можливості звірити його з публікацією та виявити друкарські похибки (пропущене слово, що вдалося ідентифікувати, вставлене в нижче наведеному тексті в клямрах), відновити купюри, авторський стиль викладу думок і т. ін., довільним ставленням до якого взагалі характеризується як двотомне московське, так і двочастинне київське видання вибраних праць ученого, що через те фактично не надаються для серйозної текстологічної роботи. Далі використовуються виключно першодруки й оригінальні манускрипти робіт К. Квітки.

О постановке тактовой черты	Порфирій Демущький
<u>[с. 43]</u> Лысенко во многих записях, расставляя тактовые черты, руководствовался только стихотворными (текстовыми) цезурами, поэтому у него можно найти, например, обозначение $\frac{8}{4}$, не указывающее ничего другого, как только то, что там слогочислительной группе соответствует в песне 8 ритмических единиц. Эти восьмидольные такты не обязательно раскладываются здесь на два четырехдольных; во всяком случае, такое деление ничего не дает для толкования исполнения песни и для теоретического уразумения ее ритмического строения. Заметив указанный принцип, читатель и не будет искать в этом восьмичетвертном такте акцентов на [первых и] пятых четвертях, примирившись с тем, что это, собственно вовсе не такт в понимании современной теории, что обозначением $\frac{8}{4}$ только сосчитано количество ритмических единиц, но не определена музыкальная акцентуация. Ст. Людкевич возлагал на самих читателей работу по подсчету количества ритмических единиц между чертами, так как не хотел, чтобы участки, ограничиваемые чертами, принимались за такты школьной теории со всеми последствиями такого понимания; в этом состоит разница между транскрипцией Лысенко и Людкевича. Существуют песенные мелодии, для транскрипции которых единственным выходом и является тот, который Людкевич <u>[с. 44]</u> принял для всех без исключений мелодий. Если и не присоединяться к его радикализму, то все же сомнительно, чтоб можно было найти единый целесообразный для всех случаев и безупречный принцип употребления тактовой черты. У тех, кто начинает записывать без нужной подготовки, замечается характерная склонность делить мелодии чертами на возможно равные разделы без какого-либо другого теоретически обоснованного прин-	<u>[с. LVI]</u> Лисенко в багатьох записях керувався тільки метричними (текстовими) цезурами, розставляючи тактові перетинки, тому у нього можна знайти, напр., визначення $\frac{8}{4}$ (зб. у. п. III № 24), яке не вказує нічого <u>[с. LVIII]</u> іншого, як тільки те, що даній (там власне 6-складовій) метричній групі відповідає в співі 8 ритмічних одиниць (подібні групи в вип. VI № 13 Лисенко ділив на два такти $\frac{3}{8}$ і $\frac{5}{8}$); помітивши зазначений принцип, читач і не буде шукати в цьому $\frac{8}{4}$ такті акцентів на 1 та 5 чвертках, помирившись з тим, що це, властиво, зовсім не такт у розумінні модерної теорії, – що тут тільки порахована кількість ритмічних одиниць, але музична акцентуація не визначена (знак <i>decrescendo</i> тут певно треба віднести до оброблення пісні, а не до фіксації чутого в натурі). Людкевич обтяжував самих читачів роботою рахування кількості ритмічних одиниць між перетинками, бо не хотів, щоб ці відділи приймано за схолярні такти з усіма наслідками такого приймання; в цьому й є різниця. Є пісні, в яких єдиний вихід є той, що Людкевич прийняв для чисто всіх пісень; коли й не приєднатися до його радикалізму, то все-ж сумнівно, щоб можна було знайти єдиний доцільний на всі випадки і бездоганий принцип уживання перетинку, тому зовсім не диво, що такої єдності не видно і у П. Д. В гірших його записах, – може, хронологічно давніших і перед виданням незредагованих, – помічається характеристичне для тих, хто починає записувати без потрібного підготування, розділювання мелодії на можливо рівні відділи без якогось іншого принципу, окрім часомірної однотайності. Так ставлений, перетинки не тільки не потріб-

ципа – исключительно из стремления к времязмерительному однообразию. Не имеющему историко-теоретической подготовки кажется, что вертикальными чертами он делит мелодию на такты. Однако расставляемые им черты часто не только не нужны, но и вредны, так как затемняют ритмическое строение. Если черта ставится только соответственно стихотворным цезурам, читателю легко понять, что она не обозначает акцентов; если же записывающий отступает от принципа такого соответствия, то читатель ищет какого-либо другого смысла черты и, разумеется, в этом случае черта заранее внушает, по правилу школьной теории, что нота, непосредственно следующая за чертой, акцентируется, в действительности же акцента на изображаемом этой нотой звуке часто вовсе в натуре нет.

<...>

[с. 45]

Если записывающий не изменяет самих ритмических единиц, то главного он этим достигает. Если бы вертикальные черты вовсе не были поставлены, проанализировать членение мелодии и до некоторой степени представить себе акцентуацию сможет тот, кто знает язык песни, изучал народное стихосложение и имеет практический опыт слушания народных песен. Делить на такты целесообразно, собственно говоря, только те народные мелодии, которые в ритмическом отношении не стоят в стороне от современной композиторской музыки. Но и здесь нужно иметь ввиду те оговорки, которые вносит новейшая критика теории такта и практики употребления тактовой черты. После этой критики уже представляется устаревшим строгое соблюдение правила о том, чтобы тактовая черта обязательно указывала на акцент на ноте, перед которой эта черта непосредственно стоит. Стремление строго проводить этот принцип было в прошлом характерным для русских музыкантов, записывавших народные напевы.

потрібний, але й вадкий, бо затемнює ритмічну будову. Коли перетинки ставитесь тільки згідно з метричними цезурами, читачеві легко усвоїти, що він не визначає акцентів; коли-ж записувач відступає від принципу такої згоди, читач шукає якоїсь іншої рації перетинку і, розуміється, в цьому разі перетинки насамперед внушає за схолярним правилом, що нота, яка за ним слідує, є акцентована.

[с. LVI]

Коли записувач не змінює самих ритмічних вартостей, то головне, що треба, він цим дає; на цій підставі, хочби перетинків зовсім не було поставлено, проаналізувати членування мелодії і до деякої міри уявити собі акцентуацію зможе той, хто знає мову пісні, студіював народню метрику і має практичний досвід з слухання народніх співів. Ділити на такти доцільно, властиво кажучи, тільки ті українські мелодії, що ритмічною стороною не стоять осторонь від модерної західно-європейської музики, але й тут треба мати на увазі застереження, які вносить новітня західно-європейська критика теорії такту і практики ставлення тактового перетинку. Після цієї критики вже представляється застарілим ригористичне додержування правила, щоб перетинки вказували на акцент на ноті, перед якою безпосередньо перетинки стоять. Намагання строго проводити цей принцип було характеристичне для великоруських записувачів. Не входячи туг глибше в питання, завважу тільки, що цей принцип збільшував-би обов'язовість записувати голос до

Не входя здесь глубоко в затронутую проблему, замечу лишь, что этот принцип увеличивал бы необходимость записывания мелодии ко всем словам песни до самого конца, не ограничиваясь одной музыкальной строфой, так как акценты в дальнейшем могут падать не на те ноты, на которые приходились акценты в первой мелодической строфе.

<...>

Главное – то, что в восточноевропейских народных песнях старинной формации акценты, большей частью слабо выраженные, бывают даже неуловимыми; измерение же интенсивности звуков посредством аппаратов до сих пор не производилось, поэтому обозначение музыкальных акцентов не может быть субъективным.

От субъективизма свободны записи Людкевича, который в своей большой работе над фонограммами Роздольского отказался от деления на такты и ставил раздельные черты согласно цезурам словесного текста, не считаясь с музыкальной акцентуацией и не стремлясь даже к приблизительному музыкально-ритмическому равенству участников; в его записях могут рядом стоять участки из двух четвертей и из четы-

[с. 46]

рех, причем последний не делится на два для координации с первым. Позже, редактируя сборник Сенчика, Людкевич как будто примирился с тактовым принципом. Но одно дело – уважать, в качестве редактора, принципы записывателя, а другое дело – изменить свои принципы в своей работе. В личных беседах со мною, имевших место в Москве, в конце 1940 года и в начале 1948 года, на мои вопросы, остается ли С.П. Людкевич при мнении, обнаруженном вначале нашего века, когда он составлял огромный сборник галицких мелодий, он отвечал утвердительно.

всех слов песни аж до краю, не обмежуючись однією музичною строфою, бо акценти в дальшому тягові можуть припадати не на ті пункти, що в першій муз. строфі.

Але головне – що в східно-слов'янських народних піснях, особливо старовинних, акценти, здебільшого слабо виражені, бувають аж невідчутні, апаратів до вимірювання інтенсивності досі не застосовувалося, тому визначування музичних акцентів не може не бути суб'єктивним. Від суб'єктивізму вільні записи Людкевича, що в своїй великій праці над фонограмами Роздольського відмовився від тактування і ставив перетинки згідно з метричними цезурами словесного тексту, не вважаючи ні на музичну акцентуацію, ні хоч-би на приблизну музично-ритмічну рівність розділів; в його записах можуть рядом стояти розділи з двох чверток і з чотирьох, при тому останній не ділиться на два для координації з першим. Пізніше, редагуючи Сенчиків збірник, Людкевич неначе помирився з тактовим принципом.

Поміж свій давніший текст К. Квітка вставив ще велику цитату¹, взяту зі вступу до збірника Зінаїди Евальд [Евальд З. 1941, с. 9], де досить докладно тлумачиться двоєке значення тактової риси в уміщених там транскрипціях. Ця вставка була потрібна йому, очевидно, аби підкреслити, що подібні погляди сповідують разом з ним не тільки такі визначні українські фольклористи, як М. Лисенко та С. Людкевич, а й також російські на чолі з Є. Гіппіусом – чи не найавторитетнішим серед них. Правда, його прізвище в поясненнях до цитати ніде не вказується – воно приховане за не названим редактором видання. Але в іншій своїй рукописній статті, присвяченій аналізу наспівів жнивних пісень Підляшшя та Холмщини [Квітка К. 1947] і звідки, своєю чергою, майже дослівно запозичені всі ті пояснення, К. Квітка поймає у нього поряд з укладачкою збірника та видними професорами Московської консерваторії Віктором Беляєвим й Александром Нікольским (з них перший вів курс історії музики народів СРСР, а другий читав лекції з народної творчості) [Квітка К. 1947, с. 274-275]. Сама ж обширна цитата тут чомусь відсутня, решту незначних відмін показує така порівняльна таблиця:

О постановке тактовой черты	Напевы жнивных песен...
<u>[с. 43]</u> Перед изданием составленного З.В. Эвальд сборника «Белорусские народные песни» Государственным музыкальным издательством было устроено совещание для обсуждения тех принципов музыкальной транскрипции, какие надлежало принять не только для этого сборника, но и для целой серии «Песен народов СССР», издание которой предполагалось по плану Института литературы Академии	<u>[с. 274]</u> При изучении сродного с украинским белорусского материала Е.В. Гиппиус и З.В. Эвальд приняли такой же принцип обозначения ритмического строения в нотировании старинных образцов. Перед печатанием составленного З.В. Эвальд, под редакцией Е.В. Гиппиуса, сборника белорусских песен этот принцип был обсуждён на совещании, в котором, кроме Е.В. Гиппиуса и составительницы сборника З.В. Эвальд, принимали участие В.М. Беляев, А.В. Никольский и я.

¹ У наведений вище порівняльній таблиці це місце відзначене комбінацією символів: <...>.

наук СССР. В совещании принимали участие, кроме З.В. Эвальд, В.М. Беляев, А.В. Никольский и я.

Обнаружилось единомыслие в трактуемом здесь вопросе; точная формулировка решения запро-токолирована не была, в общем же можно считать утвержденной ту установку, которая в самом сборнике изложена редактором так:

<...>

В другом месте точно перечислены содержащиеся в сборнике песни, в музыкальной транскрипции которых «тактовые черты имеют общепринятое значение»; к числу их принадлежат и инструментальные «плясовые наигрыши в размере польки».

Приветствуя во всем существенном приводимую здесь формулировку, напомним лишь, что в предисловии к моему сборнику 1922 года вертикальная разделительная черта в нотном изображении тех старинных мелодий, ритм которых не подчинен тактовому принципу, названа не тактовой чертой, а

[с. 45]

чертой в виде тактовой. Само собой разумеется, в нотировании напевов последнего рода не только вертикальная черта, но и цифровое обозначение размера не указывает на последовательность сильных и слабых времен, связываемую с этим обозначением согласно школьной теории.

Приветствуя во всем существенном формулировку Е.В. Гиппиуса, включенную в названный сборник, напомним лишь, что в предисловии к моему сборнику 1922 года разделительная вертикальная черта в нотном изображении народных мелодий нетактового ритмического строения названа разделительной чертой «в виде тактовой». В формулировке Е.В. Гиппиуса термин «тактовая черта» применяется, с разграничивающим разъяснением, и к случаям, когда нотируется образец народной музыки, «в ритмической организации» которого «участвует пульсация сильных и слабых времён», и к случаям, когда «ощущение сильного и слабого времени отсутствует в народном музыкально-ритмическом мышлении».

Само собой разумеется, в нотировании образцов последнего рода не только вертикальная черта, но и цифровое обозначение размера не указывает на последовательность сильных и слабых времён, связываемую с этими обозначениями согласно школьной теории.

Поза тим у нарисі про наспіви жнивних пісень є ще окремий коротенький абзац, де йдеться про схвальну оцінку, яку Філарет Колесса дав Квітчиному поясненню сутності згаданого поняття „перетинка в виді тактової риси” у передмові до збірки „Українські народні мелодії”. Цього абзацу в статті про ставлення тактових рис немає і не зрозуміло чому, адже він хіба був би тут вельми доречним, якщо К. Квітка дійсно бажав з’єднати собі якомога більше авторитетних спільників.

Що ж до явно умисного уникання імені Є. Гіппіуса, то були на те вагомі причини, здатні додатково кинути світло на датування (*terminus ante quem*) обговорюваної праці. Вона однозначно створювалася вже після нарису про наспіви жнивних пісень¹ у період чергового погрому музичної науки в СРСР, наслідком якого Є. Гіппіус попав у неласку та навесні 1949 року був звільнений з роботи в Московській консерваторії, а згодом і з усіх інших займаних високих посад. Тож К. Квітка, сам репресований свого часу, вжив превентивних заходів цілком у дусі вимог сталінського „відлучування від історії”...

Отже, більше половини даної статті складають раніше написані тексти, до того ж почасті вже опубліковані, що, правда, головню в українській малотиражній академічній періодиці кінця двадцятих років минулого століття, зовсім недоступній всесоюзному читачеві кінця сорокових. Можливо, в такому повторенні був свій резон – тим більше, що викладені колись погляди аж ніяк не втратили своєї актуальності за нових обставин, коли після появи 10 лютого 1948 року горезвісної Постанови ЦК ВКП(б) доводилося чинити посильний опір усяким „спрошенським тлумаченням і перегинам” [Гілярова Н. 2009, с. 15].

Зглядно новим, свіжо написаним виглядає вступний розділ статті, хоч і він по суті лиш інтерпретує більш розгорнуто положення, тезово висловлені К. Квіткою ще 1923 року у виносці однієї з перших своїх мелотипологічних публікацій: „Слід відзначити непослідовність у намірах ритмологів застосовувати поняття ‘метр’ до сучасної поезії та музики. „Метр – поняття історичне; сказати ‘метр’ – те ж, що сказати ‘грецький метр’ (П. Сокальський)” [Квітка К. 1923, с. 16]. Навівши це ж кардинальне твердження свого великого попередника на початку

¹ Завершена найімовірніше 1947 року, свідченням чому є посилання на літературу, датовану цим роком, а ще більше – брак згадки про другу московську зустріч з С. Людкевичем, на яку покликається К. Квітка в статті „Про ставлення тактової риси”, виправляючи свій хибний здогад про зміну поглядів С. Людкевича на проблему тактування транскрипцій народнопісенних мелодій [Квітка К. 1973, с. 46].

статті дещо повніше¹ не тільки як альтернативу Ріманівському трактуванню поняття метру, але й як вихідний аргумент неправомірності використання даного терміну поза античною творчістю, К. Квітка далі задемонстрував на кількох конкретних прикладах з новішої літератури ті розбіжності та непорозуміння, які випливають з його застосування у сучасній поезії та музичній фольклористиці. Однак представлений огляд є далеко не повним, до того ж зведеним радше до простих вказівок на існування відповідних праць без поглиблених їх розборів (а часом навіть і без бібліографічних описів) та ще й з постійними рефреноподібними поверненнями до критики окремих спроб оновленого тлумачення єства чи то музичної, чи то віршової метрики, зовнішньо ніяк не пов'язаними з попередніми, не раз занадто вже лаконічними судженнями, покинутими, не розвинутими належно, – так що читачу інколи може бути досить складно відслідковувати логіку розгортання авторської думки. Отакий доволі розхристаний виклад, звісно, абсолютно не властивий стилю науковця, який відзначався потрібною докладністю, вичерпністю, послідовністю і точністю висловлювання, а тому новонаписана вступна частина його статті нагадує більше сквапно нашкіцовані нотатки під статтю подальшим компіляціям, аніж належно відшліфований текст.

З того виходило б, безумовно, що першопричина, яка застала вченого відірватися думкою від незавершених своїх найважливіших творінь, незважаючи на похилий вік та невблаганно прогресуючу хворість, і спонукала ще раз підняти питання тактової риси насамперед на теоретико-методологічному рівні, була дещо іншою, ніж просте бажання ще раз викласти власні погляди і без того висловлені вже неодноразово. Криється вона хіба в кінцевій меті виступу – доказати слушність нетрадиційного вживання тактових рис у транскрипціях народнопісенних творів, до чого принципово схиляються фахівці з народної музики Східної Європи, та з чим категорично не погоджуються „композитори і теоретики музичних навчальних закладів”, як то відзначив К. Квітка в останніх рядках своїх

¹ „Метр – поняття історичне, що виробилося у стародавніх греків. <...>. Сказати ‘метр’ – це те саме, що сказати ‘грецький метр’, бо вироблення цієї форми тісно пов'язане з властивостями й історією стародавньої грецької мови. Хоч метрика і набула великого розвитку в квітучий період стародавньої Греції, проте ми визнаємо за нею тільки історичне й місцеве значення, тоді як ритм – явище загальне, світове” [Сокальський П. 1888, с. 236 (цитується за українським перекладом, с. 238-239)].

заміток¹. Звідси напрошується висновок, що творилися вони похапцем на злобу дня – у відповідь на кулуарні суперечки з консервативною московською професурою, а то й на прямі закиди стосовно якоїсь Квітчиної роботи, ні з того ні з сього згаданої ним у такому вельми дипломатичному застереженні: „Я не прагну того, щоби погляди, тут викладені, витіснили загальнопоширені звички, але викладаю ці погляди для пояснення вживаних у *моїй праці* (курсив мій. – Б. Л.) термінів і транскрипцій наведених мелодій” [Квітка К. 1973, с. 45].

Опосередкований, але вимовний відгомін тих суперечок, тепер уже з іншого боку, попав, здається, на сторінки підручника з елементарної теорії музики Івана Способіна, що напевно укладався саме в той час (в кінці 1940-х, якщо перший раз вийшов друком у 1951 році). Подаючи учням своє визначення понять „такт” і „тактова риса”, теоретик уважав за доконечне аж двічі (!) наголосити на неприпустимості їх будь-якого інакшого трактування, окрім догматично схоластичного. Так, в одному місці він писав: „Тактом зветься відрізок музичного

¹ Наставлення К. Квітки на оборону власних принципів значною мірою пояснює, чому він обмежився розглядом загальних та спеціальних методологічних питань і майже зовсім оминув проблеми методики ставлення тактових рис безпосередньо в транскрипційній, редакторській чи аналітично-дослідницькій практиці, а подібних уваг чимало розсипано по сторінках його студій. Зводячи воедино готові куски зі своїх попередніх робіт, він не вставив, скажімо, дуже важливу вказівку, висловлену в тому ж нарисі „Наспіви живних пісень”, про потребу завжди виставляти тактові розміри, передовсім „у мелодіях зі своєрідною і капризною ритмікою. У нотному зображенні таких мелодій цифрове позначення полегчить швидке схоплення часомірної ритмічної будови, й особливо таке позначення було б доречне у випадках, коли виникає припущення про описку чи друкарську помилку в позначенні ритмічної вартості тієї чи іншої ноти” [Квітка К. 1947, с. 275-276]. Це дарма недооцінив свого часу С. Людкевич та й понині не береться до уваги багатьма транскрипторами – як нашими, так і зарубіжними. Не навів К. Квітка й ті численні у нього рядки, в яких викладена самокритична оцінка його особистого досвіду тактування східнослов'янських народних пісень, що було б вельми доречним у праці підсумкового характеру. Зокрема, в статті забракло такого важливого признання, яке вчений зробив знову ж таки в нарисі про наспіви живних пісень і яке тлумачить певним чином очевидний різнобій у тактуваннях його власних транскрипцій, що не раз розминаються зі сповідуваною ним же теорією: „З практичних міркувань, однак, я не відважувався і дотепер не відважуюся піти слідом за С. Людкевичем до кінця: в різні періоди свого фольклористичного шляху я приймав різні компромісні рішення *ad hoc*” [Квітка-К. 1947, с. 273]. Усе це підказує, що свої нотатки К. Квітка адресував не стільки фахівцям-етномузикознавцям, скільки радше широкому музичному загалу, для якого подібні вузькотехнічні питання не мають жодного значення.

твору, який починається з важкої долі та кінчається перед важкою долею (йдеться про поділ на відрізки за ознакою сполучення важких і легких долей, але не за музичним змістом)”, а трохи нижче – ще раз: „Тактова риса ставиться безпосередньо перед сильною долею такту і служить лише для її позначення. Надавати тактовій рисі якихось інших властивостей (наприклад, відокремлення частин твору за їх змістом), як правило, не слід” [Способін І. 1959, с. 32].

І. Способін, звичайно ж, ніяк не аргументував свою точку зору: за ним стояла уся рать і міць класичного західноєвропейського музикознавства, оперта на „безмежному авторитеті” Гуго Рімана. Та й, зрештою, не місце в шкільному підручнику на докази¹. Зовсім в іншому становищі знаходився К. Квітка, який разом з Є. Гіппіусом та іншими фаховими етномузикознавцями, опинившись ніби в опозиції до абсолютної більшості, змушений був доказувати право на існування альтернативного підходу. І таки доказує: попри всю зовнішню конспективність, фрагментарність і часами деяку нескладність полемічно забарвленого викладу думок, він вибудовує, як завжди, внутрішньо чітку та послідовно логічну систему аргументів.

З властивою йому науковою ретельністю К. Квітка розглядає поставлене питання строго дедуктивно (від загального, абстрактного до часткового, конкретного) на трьох основних, тісно взаємозв’язаних понятійних рівнях, а саме: 1) *загальнотеоретичному* – співвідношення понять „метр” і „ритм” у віршо- та музикознавствах; 2) *спеціально-методологічному* – типологія музичної ритміки в східнослов’янських народних піснях старожитньої формації; 3) *вузькометодичному* – став-

¹ Позиція І. Способіна є неприпустимо антиісторичною, а тому злочинно неправильною, спроможною формувати в учнів однобокий, вузькоглядний кругозір. Адже перед тим, як тактова риса стала вказувати на місцезнаходження сильної долі, в мензуральній нотації вона (риса) членувала музику саме за змістом, і в ті часи нікому навіть не спадало на гадку, що цей знак треба використовувати тільки так, як на цьому категорично наполягав московський професор-теоретик середини ХХ століття, сам, очевидно, знайомий хіба виключно з європейською академічною музикою двох попередніх віків і не більше – ні в часовому, ні в територіальному вимірах. У кожному разі, в його підручниках цілковито відсутні приклади музики як позаєвропейської, так і європейської до епохи бароко, а викладені судження про мелос російського фольклору свідчать про суто книжкове з ним знайомство без елементарного знання етномузикознавчої літератури бодай у вітчизняному обсязі (див., скажімо, визначення поняття „діатоніка”, згідно з яким до неї не належить „пентатоніка” [Способін І. 1959, с. 136]).

лення тактової риси та її значення в транскрипціях мелодій з ритмом без періодичного акцентування. На кожному з цих рівнів, обстоюючи поступові погляди – свої та однодумців, учений вдається до вельми цікавих й оригінальних логічних ходів, зміст яких коротко полягає в наступному.

Ad 1. За вихідний момент своїх міркувань К. Квітка бере актуальний стан розуміння взаємного зв'язку термінопонять „ритму” і „метру” в загальній ритмології (не тільки в музикознавстві), де розходження в їх застосуванні зайшли настільки далеко, що знайти задовільний спосіб їхнього розмежування видається, мабуть, уже неможливим. Тому К. Квітка, слідом за П. Сокальським, наполягає, не втомно повторюючи в різних місцях: „ці терміни слід повернути у межі теорії античної поезії, звідки ми їх взяли, і якщо поширювати ці межі, то <...> лише на поезію та вокальну музику інших народів, мови яких мали квантитативність голосних”, хоча тут же зазначає, що йому невідомо, „чи існують *свогодні* народи, до пісенного розміру яких можна застосувати термін ‘метр’ в історично вузькому значенні слова, тобто – народи, в яких ритм співу адекватний віршовому, заснованому на квантитативності голосних”¹ [Квітка К. 1973, с. 40; див. теж с. 42]. Так, свідомо чи ні, обидва науковці фактично закликали реалізувати на практиці одне з фундаментальних правил сучасного термінознавства, що має застосовуватися при системному порядкуванні стихійно витвореної термінології: коли термін внаслідок вільного трактування цілковито „затерся”, втратив чітку окресленість, однозначність, тобто перестав бути собою у властивому розумінні, – йому потрібно повернути його початкове, первісне значення. А ставши на таку методологічно єдино доцільну точку зору, належить визнати наступний силогізм: оскільки мовам народів Східної Європи, як відомо, невластива квантитативність голосних, то в поезії та вокальній музиці цих народів немає і аж ніяк не може бути *метру*,

¹ Метрична система віршування, що спирається на закономірне чергування довгих і коротких складів, використовується в арабській, перській і тюркомовних класичних літературах (т. зв. „аруз” або „аруд”), однак вона була свідомо запозичена з античної теорії у VIII столітті й штучно пристосована до мов, яким квантитативність голосних чужа. Природний фольклорний поезії цих народів властивий силабічний вірш („бармак” тощо), загалом аналогічний народному східнослов'янському.

рівнозначного античному, а може бути і є лише *ритм* – як віршовий, такі музичний¹.

Ad 2. За своїми іманентними властивостями цей ритм, як доказував П. Сокальський услід за Олександром Потебнею, також не дасться звести до однорідного, заснованого на якомусь одному принципі організації, відмовляючи іншим його органічним виявам у праві на існування, що фактично демонструє академічна теорія музики та її закоренілі адепти. Якщо давньогрецький метр є частковим, видовим вираженням світового ритму, то йому (ритму) як поділюваному загальному, родовому поняттю належить мати за логікою ще й інші видові вираження (члени поділу), відмежовувані за їхніми істотними ознаками, якими в даному випадку виступають засоби та способи їхнього внутрішнього упорядження. У східнослов'янському пісенному фольклорі, на переконання К. Квітки, „загалом достатньо розрізняти часомірний, інакше [кажучи] – часокількісний ритм, і ритм динамічний. Те ж буде ще краще виражене, коли будемо розрізняти часомірний і динамічний моменти ритму”² [Квітка К. 1973, с. 42]. Цю

¹ Як слушно відзначив К. Квітка [Квітка К. 1973, с. 40], П. Сокальському все ж не вдалося бути належно послідовним у своєму запереченні правомірності застосування терміну „метр” щодо музично-поетичної творчості народів, у мові яких квантитативність голосних відсутня, і не тільки запропонував невдалий, внутрішньо суперечливий термін „вольний метр” для східнослов'янського народного вірша, але й надалі користувався такими виразами як „біблійний метр”, „тонічний метр”, „метрична будова”, „метричний розподіл акцентів у віршах і наспіві” тощо. Пояснюється це, мабуть, відомою обставиною, що вчений не встиг остаточно вичитати свою працю перед її публікацією, яка вийшла посмертно. Але й сам К. Квітка спершу також вважав за можливе слідом „за Гвідо Адлером і Беля Бартоком, та всупереч Гуго Ріманові й іншим, уживати термінів ‘метр’ і ‘метрика’ тільки в пристосованні до мовного компоненту пісні, а не до її музики” [Квітка К. 1926-б, с. 31(виноска)] (див. також [Квітка К. 1926-а, с. 70; Квітка К. 1926-б, с. 35; Квітка К. 1928, с. LV-LVIII; Квітка К. 1930, с. 60], однак потім, хіба збагнувши недоладність подібного винятку, відмовився від них узагалі. В кожному разі, перекладаючи з української на російську відповідні собі абзаци в статтях „Порфирий Демутский” і „Про ставлення тактової риси”, він усюди замінив слова „метрика” та „метричний” на „стихосложение” та „стихотворный” (див. вище порівняльну таблицю).

² Терміни „часомірний” і „часокількісний” К. Квітка потрактував як синоніми не зовсім вдало, оскільки, строго кажучи, акцентно-динамічний ритм є також часомірним (періодична пульсація акцентів ділить час на рівні відрізки), отже, цю ознаку слід вважати родовою стосовно підпорядкованих видових – ритму, заснованого на регулярності динамічної акцентуації, і ритму, що базується на

тезу, постульовану вже в 1926 році¹, вчений не став розвивати далі, вона не була підперта жодними поясненнями, тож чи не вперше в нашому етномузикознавстві термінологічно чітке розмежування систем часової організації музичного матеріалу не отримало докладного визначення. Можливо, К. Квітка не вважав за потрібне вдаватися в деталі, сподіваючись, що його достатньо кваліфікований читач, належно обізнаний з трактатом П. Сокальського (де докладно та на численних зразках представлений ритм, антитетичний загальновідомому акцентно-динамічному), самостійно спроможний ототожнити добре відомі старі термінопоняття („народний такт” і „тактовий ритм”, „тактова система”) з запропонованими новими.

Ad 3. Відповідно до виділених двох типів народномузичного ритму – динамічного та часокількісного – повинні за таким же дещо дихотомічним принципом ставитися та відчитуватися тактові риси в транскрипціях творів народної музики: „Ділити на такти (згідно з „шкільною” теорією. – Б. Л.) доцільно, властиво кажучи, тільки ті українські народні мелодії, що ритмічною стороною не стоять осторонь від модерної (класичної XVIII–XIX століть. – Б. Л.) західноєвропейської музики” [Квітка К. 1928, с. LVI; 1973, с. 45]. У решті ж наспівів, як стверджувалося трохи раніше, має ставитися „перетинок у виді тактової риси”, бо вони підлягають „поділу не на такти в модернім розумінні, а на ритмічні відділи, що надають зображенню

повторенні певної часової одиниці. Прикладання до останнього поняття виключно означення „часокількісний” дозволяє уникати синонімії, вкрай небажаної в системно впорядкованій термінології, до якої має змагати сучасне етномузикознавство.

¹ Аналізуючи дві різні за характером пісні про дітозгубницю – традиційну та „посолдачену”, К. Квітка писав таке: „При подібності ритмічної схеми рівняних варіантів між ними є істотна відмінність в самому способі ритмізації, млявої в першому і гострої в другому. Такого роду відмінності в дуже малій мірі можуть бути студійовані самим читанням записів; вони вимагають безпосередньої знайомости з виконанням і вводять нас в одну з найважливіших культурно-історичних проблем музикознавства: проблему відношення між *часомірним* та *акцентованим* (або динамічним) ритмом. На цьому місці мушу обмежитися тільки вказанням на потребу відрізнити ці два принципи ритму і в потрібних випадках додавати до записів поясіння про самий стиль ритмізації. (До цього див. порівняння й постереження G. Schünemann’a: *Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland*, München, 1923, [S.] 22-24, 79 in fine)” [Квітка К. 1926-а, с. 49-50]. Самі ж терміни „часомірний ритм”, „часомірний принцип” вчений вживав без пояснень і в низці своїх подальших праць [Квітка К. 1928, с. LIV; Квітка К. 1929, с. 34; Квітка К. 1930, с. 64].

мелодії впорядкований вигляд тільки більш або менш урегульованою послідовністю протягlosti тонів при музичній акцентуації вільній, не гостро визначеній і змінливій, почасти залежно від зміни словесних акцентів в різних строфах тої самої пісні” [Квітка К. 1922, с. XII]. Якщо тактові риси ставити в суворій відповідності до таких же несталих наголосів силабічного вірша, то треба було б транскрибувати кожную пісню від початку до кінця наскрізно та міняти тактування чи не в кожній мелострофі. Тому залишається тільки одне – членувати народну мелодію згідно з її цезурами, що збігаються зі структурними павзами поетичного тексту, як то робили М. Лисенко, С. Людкевич, Ф. Колесса, Є. Гіппіус та інші спеціалісти, які багато та довго вивчали традиційну народну музику прямо в побуті, в її реальному звучанні¹. Коли транскриптор не слідує такому принципу, читач має право дошукуватися якогось іншого значення виставлених тактових рис, і вони, розуміється, інтерпретуватимуться насамперед за „шкільною” теорією, хоч часто ніяких акцентів після них немає в натурі. Такий неоднозначний нотний документ не може не втрачати на своїй вірогідності.

„Після цієї критики, – резюмував К. Квітка словами, ніби спеціально адресованими І. Способіну й іже з ним, – вже представляється застарілим ригористичне додержування правила, щоб перетинок вказував на акцент на ноті, перед якою безпосередньо [цей] перетинок стоїть” [Квітка К. 1928, с. LVI; 1973, с. 45].

Невідомо, чи К. Квітка мав нагоду донести свої рації до опонентів. Якщо це йому таки судилося, то його доводи хіба мало кого переконали: в усякому разі окреслені ним принципи виставлення так-

¹ Далі вже К. Квітка не став вдаватися в конкретні деталі техніки ставлення тактових рис у мелодіях традиційних народних пісень – вона докладно аналізується в інших його працях, присвячених головню проблемам мелотипології. (Перелік цих праць зайняв би надто багато місця, все ж тут варто відзначити казус, що стався при публікації рукопису під назвою „Русальні пісні” [Квітка К. 1985, с. 45-47], де після ґрунтовного розбору віршової та ритмічної будови російської пісні, покликаноґо доказати помилковість її тактування з затакту, відразу наводяться її ж два нотні зразки з архіву Кабінету музики народів СРСР Московської консерваторії й обидва потактовані ... власне з затакту. Очевидно, це механічно зліплені докупи куски різних текстів з якогось студентського конспекту, хибно прийняті видавцем за викінчений розділ більшої праці. На ділі ж вони, як і інші численні фрагменти такого роду в двох архівах К. Квітки, призначалися виключно для „внутрішнього користування”, а ніяк не для видання, яке в даному випадку незаслужено виставило знаменитого вченого на посміх).

тових рис в музично-етнографічних транскрипціях не були сприйняті належним чином, усвідомлені до кінця¹, тож не стали панівними ні в Росії, ні навіть у стінах Московської консерваторії. Зрештою, в усій Східній Європі, включно з Україною, понині вдосталь любителів нічого сумняся віднаходити співвідношення сильних і слабих долей там, де їх немає і бути не може, а то й елементарно для годиться по-черкати нотоносці будь-де вертикальними рисами, аби виглядати благопристойно в очах музично-грамотного загалу. Причин тому можна би шукати в рутинній інертності деяких музично-фольклористичних кіл чи осіб, почасти у недостатній їхній обізнаності в проблематиці, але й також не варго замикати вічі на дійсні факти цілковито свідомого неприйняття пропонованого методологічного новаторства через явну непереконливість його передовсім теоретичного обґрунтування.

¹ Прикладом тому можуть слугувати рідкісно невдалі коментарі В. Гошовського до обговорюваної статті К. Квітка [Квітка К. 1973, с. 46]. Вони не так вияснюють суть справи, як навпаки, радше спантеличують несподіваними недоладностями, виставляючи її основні положення в помилковій, явно перекрученій інтерпретації. Так, В. Гошовський стверджує, нібито К. Квітка „вважає неспроможним вживання в музикознавстві терміну ‘метр’ (‘метрика’), який відносить виключно до особливостей вірша, а не музики” (3-6 рядки „Коментарів”). Але це не зовсім вірно, бо насправді К. Квітка, солідаризуючись з П. Сокальським, допускає правомірність вживання терміну „метр” і в музикознавстві за певної умови: „У теорії музики справжня потреба виділяти поняття ‘метр’ і ‘метрика’ існує тоді, коли предметом досліду є вокальна музика, ритм якої зумовлений квантитативністю складів тексту. Це вокальна музика давніх греків, почасти, може бути, сучасна арабська та перська музика” [Квітка К. 1973, с. 42]. Звідси очевидна і безпідставність наступних помилкових тверджень коментатора, начебто К. Квітка „пропонує замінити його (термін „метр”. – *Б. Л.*) терміном ‘часокількісний’ або ‘часомірний ритм’” (6-7 рядки „Коментарів”) чи знову ж таки „пропонує відрізнити ‘часокількісний ритм’, пов’язаний з квантитативністю голосних, від ‘акцентного’ або ‘динамічного ритму’” (7-8 рядки „Коментарів”). У дійсності, як уже говорилося, з мовною квантитативністю (довготністю або, інакше, кількістю часу, потрібного для вимовлення складів) К. Квітка пов’язує зовсім не часокількісний ритм, а саме метр, властивий античній вокальній музиці, натомість від динамічного ритму часокількісний відрізняється головним чином відсутністю періодичної пульсації сильних і слабких часток такту „при музичній акцентуації вільній, не гостро визначеній і мінливій, почасти залежно від змін словесних акцентів у різних строфах тої самої пісні” [Квітка К. 1922, с. XII]. Далі теоретична плутаниця привела до плутаниці практичної: з того, що „в народних (нетанцювальних) мелодіях нота, яка йде безпосередньо за тактовою рисою, не завжди акцентується”, В. Гошовський зробив дивовижний висновок, нібито в таких випадках „слід користуватися поряд зі звичайною рисою також рисою ‘в виді тактової’, тобто пунктирною” (12-16 рядки „Коментарів”). Але ж то лише пустопорожні вигадки, позбавлені всякої фактичної основи: К. Квітка ніде не говорить про особливе

Ба навіть самого К. Квітку хіба не надто задовольняла сповідувана ним теорія, якщо на практиці він надавав перевагу нехитрій методі *ad hoc*, наслідком чого в обох його збірниках народних мелодій годі відшукати якусь систему в різному без видимих на то підстав тактуванні народнопісенних мелодій з абсолютно ідентичними ритмічними формами¹.

Основний недолік концепції багатоманітності музичної ритміки полягає головню в повній невизначеності поняття часокількісної ритміки супроти акцентно-динамічної, всебічно дослідженої та описаної. Як уже мовилося, К. Квітка, на жаль, ніде навіть не пробував бодай у першому наближенні окреслити властиві їй істотні ознаки, не зробив цього, наскільки відомо, в жодному своєму дослідженні і його однодумець Є. Гіппіус. Із самої статті „Про ставлення тактової риси” та інших Квітчиних праць можна вибрати ось-які характеристики музичної часокількісності:

– брак періодичної пульсації як сильних і слабких часток такту, так і динамічних акцентів взагалі;

– „акценти, здебільшого слабо виражені, бувають аж не впіймані”, значною мірою залежні від невпорядкованих наголосів поетичних текстів, що в різних строфах можуть знаходитися на різних місцях (складах);

– складні (великорозмірні) такти не діляться закономірно на складові прості.

застосування пунктирної тактової риси, а в його транскрипціях вона виступає в доволі різних значеннях – як вказівка внутрішнього поділу великого такту, як старе тактування перетактованої мелодії тощо, але в жодному разі не як „перетинок в виді тактової риси”, що власне виглядає в нотному письмі як звичайна тактова риса, проте має зовсім відмінний зміст – нота за нею не акцентується, бо за нею немає сильної долі. Якби в таких випадках ставилися саме пунктирні тактові риси, то ними буквально були б усіяні Квітчині збірники, де абсолютна більшість наспівів йде в часокількісному ритмі. Як видно, В. Гошовський, котрий у своїй транскрипторській практиці тримався переважно Колесових принципів тактування народних мелодій за силабічними групами віршів, не вникнув належно в суто теоретичні проблеми фольклорної ритміки, тому не тільки сам своєрідно зрозумів настанови К. Квітки, але й своїм авторитетним словом звів на манівці декого із своїх зацікавлених читачів (див., наприклад [Цалай-Якименко О. 1993, с. 24]).

¹ Пор., скажімо, [Квітка К. 1917-1918, №№ 53 і 62, 178 і 186, 191 і 194], [Квітка-К. 1922, №№ 97 і 105] тощо.

Як видно, наведені характеристики говорять не стільки про наявність, скільки про відсутність певних ознак у часокількісному ритмі, у зв'язку з чим він по суті виступає негативним членом дихотомії, з якої стає ясно лишень, що це не акцентно-динамічний ритм шкільної теорії, а якесь зовсім інше, ближче невідоме явище. Подібне заперечення залишає поняття невизначеним і, як то здебільшого буває з суперечностями, практично виводить його поза межі мислимого для нього змісту, оскільки ті ж заперечні прикмети повністю можна прикласти і до речитативного ритму¹ (якого, до речі, Ф. Колесса вже зі своєї точки зору так само дихотомічно протиставляв народнопісенній часокількісності, цілковито випускаючи з ока акцентно-динамічний ритм, також властивий музичному фольклорові й не тільки напливовому [Колесса Ф. 1929]).

У цьому – корінна слабкість теоретичних позицій К. Квіткі та його сподвижників: даючи певне, якнайзагальніше *уявлення* про існування в традиційній народній музиці ритму, альтернативного акцентно-динамічному, відзначувані його особливості не в силі виступити істотними ознаками наукового *поняття* про нього, без чого він залишається фактично непізнаним. У даній матерії всі послідовники П. Сокальського не пішли хоча б на крок далі, Квітчине ж новаторство зводиться до запровадження набагато вдаліших термінів, що, безумовно, має своє прогресивне значення. Тож теорія часокількісного ритму, яка на сьогодні все ще перебуває тільки в зародку, потребує свого подальшого розвитку та викінчення, це – першочергове завдання сучасної етномузичної ритмології, від успішного розв'язання якого значною мірою залежить її майбутня доля.

Щоби досягнути поставлених цілей, потрібно головним чином виявити особливості внутрішньої організації часокількісного ритму, яка притаманна йому тією ж мірою, що й акцентно-динамічному ритмові. Безумовно, П. Сокальський та К. Квітка мали рацію, вважаючи безпідставним використання терміну „метр” в сучасній ритмології².

¹ Про речитативний ритм К. Квіткі не згадує, оскільки в його статті розглядається виключно пісенність, якій цей ритм невластивий. Свої найважливіші погляди на його сутність вчений виклав у нарисі про думи [Квіткі К. 1985, с. 15-38].

² До цього питання К. Квіткі повернувся ще раз 1951 року в коментарях до своїх записів з голосу Івана Франка та подав додаткові аргументи непотрібності понять і термінів „метр” і „метрика” для історико-теоретичного вивчення народної музики [Квіткі К. 1956, с. 162-163] (російськомовний оригінал див.: [Квіткі К. 2007, с. 79-78]).

Антична теорія віршування та її система термінів колись некоректно, цілком механістично була перенесена спершу у віршознавство нової доби, а з нього – в класичне музикознавство, хоч та теорія не мала нічого спільного ні з силаботонікою, ні з тактовою музикою, що ґрунтуються на цілковито відмінних засадах. Витворена в той недалекоглядний спосіб термінологічна синонімія виявилася врешті-решт неефективною, здатною лиш вносити додаткову плутанину і без того в не зовсім чітко визначені поняття. З огляду на це, всі подібні запозичення справді належалося б повернути туди, звідки їх взяли, незважаючи на дуже тривалу традицію вживання, і спромогтися виробити для нововідкритих явищ зовсім окремі, „незайняті” терміни, що при бажанні не так уже й трудно¹.

Але заперечення терміну не означає заперечення самого поняття, яке цим невдалим терміном номіноване. У кожному правдивому ритмі реально виділяються дві сторони – спосіб (система) організації та її матеріальне втілення. В акцентно-динамічному ритмі це пульсація сильних і слабких долей і відповідне їй вираження в послідовності ритмічних тривалостей. На переконання П. Сокальського й інших, подібна система організації в часокількісності відсутня; за його словами, в ній наявний ритм, але немає „в строгому розумінні метру або одноманітно повторюваної правильної одиниці” [Сокальський П. 1888, с. 232]. Такий погляд хибний: якщо часокількісний ритм є ритмом (а він є ритмом у безпосередньому відчутті), то він мусить мати свою власну внутрішню організацію, засновану так само як акцентно-динамічний ритм на відтворенні певної часової міри, тільки на інших принципах, які ще доведеться відкрити й належно описати. Це зробити складно, а проте необхідно.

Ще одне злободенне завдання, непорівняно простіше для вирішення, пов’язане з потребою вироблення окремих правописних норм для кожного з відмінних музичних ритмів. У публікованих нині музично-етнографічних транскрипціях усі вони звичайно записуються однаково за шкільними правилами, і читач лише з контексту, орієнтуючись на деякі прикмети, нехарактерні для акцентно-динамічної рит-

¹ Принаймні класичне українське (етно)музикознавство не знає терміну „метр” (дарма що він прижився чи не в усіх європейських народів). Його немає в працях ні М. Лисенка, ні Ф. Колесси, ні С. Людкевича, ні пізнього К. Квітки, – цей термін почав стихійно утверджуватися щойно в тридцятих роках ХХ століття у менш значних авторів під виразним російським впливом. Тому є подвійний резон повернутися до власних традицій, а тим більше, коли вони слушні.

міки, сам має здогадатися, як йому треба сприймати нотний запис. Цього, на думку К. Квітки, повинно би цілком вистарчати [Квітка К. 1973, с. 42], однак на практиці той контекст зчаста буває вельми невідповідним, двозначним, і благі заміри транскриптора залишаються нерозгаданими. Бо коли, скажімо, співана (нетанцювальна) коломийка викладена рівними тривалостями в розмірі на $2/4$, то непросто запідозрити тому, хто не чув її в реальному виконанні, що тут геть-чисто відсутнє періодичне акцентування непарних часток тактів та виставлені тактові риси є насправді „перетинками в виді тактових”, а не нормальними тактовими рисами.

Гостроту проблеми хіба одним з перших усвідомив собі Порфирій Бажанський і в різний спосіб пробував за допомогою особливих тактових розмірів підказати читачу, як йому потрібно розуміти нотний запис¹. З тих же міркувань С. Людкевич відмовився від виставлення тактового розміру взагалі та ненароком упав в іншу крайність, викладаючи наспіви в акцентно-динамічному ритмі також без розмірів й переводячи їх фактично в розряд сумнівно часокількісних. По-іншому вчинив Є. Гіппіус: признавши існування двох принципово відмінних систем музичної ритміки, він просто перерахував мелодії з тактуванням у загальноприйнятому значенні в прикінцевих примітках до збірника, що навряд чи можна вважати виходом з положення, позаяк при тому треба або пам'ятати номери винятків, або щоразу заглядати в примітку, а особливо – не забувати додавати відповідну заувагу в дослідженні, якщо в ньому наводиться цитата з даного збірника. Наймудріше все ж поступив Ф. Колесса в своїх транскрипціях дум, де замість звичних тактових рис він сміливо застосував невживані в загальноприйнятому нотному письмі одинарні та подвійні півриски у відмінних позиціях (середній, верхній та нижній) для відзначення різноманітних відношень між мелодичними та віршовими структурними одиницями; водночас така спеціальна графіка однозначно сигналізувала безпосередньо в нотах про особливий речитативний ритм, притаманний українській музичній епіці. Хоч оригінальний почин нашого найвидатнішого транскриптора не був

¹ Найважливішою його пропозицією для позначення часокількісності, мабуть, був розмір у вигляді однієї цифри, виставленої посередині нотного стану (між другою та четвертою лініями) [Бажанський П. 1891, с. 71 і далі], що вельми рідко, та все ж використовується в загальноприйнятій нотній орфографії [Дудка Ф. 1985, с. 51].

підхоплений наступниками¹, саме це напевно і є той єдино доцільний шлях, яким потрібно йти до успішного вирішення проблеми практичної адаптації остаточно розробленої теорії багатоманітності музичної ритміки в східнослов'янському традиційному фольклорі (і не тільки в східнослов'янському!), обов'язково враховуючи при тому далекоглядний досвід П. Бажанського².

Такі загалом важніші висновки, що випливають зі статті К. Квіт-ки „Проставлення тактових рис”. Вони не претендують на вичерпність та остаточність, отже, підсумковий заклик вченого – продовжити обговорення поставлених питань – залишається в силі.

Бажанський П. 1891	Бажанський Порфирій. Русконародна поетична и музикальна ритмика / Порфирій Бажанський. – Львів, 1891.
Гілярова Н. 2009	Гілярова Наталья. Деятельность К.В. Квитки в Московской консерватории / Наталья Гілярова // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии : [материалы научной конференции]. – Москва, 2009. – С. 8-17.
Дудка Ф. 1985	Дудка Фёдор. Основы нотной графики / Фёдор Дудка. – Киев, 1985.
Евальд З. 1941	Белорусские народные песни / [сост. З. В. Эвальд]. – Москва ; Ленинград. – 1941.
Квітка К.³ 1917-1918 1922 1923	Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки / Климент Квітка. – Київ, 1917-1918. Квітка Климент. Українські народні мелодії / Климент Квітка. – Київ, 1922. Квітка Климент. Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмичними групами / Климент Квітка // Музика. – 1923. – № 2. – С. 16-18 ; № 3. – С. 24-28.

¹ Зокрема, К. Квітка в своїй єдиній відомій транскрипції думи про Коновченка, здійсненій 1924 року [Квітка К. 1985, с. 29-37] застосував звичайні (повні) тактові риси, хоч досвід Ф. Колесси на той час знав досконало. Це показує, наскільки важко запроваджуються в транскрипційну практику новації, навіть коли вони є очевидно слухними.

² Спроба розв'язання цієї проблеми на підставі зведення наявних у класичній літературі поглядів на ритміку української народної музики (без вияснення особливостей організації часокількісного ритму) здійснена в теоретично-практичній розвідці автора цих рядків [Луканюк Б. 1989].

³ Електронні перевидання етномузикознавчих праць К. Квітки, опублікованих за його життя, див. на інтернет-сторінці <https://sites.google.com/site/zpkkvitky>.

- 1926-а** Квітка Климент. Українські пісні про дітозгубницю / Климент Квітка // Етнографічний збірник Української Академії Наук. – 1926. – Кн. 3. – С. 117-137; 1927. – Кн. 4. – С. 31-70 + 18 с. нотного додатку. Окрема відбитка : збірник Історично-Філологічного Відділу № 59. = Повідомлення Кабінету Музичної Етнографії. – № 3 / Українська Академія Наук.
- 1926-б** Квітка Климент. Первісні тоноряди / Климент Квітка // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – 1926. – Вип. 3. – С. 29-84.
- 1928** Квітка Климент. Порфирій Демуцький / Климент Квітка // Етнографічний вісник Української Академії Наук. – 1928. – Кн. 6. – С. XXXV-LXVII.
- 1929** Квітка Климент. З записок до ритміки українських народніх пісень. Амфібрахій / Климент Квітка // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – 1929. – Вип. 1. – С. 34-60.
- 1930** Квітка Климент. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка / Климент Квітка // Збірник Музею діячів науки та мистецтва України. – Київ, 1930. – Т. 1. – С. 9-72. (Всеукраїнська Академія Наук. Збірник Історично-філологічного відділу. № 94).
- 1947** Квитка Климент. Напевы жнивных песен северо-западных районов / Климент Квитка // Архив Научного центра народной музыки им. К.В. Квитки Московской консерватории им. П.И. Чайковского. – Рукопись № 84. Описи научных трудов сотрудников. 44 листа (український переклад : Наспівви жнивних пісень північно-західних районів території поширення української мови // Квітка Климент. Вибрані статті : у 2 ч. – Київ, 1985. – Ч. 1. – С. 66-96).
- 1956** Квітка Климент. Іван Франко як виконавець народних пісень / Климент Квітка // Творчість Івана Франка : зб. статей. – Київ, 1956. – С. 160-193.
- 1973** Квитка Климент. О постановке тактовой черты / Климент Квитка // Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1973. – Т. 2. – С. 40-46.
- 2005** Квитка Климент. Українські народні мелодії : у 2 ч. / Климент Квитка. – Київ, 2005. – Ч. 2 : коментарі [Комментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году]. – Київ, 2005.
- 2007** Квитка Климент. Комментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году / Климент Квитка // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 74-122.

- Колесса Ф.
1929** Колесса Філарет. Народна музика / Філарет Колесса // Українська загальна енциклопедія. Книга знань : у 3 т. – Львів ; Станіславів ; Коломия. – [б. р.] – Т. 3. – С. 488-496 (Kolessa Filaret. Charakterystyka ukraińskiej muzyki ludowej // Lud słowiański. 1932. T. 3, z. 2. S. B34-44; український переклад : Колесса Філарет. Характеристика української народної музики / Філарет Колесса // Колесса Філарет. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 357-367).
- Луканюк Б.
1989** Луканюк Богдан. Диференціальний принцип тактування / Богдан Луканюк // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : зб. наук. праць. – Київ, 1989. – С. 59-86.
- Сокальський П.
1888** Сокальський Пётр. Русская народная музыка / Пётр Сокальський. – Харьков, 1888 (український переклад : Сокальський Петро. Руська народна музика / Петро Сокальський. – Київ, 1959).
- Способін І.
1959** Способін Іван. Елементарна теорія музики / Іван Способін. – Київ, 1959.
- Цалай-Якименко О.
1993** Цалай-Якименко Олександра. Перекладна півча література XVI–XVII століть в Україні та її музично-віршова форма / Олександра Цалай-Якименко // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Львів, 1993. – Т. CCXXVI : праці Музикознавчої комісії. – С. 12-40.
- Штундер З.
2009** Штундер Зеновія. Станіслав Людкевич : Життя і творчість : у 2 т. / Зеновія Штундер. – Львів, 2009. – Т. 2 (1939-1979).

Богдан Луканюк, Климент Квитка. “Опостановке тактовой черты”: Комментарий.

Хотя теоретическую статью “О постанове тактовой черты” Климент Квитка написал в конце 40-х годов XX века, ее главные положения были опубликованы более двадцати лет ранее. Тем не менее она может считаться основополагающей не только как первая специальная работа, посвященная данному вопросу, но и в силу заложенных в ней концептуальных начал, содержательный анализ которых позволяет очертить ключевые задания, направленные на окончательное решение чрезвычайно важной для современного этномузыкознания проблемы тактирования произведений народного творчества.

Ключевые слова: Климент Квитка, тактирование, народная музыка, этномузыковедение.

Bohdan Lukaniuk, Clement Kvitka. “Regarding the placement of the barline”: Commentary.

Despite the fact that Clement Kvitka wrote his theoretical article “Regarding the placement of the barline” in the late 1940s, its main points were published more than twenty years earlier. Nevertheless this article can be considered not only the first special treatment of this subject, but it also lays out conceptual principles and an approach to content analysis that outline key problems of determining time signatures of traditional music, which remain extremely important in contemporary ethnomusicology.

Key words: Clement Kvitka, placing barlines, folk music, ethnomusicology.

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ВОЛОДИМИРА ГОШОВСЬКОГО ЯК ВЧЕНОГО

Шлях В. Гошовського до музичної фольклористики пролягав через зацікавлення етнографією, естетикою та музичним краєзнавством. У статті подаються деякі аспекти, що сприяли формуванню В. Гошовського як вченого.

Ключові слова: світогляд, родинне середовище, Ужгородська гімназія, Празький університет, етнографія, естетика, музична фольклористика.

Для сучасної етномузикознавчої науки актуальним є дослідження наукової діяльності та спадщини видатного українського фольклориста, засновника кібернетичної етномузикології Володимира Леонідовича Гошовського, адже він працював на відродження та піднесення української науки і культури у другій половині ХХ століття. Постать В. Гошовського — уособлення яскравої, небуденної особистості. Своєю багатогранною діяльністю, власною чіткою позицією, він не тільки представляв прогресивну лінію музично-фольклористичної науки в Україні, але був її творцем, літописцем нової історії музичної фольклористики.

Основний період наукової діяльності В. Гошовського припав на час, коли в Україні музикознавча наука була заручником суспільної ідеології. Діяльність цієї ідеологічної системи В. Гошовський відчув удосталь, а саме у цензуруванні праць або перешкоді їх друкування, категоричній відмові у виїздах на конференції, що відбувалися за кордоном, часті звинувачення у формалізмі тощо. Проте, незважаючи на ці обставини, вчений не відступив від своїх переконань, вперто ідучи до мети, чітко окресленої на початку своєї наукової діяльності. В. Гошовський увійшов у фольклористику досить стрімко, заявивши про себе як неординарну, обдаровану постать. Такому швидкому злету В. Гошовського сприяли певні взаємопов'язані чинники, зокрема, родинне середовище, гімназійні й університетські роки навчання, налагодження численних контактів із вітчизняними та зарубіжними вченими, ґрунтовні знання фахової літератури.

У формуванні світогляду майбутнього вченого значну роль відіграла родина та її оточення¹. Дідусь В. Гошовського, отець Василій

¹ Рід Гошовських належить до давнього українського шляхетного роду, гербу Сас, котрий прославився відомими громадсько-політичними та церковними діячами. Рід Гошовських заснував монастир у с. Гошів на Івано-Франківщині. Наскільки родина і родинні зв'язки для В. Гошовського були важливі,

був священиком, котрий заклав своїм онукам основи християнської моралі. Батько В. Гошовського, Леонід Гошовський, посідав адміністративну посаду в Чеському уряді, але крім того активно займався громадською діяльністю. Цілком ймовірно, що його організаторські здібності передалися синам, і найбільше проявилися в особистих якостях наймолодшого Володимира. Мати, Єлизавета Гошовська (нар. Багатурова, вірменка), за професією піаністка, опікувалася музичним вихованням дітей. Перші навички гри на фортепіано В. Гошовський отримав у мами. Згодом музичне виховання В. Гошовського та його братів перейняла на себе товаришка матері, Віра Ромишовська, котра навчала їх гри на струнних інструментах. Вона ж організувала струнний „квартет братів Гошовських”, що часто виступав на гімназійній сцені.

Дитячі роки В. Гошовського проходили у багатомовному культурному середовищі, що сприяло вивченню української, російської, чеської та німецької мови. В подальшому, навчаючись у Празькому університеті, В. Гошовський поповнив свої знання італійською, іспанською, латинською й арабською мовами. Він самостійно вивчав сербську, хорватську, болгарську, а з переїздом до Вірменії у 1975 році, ще й вірменську мову. Вільне володіння багатьма мовами придалося В. Гошовському в публіцистичній, науковій та педагогічній діяльності¹, допомагало налагодженню численних контактів із вченими європейських країн.

Музичну кар’єру В. Гошовський розпочав із музиканта-виконавця. Навчання гри на фортепіано, скрипці та передовсім самоосвіта й

засвідчує те, що ще в молодості він займався пошуком родинних коренів, розшукував родичів по батьківській і по материнській лінії. У Львові В. Гошовський розшукав рідну сестру свого тата – Євгенію Гошовську-Чичалович, котра йому дала багато відомостей про інших членів родини Гошовських, що жили на Галичині. На початку 50-х років В. Гошовський нав’язав у Львові контакти з троюрідним братом батька Іларіоном Гриневецьким, про якого не було відомостей з часів Другої світової війни. На той час І. Гриневецький працював на посаді декана Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Для В. Гошовського І. Гриневецький став добрим порадником і духовним вчителем не тільки на період його навчання у консерваторії, але і в подальшому до кінця свого життя. В. Гошовський встановив контакти з родичами на Турківщині (родина Приходько), в Москві (родина Шах-Назарових), у Вірменії (родина Тер-Оганесових), у Грузії (родина Перумова-Сміраніна), в Азербайджані (родина Тер-Акопових).

¹ У різні періоди своєї життєдіяльності В. Гошовський викладав німецьку мову у СШ № 3 м. Ужгорода, Ужгородському музичному училищі, Ужгородському державному університеті. Працюючи у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка, він погодинно викладав італійську мову.

академічна освіта гітариста (Ужгородське музичне училище – екстернат 1948-1949 рр., Львівська державна консерваторія – екстернат 1950-1953 рр.) заклали хорошу базу для майбутньої музично-педагогічної діяльності В. Гошовського.

Вагомий вплив на виховання В. Гошовського-музиканта мало хорове мистецтво, що займало пальму першості у музичній культурі Закарпаття. Чи не найбільше на юнака вплинув хор музично-драматичного товариства „Боян”, репетиції якого часто відбувалися у їхньому домі. Така атмосфера виховала у В. Гошовського любов до хорового співу, адже, як згадував учений: „... співав я залюбки на уроках співів і в гімназійному хорі, і в церковному, і в хорі імені Архангельського (в Празі), в університетському хорі („колегіум музикум”), і в Державному закарпатському в перші роки його існування” [2, с. 387].

Небайдуже ставлення до хорового мистецтва у В. Гошовського проявилось певним чином і в його науковій діяльності, про що свідчить низка публікацій. Передовсім треба виділити статтю „Початки хорового співу на Закарпатті”, у якій В. Гошовський чи не вперше висвітлив розвій професійної хорової культури на Закарпатті та підкреслив важливу роль у цьому процесі диригента та засновника хору „Гармонія” Костянтина Матезонського [4]. Декілька енциклопедичних гасел вчений також присвятив хоровим композиторам, таким як Анатоль Вахнянин, Михайло Вербицький, Ісидор Воробкевич, Іван Лаврівський, Микола Леонтович, Віктор Матюк, Остап Нижанківський, Яків Степовий, Кирило Стеценко.

Значну роль у становленні світогляду В. Гошовського відіграло навчання в Ужгородській гімназії. Винятковий вплив на гімназиста мав учитель української мови Іван Панькевич¹. Як відзначив В. Гошовський у спогаді про вченого: „... деякі етапи мого життя формувалися під

¹ Іван Артемович Панькевич (1887-1958) – український мовознавець, літературознавець, фольклорист, етнограф, мистецтвознавець, історик, педагог, громадський діяч. Досліджував стан українських говорів Закарпаття, передусім фонетику і морфологію, записував українські закарпатські говори на фонограф; вивчав історію лемківських і закарпатських говорів. Учений заснував ряд шкіл, написав підручники з української мови та уклав правила українського правопису, орієнтовані на регіональні мовні особливості Закарпаття і Пряшівщини. І. Панькевич розробив теоретичні засади та питальник для збирання матеріалів до Словника закарпатських говорів. Записував, публікував і вивчав фольклор Галичини та Закарпаття, уклав програму збирання вертепних лялькових ігор на Закарпатті, надрукував описи ряду ремесел, традиційної матеріальної культури Закарпаття, займався питаннями краєзнавства, музеєзнавства, педагогіки.

його безпосереднім – хоча і неусвідомленим на той час впливом, що у деякі періоди мого життя він був незримо присутній, як ідеальний образ для наслідування, [...] він нібито невидимою рукою вів мене крізь лабіринт життя” [5, с. 141]. Вчений навів три приклади впливу І. Панькевича.

По-перше, це стосувалося викладів української мови. І. Панькевич вивчав українські говори Закарпаття та спрямовував до такої праці гімназистів, пропонуючи їм використовувати діалектологічний питальник. Таким чином вчитель намагався викликати інтерес в учнів до мовознавства та усної словесності.

По-друге, перед репатріацією родини Гошовських до Ужгорода у 1946 р., І. Панькевич попросив В. Гошовського передати для Філарета Колесси інформацію про його племінницю Любку Колессу, доньку Олександра Колесси, на той час вже відому піаністку. В. Гошовський зустрівся з Ф. Колесою у Львові влітку 1946 р. Цю зустріч, сплановану І. Панькевичем, В. Гошовський потрактував як заохочення його до музично-етнографічної діяльності.

По-третє, підготовка до друку листування І. Панькевича з Ф. Колесою: „Яким чудом в час душевної депресії у 1967-68 роках, викликаній переслідуванням за так званий „формалізм” та „обласний націоналізм” я отримую замовлення на підготовку до друку листування Івана Панькевича з Філаретом Колесою?”¹ Отож Панькевич вже після смерті знову входить у моє життя у вигляді 48 листів, які віддзеркалюють неабияку його енергію, працьовитість, жертовність, високу фахову компетентність” [5, с. 142].

Велике значення у становленні В. Гошовського як майбутнього вченого мало культурне середовище Праги, куди родина Гошовських емігрувала у березні 1939 р.², і безсумнівно, навчання у Карловому університеті (1940-1944) на філософському факультеті, де В. Го-

¹ Спочатку замовлення на листування І. Панькевича з Ф. Колесою В. Гошовський отримав від київського видавництва „Музична Україна”. Проте, коли з видавництва повідомили, що пропозиція В. Гошовського відкинута через те, що ім’я І. Панькевича в Україні невідоме, В. Гошовський запропонував М. Мушинці надрукувати це листування у Науковому збірнику музею української культури у Свиднику й отримав згоду.

² Причиною еміграції родини Гошовських до Праги була окупація мадярами Закарпатської України. Спочатку родина переселилася до м. Середнє, потім до м. Хуст, а згодом до Праги. У Празі В. Гошовський закінчив російську реальну гімназію, і в 1940 р. зложив іспит на атестат зрілості.

шовський студіював слов'янську філологію й етнографію, семіологію (арабську мову), порівняльне мовознавство, вивчав європейські мови, відвідував лекції з музикології. Базу майбутньої етномузикознавчої діяльності В. Гошовського заклали відвідування семінарів зі сербохорватського фольклору у німецького славіста, фольклориста, літературознавця, професора Гергарда Геземанна. Особливо вартісними В. Гошовський вважав прослуховування його фонографічних записів слов'янських народних пісень і епосу, а також записів музики народів Сходу, здійснених Еріком Горнбостелем, та записів російської народної музики від військових полонених із фондів Роберта Лаха, що факхово супроводжувалися науковим аналізом.

Записавшись на лекції зі старослов'янської (староболгарської) мови, які читав професор Едмунд Шнеєвайс (німецький спеціаліст в галузі слов'янської філології та фольклору, з 1940 до 1945 року був директором Слов'янського інституту при Празькому Карловому університеті), В. Гошовський одного разу опинився і на його етнографічному семінарі. Про цей доленосний випадок вчений згадав у листі до М. Мушинки: „Він мені запропонував підготувати реферат на тему „Пушкін і народна творчість”. Мені незручно було відмовитись і сказати, що я на семінарі помилково, і я взявся за цю тему. Мій реферат йому сподобався і тоді він дав мені другу тему – „Етнографічний аналіз творчості Гоголя”, тему, яка стала пізніше і темою моєї докторської дисертації...” [8, с. 35].

Праця над дисертацією „Етнографічний аналіз творчості Гоголя” (Volkskundliche Analyse des Schaffens Gogol's), якою В. Гошовський завершив університетські студії й отримав доктора філософії (1944), заклала міцний фундамент Гошовського-дослідника. Дисертація потребувала, в першу чергу, глибокого та всебічного опрацювання творчості М. Гоголя, критичної літератури про його творчість, а також спеціальних досліджень етнографічного спрямування. До дисертації В. Гошовський підійшов із ретельним опрацюванням літератури, що охоплювала період 1855-1941 роки. Серед авторів: Г. Чудаков, А. Кадлубовський, В. Катранов, П. Куліш, С. Красільников, В. Мілорадовіч, В. Гіппіус, Я. Головацький, Б. Грінченко, А. Грушевський, М. Максимович, М. Сперанський, М. Сумцов, Ф. Вовк, М. Закревський, І. Зілінський та ін. Робота складається з двох розділів. У першому розділі В. Гошовський розкрив постать М. Гоголя як науковця, підкресливши його виняткове стремління до народознавства, та вказав на значення його

спадщини для науки загалом. Розділ поділений на дев'ять частин: 1) Перші оповідання Гоголя з точки зору літературознавства; 2) Історія появи оповідань Гоголя; 3) Інтерес до народознавства; 4) Діяльність Гоголя у літературних і наукових колах; 5) Дослідження Гоголя в галузі історії та народознавства; 6) Гоголь як збирач пісень та народознавець; 7) Значення Гоголя в російській та українській етнографії; 8) Етнографічний елемент у російській літературі того часу; 9) Гоголь перед судом критиків.

Другий розділ дисертації містить народознавчий аналіз творів М. Гоголя, у котрому підкреслюється зв'язок творів зі сценами українського народного життя. Цей розділ В. Гошовський поділив на дванадцять частин: 1) Соціальні відносини. Життя на селі; 2) Побут. Дім та господарство; 3) Народні страви; 4) Народний одяг; 5) Народні вірування. Демонологія; 6) Народна поезія – а) Пісні. Вплив пісень, б) Казки, повісті та легенди; 7) Мова народу. Прислів'я. Лайки; 8) Родинне життя; 9) Обряди та звичаї; 10) Народна медицина; 11) Гра. Танець. Музичні інструменти; 12) Народні типи. Завершується дисертація послужним списком опрацьованої літератури.

У Празькому університеті В. Гошовський слухав лекції Миколи Лосського – російського філософа-ідеаліста. Він особисто з ним познайомився, часто бував у його помешканні, користувався книжками приватної бібліотеки. Ймовірно, через курс “Истории русской философии” М. Лосський привернув увагу В. Гошовського до постаті та філософських ідей Володимира Соловйова, позаяк інтерес до цього поета і філософа, що розпочався із студентських років, тривав упродовж всього життя вченого. Ставлення до В. Соловйова засвідчує так званий „домашній іконостас”, де серед світлин відомих політиків, письменників, фольклористів центральне місце посідає В. Соловйов.

В. Гошовський розвивав свої наукові погляди систематичним опрацюванням літератури. Навчаючись в університеті, він багато часу (по 4-6 годин щоденно) проводив у бібліотеці Клементinum. Саме там, за його словами: „...прочитав стільки літератури, скільки пізніше вже не вдавалось. Ось там були закладені основи наукової методології, на базі яких я потім виробив ту методику і стратегію дослідження, яка дозволила мені випередити моїх чехословацьких, угорських та німецьких колег, які раніше, ніж я, почали займатися питаннями каталогізації Н[ародних] П[ісень] [8, с. 31].

У січні 1946 р. родина Гошовських репатріювалася з Праги до Ужгорода. В. Гошовський влаштувався на посаду завідувача етнографічним відділом Ужгородського державного історико-краєзнавчого музею (20 січня 1946 р.). Він розпочав активну збирацьку роботу для підготовки постійно діючої етнографічної виставки. Незважаючи на те, що В. Гошовський достатньо володів теоретичними основами етнографічної науки, проте, відчував себе новачком у практичних кроках дослідження етнографії Закарпаття. Йому бракувало солідного порадника у багатьох питаннях, і саменим став І. Панькевич. У листі за 10 квітня 1946 р. він звернув увагу В. Гошовського на десятки різних об'єктів, що мали неабияку етнографічну вартість. Серед них вчений виділив пергаментний рукопис XIV ст., церковні стародруки, платівки закарпатської народної музики, записані Чеською Академією наук і Радіожурналом у 1935 році, народні весільні костюми, фелони з домашньої тканини XVIII ст., сокирки бронзової доби, викопані біля Чопу, музичні інструменти Гуцульщини, вишиті сорочки, гуцульські писанки та багато інших речей. В. Гошовський скористався порадами І. Панькевича, на що вказують його польові зошити та звіти етнографічних експедицій.

В. Гошовський у наступних роках, по суті, до 1961 р., поки остаточно не став на шлях науковця-фольклориста, був надзвичайно діяльним у найрізноманітніших галузях культурного життя Закарпаття: музичний педагог, засновник і диригент оркестру народних інструментів у музичній школі й училищі, вчитель іноземної мови у середній школі, музичному училищі й університеті, артист-виконавець (гітарист) на концертній сцені та на радіо. Поруч із педагогічною та концертною діяльністю В. Гошовський проводив активну лекційну роботу в галузі музикознавства та естетики. Ось деякі теми прочитаних лекцій: „Гоголь і музика”, „Бетховен”, „До питання про виникнення музики”, „Особливості трактовки творів західноєвропейських композиторів XVII-XVIII ст.”, „Гітарна музика та історія гітари”, „Про виникнення мистецтва”, „Засоби виразу в мистецтві”, „Правда і краса в мистецтві”, цикл лекцій про прекрасне („Поняття прекрасного”, „Пізнання прекрасного”, „Тайна вічно прекрасного”), „Мистецтво як засіб спілкування” та ін.

В. Гошовський систематично виступав на сторінках обласної преси, порушуючи актуальні проблеми естетичного виховання («Молодість в искусстве», „Хороше починання”, „Поняття прекрасного”),

активізації музичного життя краю („Філармонія і слухачі”, «Несколько замечаний о филармонии»), створення нових колективів тощо («О забытом участке искусства»). Статті написані в жанрі „проблемного виступу” (Т. Куришева), що передбачає гостроту подачі ідей, змістову насиченість, виявлення причинно-наслідкових зв’язків, фокусуванні на болючих проблемах.

Як було зазначено вище, В. Гошовський провів низку лекцій про „прекрасне”, згодом розвинув цю тему в обширну філософсько-естетичну статтю «Понятие прекрасного». Автор поставив собі за мету розкрити зміст поняття прекрасного в мистецтві через дослідження й пояснення таких термінів, як „краса”, „прекрасне”, „бридке”. Його підхід відзначається глибиною та всебічністю наукового дослідження. Ці терміни автор розглядає з різних точок зору – лінгвістичної (причому, окремо виділяє використання їх у розмовній мові та літературній) і філософсько-естетичної. Сьогодні стаття В. Гошовського «Понятие прекрасного» має передусім історичне значення для української філософсько-естетичної думки, оскільки автор опирався виключно на російські джерела і в плані літератури, і в наведених прикладах. Однак, висловлені у праці думки співзвучні з дослідженнями сучасних українських та зарубіжних філософів. Крім того, стаття є важливим джерелом вивчення наукового стилю В. Гошовського, методології розкриття матеріалу. Точність формулювань, чітке дотримання обґрунтованої термінології, яке спостерігаємо в цій статті, властиві усім майбутнім фольклористичним дослідженням В. Гошовського (згадаймо хоча б принципівість у визначенні терміну „коломийка” як форми, а не жанру народної музики, і постійне відстоювання цього визначення).

Після досліджень філософсько-естетичних проблем, В. Гошовський присвятив себе вивченню історії музичної культури Закарпаття. Результати своїх наукових пошуків і досліджень представив у ряді статей, зокрема, у розгорнутому нарисі „Сторінки з історії музичної культури на Закарпатті” [6, с. 7]. Роботу над нарисом В. Гошовський розпочав ще в 1954 р., а друком вийшов лише перший нарис у двох випусках „Українського музикознавства” впродовж 1966-1967 рр.. Це була частина монографічного дослідження історії музичної культури на Закарпатті, перша в українському музикознавстві фундаментальна праця, присвячена цьому регіону, яка отримала високу оцінку С. Людкевича. У грудні 1967 р. до друку був готовий і другий нарис – „Початки хорошого співу на Закарпатті”. У ньому автор дав практично вичерпну інфор-

мацію про діяльність керівника першого хору „Гармонія”, заснованого у квітні 1833 р. в Ужгороді – Костянтина Матезонського. Проте негативні рецензії музикознавців Онисії Шреєр-Ткаченко і Миколи Гордійчука стали на перешкоді публікації нарис у радянських виданнях. У відзиві М. Гордійчука вказав, що: „Стаття В. Гошовського побудована на випадковому матеріалі. Видно, що автор не займався серйозним дослідженням процесу, а „підбирав” те, що лежало на поверхні. Внаслідок цього одержати певне уявлення про те, що відбувалося в музичному житті Закарпаття у визначений в заголовку період – немає змоги. Невиразна також концепція роботи. Безпристрасно-хронологічна описовість роботи не дала змоги авторові висловити своє ставлення до ряду важливих явищ і фактів. Зважаючи на сказане, статтю друкувати не варто”¹. В такому ж дусі була написана негативна рецензія О. Шреєр-Ткаченко. Авторка вважала, що стаття В. Гошовського: „Побудована на розгляді нерідко другорядних фактів, вона мало дає для вияснення питання якими ж були „початки хорового співу” на Закарпатті”².

Зовсім протилежною до цитованих вище рецензій був відзив музикознавця Марії Білінської, написаний 8 травня 1968 р.. Хоча цей відзив був опублікований у виданні „Володимир Гошовський (1922-1996): Біобібліографічний показник” (Львів, 2007) (на сьогодні це видання стало вже бібліографічною рідкістю), дозволю собі навести повний його текст: „Стаття В. Гошовського висвітлює майже зовсім до сьогодні недосліджену сторінку музичної культури Західної України. Використавши всі доступні архівні матеріали (книжки, журнали, газети й листи), автор дав досить повну картину зародження і розвитку хорового співу на Закарпатті в першій половині XIX ст. В статті підкреслено в основному великі заслуги Костянтина Матезонського – організатора і довголітнього керівника ужгородського хору. Уривки рецензій з тодішньої преси на виступи цього хору свідчать про те, що виконуваним ним продукції стояли на високому професійному рівні. Цікаві теж відомості про широку педагогічно-виховну роботу К. Матезонського, який підготував цілий ряд талановитих диригентів і композиторів

¹ Текст відзиву М. Гордійчука подано у повному обсязі. На жаль, на ньому не вказано дату написання, думається, що це було у першому кварталі 1968 р. Копія відзиву зберігається в архіві автора статті.

² Це лишень фрагмент відзиву О. Шреєр-Ткаченко. Копія повного тексту відзиву, що датований 4 січня 1968 р., зберігається в архіві автора статті.

Закарпаття. Стаття В. Гошовського є, безумовно, важливим внеском у справу вивчення української музичної культури минулого і заслуговує невідкладної публікації”¹. Нарис В. Гошовського „Початки хорового співу на Закарпатті” побачив світ лише у 1972 р. у словацькому „Науковому збірнику Музею української культури у Свиднику” [4].

Треба зауважити, що у студіюванні музичної культури Закарпаття В. Гошовський набагато випередив інших дослідників у цьому питанні. Його підхід базувався на фундаментальних, ґрунтовних висвітленнях всіх сторін музичної культури як рівнозначних: музична освіта, народна освіта, професійна і самодіяльна музична культура, концертна діяльність. Всі ці сфери культури бралися комплексно як цілісність, як функціональна система, де елементи одного переходять в інше.

У доробку В. Гошовського є декілька критичних оглядів про музичне життя Закарпаття радянського періоду, один з яких мав назву “Заметки о музыкальной жизни советского Закарпатья” [3]. У цій статті В. Гошовський звернувся до висвітлення подій із культурного життя Закарпаття: ознайомив читача з творчістю закарпатських композиторів – Дезидерія Задора, Степана Мартона, Петра Милославського, подав широку інформацію про музично-освітні заклади – музичну школу та її філіали, музичне училище в Ужгороді (засноване 1945 р.), обласну філармонію. У цей же період В. Гошовський започаткував новий для себе жанр – сценарії на музичну тематику для радіо та телебачення².

Продовжуючи дослідження історії музичної культури на Закарпатті, В. Гошовський все більше уваги надавав вивченню літератури з музичного фольклору. Шлях, який привів В. Гошовського до музичної фольклористики, в загальних рисах учений окреслив у листі до Миколи Мушинки: „До фольклористики я ще не був зрілий, не був знайомий з фаховою літературою, хоча місцевий музичний діяч і художній керівник Закарпатського нар[одного] хору П. Милославський передав мені всю існуючу у нього бібліотечку закарпатських нар[одних] пісень і свої друковані та рукописні роботи з муз[ичного] фольклору. Я потрохи став цікавитись закарпатською піснею. Допоміг мені літературою і місце-

¹ Див.: Білінська М. Відзив на нарис В. Гошовського „Сторінки історії музичної культури Закарпаття ХІХ і першої половини ХХст.” (Нарис другий. Початки хорового співу) / Марія Білінська // Володимир Гошовський (1922-1996) : біо-бібліографічний покажчик / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника ; [уклад. та авт. передм. В. Пасічник ; наук. ред. Б. Луканюк]. – Львів, 2007. – С. 90.

² За весь період своєї наукової діяльності В. Гошовський написав понад 100 сценаріїв радіо та телебачач.

вий композитор Задор, а гол[овним] чином – мій приятель зі Львова, колишній бібліограф Бібліотеки АН у Львові, Володимир Гумецький, який систематично надсилав мені видання НТШ, праці та збірки Колеси, Роздольського-Людкевича, Гнатюка та ін. Поруч із вивченням літератури я мав змогу ознайомитись з реальним музичним фольклором Закарпаття під час командировок у райони області для надання методичної допомоги самодіяльним музичним колективам. (Тоді ще самодіяльними називали і всі існуючі музично-етнографічні колективи, до яких – на їх велике щастя! – не доторкалась рука грамотного музиканта). Всі обставини склались так, якби Боже Провидіння мене вело на шлях до вивчення музичного фольклору Закарпаття. Інакше кажучи, я вже не мав іншого вибору, не мав куди відступати...” [8, с. 36].

Велике значення у формуванні В. Гошовського як вченого-фольклориста мали контакти з ученими Австрії, Болгарії, Німеччини, Польщі, Росії та інших країн. Особливо близькими були взаємини В. Гошовського з науковцями Чехії та Словаччини. Важливою віхою у науковій біографії В. Гошовського було його знайомство з чеським етномузикологом Карлом Веттерлом, що розпочалося з гострої критичної рецензії на статтю В. Гошовського “České a slovenské písně v ukrajinském folkloru Zakarpatské oblasti USSR” написаної для журналу “Český Lid”. Як зізнався В. Гошовський у листі до О. Грабалової: „... Веттерл став поняттям, новим університетом, а валашсько-клобоуцька збірка – прототипом Закарпатської збірки” [1, с.10]. Наукові інтереси з питань семіотики зблизили В. Гошовського з російським фольклористом, етнографом Петром Богатирьовим. Коли вийшла друком його стаття “Семиотика в помощь фольклористике”, вчений у листі від 27 грудня 1966 року написав до П. Богатирьова: „Моя стаття про семіотику, що пролежала в редакції 15 місяців, нарешті побачила світ. Я щасливий, що можу перший відбиток цієї статті подарувати Вам на знак глибокої вдячності за усі поради і допомогу, що сприяли моєму проникненню в таємниці семіотики”. Співпраця з П. Богатирьовим продовжилася над виданням етномузикознавчої спадщини Климента Квітки.

Серед тих, з ким В. Гошовський тісно співпрацював, дискутував, обмінювався літературою, ділився своїми ідеями з питань мовознавства, естетики, слов’янознавства, фольклористики, етномузикології, кібернетики – відомі українські та зарубіжні діячі науки та культури: філологи – Йосип Дзендзелівський, Орест Зілінський, Микола Мушинка, Олена Рудловчак, Іван Рябошапка; фольклористи – Віктор Гусєв,

Лев Лебединський, В'ячеслав Щуров, Леопольд Ященко; етномузикологи – Едуард Алексеев, Марго Брутян, Ніна Владикіна-Бачинська, Анна Руднева, Зінаїда Можейко, Лідія Мухаринська, Ярослав Мироненко, Анатолій Іваницький, Ігор Мацієвський, Богдан Луканюк, Анна Чекановська, Людвіг Белявський, Ян Стеншевський, Карл Веттерл, Оскар Ельшек; музикознавці – Ніна Герасимова-Персидська, Світлана Саркісян, Михайл Ройтерштейн, Ярема Якуб'як, Неллі Шахназарова, Гулбат Торадзе; композитори – Дезидерій Задор, Микола Колесса, Анатолій Кос-Анатольський, Андрій Нікодемович, Леонід Грабовський, Вельо Торміс, Роберт Атаян, Левон Аствацатрян; математик-філософ – Василій Налімов; кібернетики – Едуард Акопян, Ігор Мкртумян та багато інших. Ґрунтовні студії цих контактів можуть стати джерельною базою для наукового опрацювання біографій вчених, для висвітлення духовно-культурного рівня їхніх взаємостосунків.

Таким чином, підсумовуючи вище зазначене і не претендуючи на вичерпність даного питання, можна констатувати, що формування В. Гошовського як вченого відбувалося під впливом таких чинників: а) родинне середовище та закладена з дитячих років любов до музики; б) безпосередній і непрямий вплив І. Панькевича; в) фундаментальні знання з етнографії та філології, здобуті у Празькому університеті; г) широке коло інтересів, поглиблене вивчення філософії, літератури, іноземних мов поступово піднесли В. Гошовського від рівня талановитого юнака до рівня науковця, котрий від етнографії, через музичну естетику і музичне краєзнавство прийшов до справи усього свого життя – етномузикології; д) обширні наукові контакти та співпраця з багатьма вченими.

-
-
1. Гошовський В. „...Біографічний етюд...” : лист до О. Грабалової / Володимир Гошовський // Пам'яті Володимира Гошовського (1922-1996) : зб. ст. та матер. / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника / [упоряд. В. Пасічник]. – Львів, 2006. – С. 7-11.
 2. Гошовський В. Були колись літа / Володимир Гошовський // Професійна музична культура Закарпаття : етапи становлення / [упоряд., підготов. текстів, передм., приміт. Л.М. Мокану]. – Ужгород, 2005. – Вип. 1 : 60-річчю возз'єднання Закарпаття з Україною присвячується. – С. 360-413.
 3. Гошовский В. Заметки о музыкальной жизни Советского Закарпатья / Владимир Гошовский // Украинская советская музыка : статьи. – Киев, 1960. – С. 164-178.

4. Гошовський В. Початки хорового співу на Закарпатті / Володимир Гошовський // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику / [відп. і голов. ред. І. Чабиняк]. – Пряшів, 1972. – № 6. – С. 97-104.
5. Гошовський В. Професор Іван Панькевич у моєму житті / Володимир Гошовський // Матеріали наукової конференції, присвячені пам'яті Івана Панькевича, 23-24 жовт. 1992 р. / [редкол. П. Федака (голова), Б. Галас, М. Мушинка та ін]. – Ужгород, 1992. – С. 141-145.
6. Гошовський В. Сторінки з історії музичної культури Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століття: Нарис перший. Закінчення / Володимир Гошовський // Українське музикознавство. – Київ, 1967. – Вип. 2. – С. 211-217.
7. Гошовський В. Страницы истории музыкальной культуры Закарпаття ХІХ – первой половины ХХ века : (очерк первый) / Владимир Гошовский // Украинское музыковедение. 1964. – Киев, 1966. – Вып. 1. – С. 203-215.
8. Мушинка М. Автобіографія Володимира Гошовського в його листах до мене / Микола Мушинка // Пам'яті Володимира Гошовського (1922-1996) : зб. ст. та матер. / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника / [упоряд. В. Пасічник]. – Львів, 2006. – С. 19-49.

Владимир Пасичник. Некоторые аспекты формирования Владимира Гошовского как ученого.

Путь В. Гошовского к музыкальной фольклористике пролегал через заинтересованность этнографией, эстетикой и музыкальным краеведением. В статье излагаются некоторые аспекты, которые способствовали формированию В. Гошовского как ученого.

Ключевые слова: мировоззрение, семейная среда, Ужгородская гимназия, Пражский университет, этнография, эстетика, музыкальная фольклористика.

Volodymyr Pasichnyk. Certain aspects in the formation of Volodymyr Hoshovsky's as a scholar.

Volodymyr Hoshovsky's path to musical folkloristics lay in his interest in ethnography, aesthetics and musical local culture. The article presents certain aspects, which contributed to Hoshovsky's scholarly formation.

Key words: worldview, family environment, Uzhgorod high school, Charles University in Prague, ethnography, aesthetics, musical local culture.

ПРИЙОМ „ДОДАВАННЯ” У СИЛАБОРИТМІЧНИХ
ФОРМУЛАХ ОБРЯДОВИХ ПІСЕНЬ ЗАХІДНОГО ПОРУБІЖЖЯ
УКРАЇНСЬКО-БІЛОРУСЬКОГО МЕЛОАРЕАЛУ.
ЧАСТИНА 1: СЕМИСКЛАДНИКИ ЗАХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ

Стаття є частиною більшого дослідження, мета якого – окреслити крупномасштабні ритмостилістичні тенденції на слов'янських землях Східної Європи – у так званому українсько-білоруському макроареалі (УБ-ареалі). Різні „вектори ритмотворчості” в обрядовій меліці окресленого масиву дають його виразні поділи за кількома парами ознак, які стосуються базової організації ритмоформул та режиму їх варіювання. Один з параметрів – „тримірність (ямб) / двомірність (спондей)” ділить УБ-ареал на „ямбічний захід+північ” і „спондеїчний центр+схід”. „Ямбічна дуга” починається в західній Галичині, Берестейщині, Підляшші, півкілцем охоплює Беларусь з заходу (Понемання), півночі (Поозер'я) і сходу (верхнє Подніпров'я). Виявлений в останні 10-ліття в галицьких весільних і жнивних наспівах „механізм силаборитмічного додавання”, як показує картографування, знаний набагато ширше, його ареал значною мірою збігається з обрисами окресленої „ямбічної дуги”, тож може претендувати на статус „макрорегіонального ритмотворчого алгоритму”.

Для глибокого розгортання заявленої теми знадобляться макрообстеження ритмоформ, відомих на всій УБ-території, до яких належить і ямбічний 7-складник.

Ключові слова: українсько-білоруський макроареал обрядової пісенності, ритмостилістичні зони, ямбічний семискладник, прийом „додавання”, весільні, жнивні пісні, Галичина, Розточчя.

Класичні принципи української ритмотипології (Ст. Людкевича – К. Квітки), які після праць В. Гошовського набули значення шкільної теорії (див. серію підручників А. Іваницького) останніми роками доволі суттєво корегуються. На сьогодні представниками київської, львівської вітчизняних етномузичних шкіл, а також групою вчених Російської Академії музики ім. Гнесіних, що працюють в руслі теоретичних концепцій Є. Гіппіуса – Б. Єфіменкової, приймаються такі базові положення народновокальної ритмології:

(а) визнання **автономії структурних рівнів пісенної форми** – ритму вірша, ритму наспіву, звуковисотної організації та ін. [6, с. 132-134];

(б) утвердження значної самостійності музично-ритмічної форми й навіть її **головування** над власне силабічним устроєм [26, с. 131; 9, сс. 17, 59];

(в) диференціація силаборитмічної організації народних пісень на кілька типів/класів [25; 8], з-поміжних найбільш поширеними є два основні види часомірного ритму – **двомірний** (інакше – **дольний** (Є. Єфремов, Б. Луканюк [25]), **пірихічний** (К. Квітка), **спондеїчний**

(І. Клименко), або **монохронний** (Б. Луканюк)) і **тримірний** (він же – **ямбічний** або **ямбо-хореїчний**), а також

(г) встановлення **паралельних композицій** у названих **видах ритму** [8, с. 56; 17, сс. 137, 158-159];

(д) реалізація більшості вихідних моделей у **режимі силаборитмічного варіювання**,

(е) **продукування вторинних форм** шляхом силаборитмічного дроблення [30; 17, с. 144-148].

Ці закономірності діють на великій території, що обіймає Україну, Беларусь, прилеглі області Росії (західні райони Брянської, Смоленської областей, південні – Псковської) та Польщі (принаймні, до Вісли) (див. карти й коментарі до них в роботах [14; 17]). За головними етносами у робочому порядку називаю цей континуум „УБ-ареалом”. В його межах відслідковується спільність типологічної будови найбільш ранніх музичних форм – календарно-обрядових і весільних циклів.

У цій статті, спираючись на принципи (а–г), викладу деякі нові спостереження до пунктів (д–е) – адже відомо, що **варіантність, рухливість силаборитмічної форми у традиційних піснях білорусів** і (особливо) **українців** є їх **системною ознакою**.

* * *

Питанням видозмін ритмічного малюнку присвячені численні розвідки Б. Луканюка – як добре відомі [25; 30; 32], так і найновіші [24; 29; 31]. Мої теперішні міркування значною мірою стимульовані як цими працями, так і думками, висловленими в усному спілкуванні з професором Б. Луканюком.

Працюючи переважно з центральноукраїнськими та поліськими матеріалами, я передусім вивчала широко знаний спосіб варіювання двомірних (спондеїчних) ритмомоделей через поділ вихідних силабохрон на пари вдвічі менших тривалостей. Б. Луканюк називає цей принцип „ритмічним варіюванням” [30]. Під назвою „алгоритм дольності” (точніше визначення – **алгоритм силаборитмічного дроблення**) він на прикладі східнослов’янського весільного „макро”-типу моделі ♩ 53² описаний у статті [18], а просторова проекція дії алгоритму зображена на карті К30-1 у збірнику [47]¹. Пізніше принцип дроблення вивчався мною також і на прикладі тримірних формул [17, с. 148].

¹ Його важніша просторова складова – „**вектор підсилення дроблення**”, що проявляє себе у кількох строфічних весільних ритмокомпозиціях і має скерування з північного сходу на південь УБ-ареалу.

Засаднича різниця базових дво- і тримірних моделей – монохронність вихідних 4- і 6-дольників та, навпаки, бі(три)хронність тримірних фігур – викликала значні *різниці в амплітуді варіювання = дроблення* перших і других. Якщо „дольники” можна порівняти з „канвою”, за якою з допомогою двійкового розщеплення або стягнення сусідніх пар силабохрон творилися різноманітні (часом досить винахідливі) візерунки простов часі виконання пісні, то формули-„ямби” самі по собі виступали вже як характерні усталені ритмофігури, значне варіювання яких позбавило б їх привабливої специфічності.

Спільною ланкою в ланцюгах метаморфоз обох типів ритмів є початковий крок – відхилення від моделі на 1 слабу, назване К. Квіткою „ритмічною орнаментациєю” [11, с. 65, 67-71; 12, с. 153-154]. Придивимося до цього кроку уважніше.

Орнаментальне дроблення у спондеях виступає у двох варіантах (лівий стовпчик таблиці 1), залежно від наголосів поетичного тексту (див. приклади у табл. 1 до статей [18; 14]).

Таблиця 1. Орнаментальне дроблення.

орнаментальне дроблення у фігурах спондеїчної будови		орнаментальне дроблення у фігурах ямбо-хореїчної будови	
C-1	♪ ♫ ↓ або ♫ ♫	C-2	♪ ♫ ↓ ♫ ♫
	♪ ♫		♪ ♫

У ямбічних ритмофігурах прийому орнаментального дроблення відповідають також два ритмомалюнки (правий стовпчик таблиці 1): а) дроблення коротких силабохрон – вісімок – на дві шістнадцяті і б) дроблення четвертної силабохрони першої пари диямбу/триамбу на дві вісімки. Останній спосіб утворює наступні пари споріднених фігур (стрілочкою позначені похідні форми): **Таблиця 2** (на наступній стор.).

Кожна з наведених у таблиці фігур використовується для компонування мелоформ двома способами:

– як сталий елемент ритмічного періоду,

– як варіантний елемент, що функціонує у режимі довільного чергування з фігурою своєї пари: вихідні ямбічні 4 і 6-складники сусідять в одному творі зі своїми розширеними 5 й 7-складовими варіантами (див. приклади в табл. 4 до статті [14]). У зв’язку з такою специфікою застосування пропоную прийом Я-2 з таблиці 1 кваліфікувати не як звичайне орнаментальне дроблення, а позначати терміном „*дроблення=чергування*” або просто „*чергування*” і передавати такі випадки „логічними рівняннями” типу $ч4=5$ і $ч6=7$.

Таблиця 2. Пари утворених орнаментальним дробленням ямбо-хореїчних ритмофігур, які набули значення типових моделей.

позначення в РОРУ*	код	розмір	типовий (модельний) ритмомалюнок	позначення в РОРУ	код	розмір	типовий (модельний) ритмомалюнок
4я	♩ 4	6/8	♩ ♩ ♩ ♩	6я	♩ 6	9/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
5	♩ 5	6/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩	7	♩ 7	9/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
4ас	♩ 4	6/8	♩ ♩ ♩ ♩	6я	♩ 6	12/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
5ас	♩ 5	6/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩	7	♩ 7	12/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
				7	♩ 7	12/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
5я	♩ 5	9/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩				
6яп	♩ 6	9/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩				

* РОРУ – електронний Реєстр обрядових ритмотипів українців, що накопичується на базі аудіоархіву київської Лабораторії етномузикології (ЛЕК¹), аудіопублікацій та друкованих видань. Робочу версію РОРУ вміщено на DVD до збірника „Слов’янська меліогеографія”, Кн. 2 (Київ, 2011). Реєстр створений у форматі книги Excel, що має широкі функції пошуку і сортування даних. Оскільки спеціальне форматування (зокрема, під-і надрядкові індекси, нотні шрифти) погано підтримується цією програмою і не може бути задіяне як параметр пошуку, для таблиці розробляється система буквенних символів. Вони ж використовуються і в назвах звукових файлів, коли необхідно позначити ритмотип твору. Літери означають: „ас” – антиспаст, „я” – ямб, „п” – похідна форма.

Прийом чергування $4=5$ і $6=7$ затвердився в арсеналі традиційних виконавців практично на всьому УБ-просторі (див. [1; 17; 14]). Виняток становлять землі західної Галичини (див. **карти 1, 2**) – у цих теренах протилежність прийому дроблення складає інший спосіб орнаментативної ритмовірша – „**додавання**”. Ця особливість була підмічена у місцевих співаків Б. Луканюком – за необхідності розширити співааний вірш вони **уникають дроблень**, а просто **приплюсовують додаткові 1–2 силиби на початку або всередині побудов**, тим самим **мінючи „музичний час”** формул. Остання ознака пісенного ритмотипу в класичній слов’янській мелотипології вважалася непорушною.

¹ Тут і далі абревіатура ЛЕК (Лабораторія етномузикології, м. Київ) відсилає до архіву ПНДІ по вивченню народної музичної творчості при Національній музичній академії України ім. П. Чайковського.

Щоб відрізнити випадкові (помилкові) додавання, які трапляються у польовій практиці в будь-якому регіоні, від дійсно специфічного ритмотворчого прийому, вивчимо це явище на прикладах *типових ритмокомпозицій*, представлених *значним числом зразків з виразною арельною характеристикою*. Дотаких, за попередніми спостереженнями, належать (див. карту 1 та її кольорову версію на доданому CD):

(а) група наспівів з базовою моделлю ямбічного 6=7-складника (жнивні та весільні наспіви композицій $\langle \text{♩}7^3 \rangle$, $\langle \text{♩}7^4 \rangle$, $\langle \text{♩}T7 \rangle$, а також весільна композиція $\langle \text{♩}557^2 \rangle$ в Галичині й у південно-східних околицях Польщі (див. нотні приклади 4–8), також окремі зразки $\langle \text{♩}T7 \rangle$ з Підляшшя (в картах 1, 2 – (помаранчеві) зірочки);

(б) групи наспівів з використанням 5-складників ямбічної природи ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ та $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) у комбінаціях з різними ритмофігурами – $\langle \text{♩}555 \rangle$ (приклад 9), $\langle \text{♩}55p3; P553 \rangle$ (колядки Полісся¹), $\langle \text{♩}\xi_6 3^2 \rangle$ (жнивні Волинського Полісся – приклад 10, весільні Підляшшя, басейнів Нема-ну й Західної Двини²), $\langle \text{♩}557^2 \rangle$ (весільні Галичини) (в карті 1 – (помаранчеві) хрестики);

(в) група зимових мелодій з неалгоритмічним чергуванням 4-5-6-складників *різної природи*: висхідного іоніка $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, 5-складника на базі антиспасти – $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, 6-складника $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, які довільним способом сполучуються у двоелементних рядках основного вірша й рефрену, утворюючи „мікстові” форми; такі неоднозначні ритмотипи зафіксовані в Галичині (Підкарпаття, Пониззя, Опілля [20, **прикл. 9-12; 29, прикл. 12; 36**, №№ 21-4, 4, 7, 81-8, 14; 43, №№ 140-147]), також на Поліссі, у басейні Уборті [45, **прикл. А.1.65-68**] (в карті 1 – скісні (фіолетові) хрестики).

У межах цієї статті розглянемо дію принципу додавання лише в групі (а), продовживши тему в наступних публікаціях.

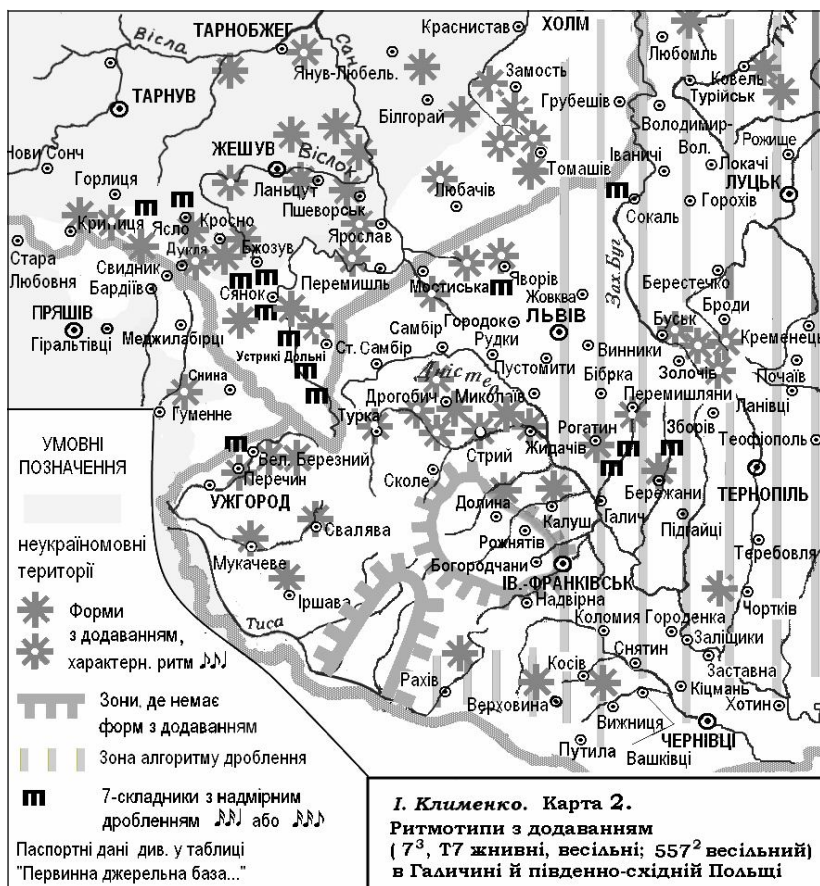
¹ У колядках Прип'ятського Полісся подібуються розширення 5-складового вірша або рефрену через додавання зайвої силабохрони (поодинокі відомості з Погориння, басейну Уборті, району Чорнобиля та ін.), здебільшого пов'язані з пристосуванням довгого імені адресата колядки або його пестливим чи шанобливим величанням (наприклад, „*господаронько*” чи „*пан хазяїн*” замість „*господар*” тощо – див. **приклад 9**).

² Див., зокрема, [50, №№ 96, 97], [69, трек 28], [3, №№ 60, 63, 66 та ін.], [51, №№ 84, 89 та ін.], [38, с. 411, № 12, с. 567, № 12].

[41, с. 49]. Б. Луканюк, а слідом і А. Поточняк вживають до 7-складника з розщепленою (дробленою) другою складонотою в 6-складовій праформі термін „варіаційний”, а до 7-складника з доданою до первісного ямбічного 6-складника складонотою термін „трансформований”. У таблиці 3 і тексті статті перший позначатиму кодом < ♪^{7N} > (нормативний), другий – кодом < ♪⁷⁺ >.

Карта 1 (див. наст. стор.)

Карта 2 (Галичина+Польща)



**І. Клименко. Карта 1. Домінантні алгоритми
силаборитмічного варіювання обрядових мелодій
на теренах України й Білорусі та суміжних землях**

Алгоритм додавання

Розширення віршових силабогруп
способом додавання
1 (зрідка 2-х) силабохрон
зі збільшенням музичного часу

Прийом додавання

+ у 5-складниках
формул $\text{♩}5\dot{3}^2$, $\text{♩}53^2$
та мікстових $\text{♩/♩}5\dot{3}^2$
(жнива, весілля)

× у 4-5-складових
групах колядок
 $\text{♩}5$, $\text{♩}5$, ♩^3_4

[illegible]

*
у 7-складниках
живних та весільних
♩7³⁻⁴; ♩T7, весільних ♩557²
(остання форма, а також споріднена
♩53²; 557 на цій території знає
додавання й у 5-склад. групах)

Зони, де 7-складники з додаванням не побутують

☐ Східні слов'яни
☐ Українська етнічна територія (за картою Юрія Лози)
☐ Кордони держав

Алгоритм силаборитмічного дроблення

1 Зона модельних форм
(весільні ♫53², ♫6³)

Зона активного силабо-
ритмічного розщеплення
(більшість обрядових
мелоформ)

2 Зона вторинних ритмів (весільні ♪53², ♪6³): умовні північний кордон. (тирадні версії цих ритмо-моделей в цій зоні функціонують у режимі довільного дроблення)

2 Окремі публікації вторинних форм $\text{♩}6$ за межами ареалу

♫ Надлишкове дроблення (на базі вторинних форм: весільних $\text{♩}7$, $\text{♩}557$, лівобер. живних $\text{♩}44;33$, смоленськ. живних $\text{♩}43^2$, полтавськ. петрівок $\text{♩}54^2$)

ВОРОНІЖ

Map of the Kyiv region showing the administrative boundaries of the Kyiv city council and the surrounding districts. The map includes labels for various settlements and districts, such as Kyiv, Boryspil, and the surrounding districts of Kyiv region.

**Таблиця 3. Видозміни ямбічного 6-7-складника:
дроблення, додавання, дроблення з додаванням.**

А. Алгоритм нормативного дроблення ямбічного 6-складника (зі збереженням музичного часу).

типіві варіантні модифікації	розмір	силаби	типовий ритмомалюнок	сфера застосування (композиції, жанри, регіон)
♩6 ^N (нормативний) Вихідний ямбічний 6-складник	9/8	6	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	модельний для композицій 6 ¹ (Меланка лівобережна), 66;77 (весна), Т7 ₆ (весілля правобережне), ін. (прикладі 1, 2)
♩7 ^N (нормативний) 7-складник, отриманий дробленням довгої силабохрони 1-ї ямбічної пари	9/8	7	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	модельний для композицій 7 ³ (весілля, жнива), 7 ² (жнива), 77;77 (весна) на Правобережжі (приклад 6 – 1-ша строфа)
♩7 ^{N-нд} Надлишкове дроблення 7-складника з утворенням внутрішньої цезури після 3/8	9/8	8 9 10	♩♩♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩♩♩ ♩ ♩ ♩ ♩♩♩ ♩ ♩♩♩ ♩ ♩ ♩♩♩ ♩ ♩♩♩ ♩ ♩ ♩	Т7 ₆ (весілля) на Лівобережжі (середня Наддніпрянщина) (приклад 3)

Б. Прийом додавання силад до ямбічного 6-складника (♩6) з додаванням музичного часу.

типіві варіантні модифікації	розмір	силаби	типовий ритмомалюнок	сфера застосування (композиції, жанри, регіон)
♩6 ^N Вихідний 6-складник	9/8	6	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	див. табл. 3-А
♩7 ⁺ 7-складник, утворений додаванням та його подальше „нарощування” (8 ⁺⁺)	10/8 11/8	7 8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	композиції 7 ³ або Т7 ⁽⁴⁾ , 557 ² (весілля, жнива) в західній Галичині та суміжних регіонах Польщі (прикладі 4, 5, 7, 8)

В. Прийом додавання силаб до нормативного 7-складника (♩7^N) з додаванням музичного часу.

типіві варіантні модифікації	розмір	силаби	типовий ритмомалюнок	сфера застосування (композиції, жанри, регіон)
♩7 ^N Модельний 7-складник	9/8	7	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	композиції 7 ³ або 17 ⁽⁴⁾ (приклад 6 (1 строфа))
(8 ^{N+}) 8-складник, утворений додаванням та подальші ампліфікації	10/8	8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ , ♩ ♩ ♩ ♩	композиції 7 ³ або 17 ⁽⁴⁾ (весілля, жнива) на Закарпатті, сході Польщі (приклади 4 (2 строфа), 6 (2 строфа))
		8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	
	11/8	9	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	

У весільному зразку № 112 з зібрання [43] (див. **приклад 7**) трансформований 7-складник є частиною формули 5+5+7 (такти 6, 8-10). На сусідній сторінці збірника знаходимо наспів цієї ж композиції, дей нетипові версії 5-складників можна потрактувати як такі, що отримані з діямбічних 4-складників способом додавання, тобто <♩5+>:

<♩4>

♩ ♩ ♩ ♩ ↓	♩ ♩ ♩ ♩ ↓
-----------	-----------

<♩5+>

♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
-----------	-----------	-----------------

Львів:
 Броди:
 Ражнів¹

вар.: <♩5+>

♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
-----------	-----------	-----------------

[43, № 108]

Таку ж форму демонструє польськокомовна співачка з с. Шлятин (Люблін: Томашів: гміна Ярчув) [А-1993-04_11а²]. Кілька аналогічних зразків з околиць Перемишля, Жешова, Тарнобжега поміщено у збірці [56, №№ 30, 31, 44, 49] (див. відповідні ритмосхеми у підрозділі „Композиція ♩557”² Джерельної бази, див. CD).

Ознакою, за якою розпізнаються випадки додавання силабохрон до первісних діямбів <♩4> і тріямбів <♩6>, є початкова ритмофігура ♩♩♩, якою відкриваються трансформовані формули.

¹ Для компактного позначення локалізації зразків використовую схему <область (воєводство): район (повіт+гміна): село>.

² Тут і далі посилання, що розпочинаються з „А-”, відсилають до альбомів у списку дискографії. Їх хронологічні коди розпрацьовані для фонотеки ЛЕК й друкованого каталогу [57]. Цифри після нижнього підкреслювання означають номер треку.

У Джерельній таблиці відповідну фігуру передано цифровим кодом 112 й виділено напівжирним шрифтом, у карті 2 їй відповідають зірочки з білими серединками.

1.2. Як і процедура дроблення, прийом додавання не обмежується початковим („орнаментальним”) кроком. Подальше розширення вірша до 8-складів (здебільшого зі словоподілом 4+4, проте не строго дотримуваним) супроводжується продовженням „нарошування” музичного часу. А. Поточняк пише: „Симптоматично, що коли вже 7-складовий вірш заступає 8-складовий (а це трапляється порівняно часто), то на початку музичного речення цілком аналогічно з’являється ще одна додаткова вісімка, яка перетворює 13- і 10-мірні побудови у 14- та 11-мірні: $\text{♪♪♪ ♪♪ ♪. ♪.} \rightarrow [\text{♪}]+[\text{♪}] \text{♪♪ ♪♪ ♪. ♪.} \rightarrow \text{♪♪♪♪ ♪♪ ♪. ♪.}$ ” [41, с. 49, № 2] – див. **приклади 4** (останній такт), **5**, також аудіозразок з Лемківщини (с. Тильова біля Дуклі) в альбомі [А-2004-04_16] з домінуванням 8-складового малюнку (8++) ♪♪♪♪ ; ♪♪ ♪♪ .

Незайве було б дослідити переважне використання 7 чи 8-складових варіантів вірша у певних локусах; наразі складається враження, що похідний 8-складовик домінує у західній і південній частинах встановленого ареалу. Також у названих зонах характерна початкова ритмофігура з’являється у версії зі „зворотним” малюнком – ♪ ♪♪ (у 7-складниках) або ♪ ♪♪♪ (у 8-складниках). У джерельній таблиці ці випадки відзначені підкреслюванням: 211 або 2111.

1.3. Складнощі діагностування видозмін ритморяду виникають тоді, коли принцип додавання діє на базі вже сформованого нормативного 7-складника $\langle \text{♪} 7^N \rangle$ (та його пролонгованих версій $\langle \text{♪} \underline{7}^N \rangle$ і $\langle \text{♪} \underline{7}^{N^v} \rangle$), утворюючи 8-складові (зрідка також 9-складові) варіанти (частина В таблиці 3, формула $\langle 8^{N+} \rangle$).

У треку [А-2004-04_02] (Івано-Франківськ: Калуш: Грабівка (Підгір’я) – див. **приклад 6**) додавання 8-го складу відбувається в рядках усталеної мелокомпозиції $\langle \text{♪} 7^3 \rangle$ обжинкової функції¹ (7-складники тут домінують, з-поміж 24-х віршів лише три мають по 8-складів). Інтонаційний контур наспіву показує, що додавання відбувається в середині

¹ Така типова ритмоінтонаційна композиція, представлена 1-ю строфою, поширена на значних просторах правобережної України – див. [15, с. 86-88, Додаток В, №№ 22-24], пор. зразки [10, № 220, 222, 226 та ін.]. Ареал жнивного мелотипу $\langle \text{♪} 7^3 \rangle$ показаний у [47] на карті К2].

мелорядка. Подібний приклад є і в збірнику [43, № 32]. Додавання силабохрони в середині мелорядка, або додавання на основу $\text{♪}7^N$ не утворює характерної фігури 112, однак демонструє той самий принцип видозміни моделі – нарощування музичного часу разом з нарощуванням силаб (див. також **приклад 4** – 1–2 мелорядки 2-ї строфи).

Виключно цей спосіб додавання демонструють опубліковані зразки (нотації та аудіозапис) весільних тирад $\text{♪}7T7$ і ритмотипу $\text{♪}557^2$ з північного Підляшшя [50, №№ 86 – тексти Є, 88 – тексти Г, Д, № 99 – текст А], [А-2002-03_07.14]. Важлива особливість підляської традиції – та, що формула $\langle 8^{N+} \rangle$ виступає тут як рідкісна „оздоба” правильних (лиш з незначними ферматами) ритмофігур системи $\text{♪}6=7$: у текстах до мелодії № 86 8-складовий рядок зустрівся один раз з-поміж 32-х віршів, у текстах до № 88 – тричі на 38 віршорядків, до № 99 – один раз з 12-ти, в аудіозапису він теж поодинокий в групі з 6 пісень (приблизно 24 рядки). Все ж 5 фактів з репертуару 3-х близьких сіл, враховуючи побутування в цій місцевості ще й 5-складників з додаванням, не можна вважати випадковими. Зверну увагу на специфіку появи додавання у тих рядках, де потрібновставити імена молодих або назвати ритуальних персонажів весілля. Так, загальновідомий текст „Дружко коровай крає”, який у всій Україні комфортно лягає на типовий 7-складник, тут перетворюється на 8-складник „Маршєлок коровай крає” 1111212 [50, с. 116] (див. також виноску 1 на стор. 60).

Важливою особливістю функціонування галицьких 7-складників є *мішування „нормативних” і „доданих” форм* (7^N , $8^{N+} \leftarrow 7^N$ і $8^{++} \leftarrow 7^+ \leftarrow 6^N$) *в одному зразку*. Поширеність довільного чергування варіантів добре простежується при огляді Джерельної таблиці, де формули з виділеними фігурами $112 = \text{♪♪♪}$ чи $1112 = \text{♪♪♪♪}$ „розосереджені” поміж іншими варіантами ритморядка. Для прикладу пошлюся на звукозапис весільної пісні з трьома видозмінами ритморяду, яку на плиті [А-1993-04_23] у власному скрипковому супроводі відтворює Теодор Стечик з Любачівського повіту (Польща) – див. **приклад 4**:

$7^+; 7^+; 8^{N+}$	$\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$	$\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$	$\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$
	1. З нами, Ма- рисою, з нами	З нами, Ма- рисою, з нами	Бери согов* із сукнами
$8^{N+}; 8^{N+}; 8^{++}$	$\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$	$\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$	$\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$
	4. Но на єдну годинюнку	Но на єдну годинюнку	До мамуні в гостинюнку

* Нерозбірливо. Можливо, діалектизм на позначення скрині.

Тут 8-складники можна потрактувати і як утворені додаванням до нормативного 7-складника, і як продукт дроблення „трансформованого” (7⁺) 7-складника. Те саме можна сказати й про 5-складники у композиції <♩557²>: окрім форми <♩5⁺> вони можуть давати розширення <♩6^{N+}> ♩♩♩♩♩♩ (див. [56, №№ 32, 34]), обидві форми часом співіснують в тому самому пісенному зразку.

Про те, що прийом дроблення не такий вже й чужий місцевим співакам, сигналізують територіально розпорошені в зоні „ареалу додавання” приклади такваного „надмірного” дроблення, у яких 8-складники з’являються як результат розщеплення на менші тривалості не тільки чвертки початкової ямбічної пари моделі <♩6>, а й її вісімки (див. нижній рядок у табл.3-А, **приклад 3**)¹. Такі версії зустрілися у районах Рогатина, Великого Березного, на Яворівщині, в Жешовському повіті, масово – на північній Лемківщині та сусідніх теренах, у подільській традиції Бережан² та ін. (на карті 2 ці випадки показано значками у вигляді перевернутої „Ш”).

Зрідка спостерігається й зворотна процедура „відкату”, стиснення ритмофігур <♩7^N> та <♩7⁺>, що створює редуковані версії ритморядка. Наприклад, у закарпатському зразку (див. табл. 4, № 64) початковий 6-складник можна пояснити як <♩7^N> з „загубленою” початковою силабохроною, тобто <♩6>. У лемківському наспіві з-під Криниці (**приклад 5** з альбому [А-2004-04_186]), ритмомалюнок якого передає наступна табличка (у першому рядку для орієнтації вміщено характерну схему 7-складника з додаванням), типовим треба вважати кінцевий

¹ Цей прийом узвичаєний на Лівобережжі й Середній Наддніпрянщині, де похідні 8-складники та 9-10-складові версії домінують – див. роботи Т. Сопілки [48, с. 117], Н. Терещенко [49, нотні приклади 14, 15, 20, 22, 23, 27, 28].

² Івано-Франківськ: Рогатин: жнивні типу <♩7⁺> з сіл Черче [ЛЕЛ-ЕК-189-02_58], Клішівна [36, №80¹⁴] – з ‘V 6688 і малюнками 242444;|:242424:|;11222424;11222462 (варіанти: 1122444; 1122424=411624=4222424 з некомпенсованою агогікою); (тут і далі, в тому числі в Джерельній таблиці абревіатура ЛЕЛ вказує на архів ПНДЛІМЕ ЛНМА, подальші літерно-цифрові шифри відповідають внутрішній організації архіву); Львів: Яворів: Чернилява: весільна <♩7³> з ритмом 1122,2244; 1122,2422; 2222462 [37-2, №№ 985, 989, 990]; Жешовський повіт: села Мрукова і Цешина: той самий тип з ритмом 11224224; 11224224; 11224224 [56, №№ 26, 27]; те ж на Закарпатті: Вел. Березний: Кострина [23, с. 11-12, № 18 = 4, №№ 54, 351]; на Сяночині: сс. Шкляри [22, № 5786], Голучков [55, № 470]); у Бещадському повіті: сс. Протісне, Лешовате, Хревть [55, № 432 та ін.], в околицях Бжозова, Риманова [55, №№ 495, 598] – див. про це нижче; у подільській жнивній <♩7³> з „правильним” ритмом (Тернопіль: Бережани: Лісники [ЛЕЛ-ЕК-231-02, треки 91, 92]) та ін.

третій мелорядок строфи, оформлений як 8-складник (4+4) з додаванням $\langle \text{♩} 8^{++} \rangle$ з характерним зачином 1113..., а початкові рядки трактувати як такі, що втратили модельну вісімку в середині рядків (її місцезнаходження позначаю сірою цифрою в квадратних дужках, в цифровій версії строфа виглядає так: 1113,[1]224; 1114,[1]242; 1113,134[2]), й позначати їх кодом $\langle \text{♩} 7^- \rangle$

$7^+; 7^+; 7^+$			
$7^-; 7^-; 8^{++}$			
<i>Рубай, дружебо, по-ро-ги Рубай, дружебо, по-ро-ги Бо пі-деме до до-ро-ги.</i>			

1.4. Вивчення версій обраної силаборитмічної моделі утруднене її рубатним трактуванням у більшості локусів Галичини – некомпенсованими пролонгаціями або ж вкороченнями, які часом застосовуються „навпаки”: короткі силабохрони моделі видовжуються, а довгі – редукуються (як, наприклад, у вищенаведеному лемківському зразку), або ж обидва склади з ямбічної пари подаються як рівні. У результаті базові ритмомалюнки видозмінюються доневпізнаності. У галицьких зразках композиції $\langle \text{♩} 7^3 \rangle$, яка на величезній території поширення цієї мелоформи (від Сяну до Дніпра) має вигляд, дуже близький до правильної тримірної ритмомоделі, – $\langle \text{♩} 7^-; 7^-; 7^{(v)} \rangle$ зі співвідношенням частин АВА=12:9:12, модельні пропорції „розмиваються” й виникають довільні варіанти (11/10/10, 10:10:10, 12:9:11, 12:10:12, 10:9:10 та ін.).

Іноді в цих випадках доцільно застосовувати роздільний аналіз початкового сегменту 7-складника, у якому здебільшого власне й відбуваються додавання різного виду, та його кадансового відтинку, виділивши в останньому три основні варіанти (K^a для формули $\text{♩} 7$ та каданси „заключного типу” K^b ($= \text{♩} 7^-$); або K^c ($= \text{♩} 7^{(v)}$), та встановивши їх локальні видозміни – наприклад, „вирівнений” каданс серединного рядка ... в районах Перемишлян, Дрогобича (див. у Джерельній таблиці сс. Івана-Франка [36, №8016], Жданівка [54, № 8]), Мостиськів, Перечина, Перемишля, Жешова, Тарнобжега.

1.4.1. Прикладом роздільного аналізу може бути розбір 7-складників з додаванням, знайдених у закарпатському зібранні В. Гошовського [7]: (див. **табл. 4** на наст. стор.).

Таблиця 4. Семискладники з додаванням на Закарпатті
(за матеріалами збірника В. Гошовського [7])

Підкреслені цифри – формули з кадансами (4–7 позиції) заключного типу $K^b \dots \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ або $K^c \dots \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ Непідкреслені цифри – формули зі звичайним кадансом $K^a \dots \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ Цифри в рамках – домінантна віршова форма для пісенного зразка N – нормативний початок ритмоформул $\text{♪} \text{7}$ або $\text{♪} \underline{7}$ 8^+, 7^+, 9^+ – версії, утворені додаванням силаб (1+7), (1+6), (1+8) 6^- – версії, утворені відніманням силаб (7-1) A – агогічні відхилення в кадансовій зоні: в кадансі K^a – пролонгація довгих позицій ($\text{♪} \rightarrow \text{♪} \cdot, \text{♪}$), в кадансах K^b, K^c – перерозподіл тривалостей 5–7 позицій, некомпенсовані пролонгації, рідше – вкорочення силаб → – перехід до іншого типу композиції

№ 141	склади	розмір	Вел. Березний: Дубриничі					вид кадансу		
1 строфа	$\underline{7}^N_A$	13(14)/8								K ^c
	$\underline{7}^N_A$	12(14)/8								K ^a
	$\underline{7}^N_A$	13/8								K ^c
варіанти:	$\underline{7}^+_A$	14/8								K ^a
	$\underline{8}^+_A$	14/8								K ^c

Силабічні варіанти¹: 6=7=8: 22 змістових рядки=6¹+7¹⁶+8[44]⁵.
Композиція $\langle \text{♩}^7 \rangle$: $\underline{7}$: 7 $\underline{7}$: $\vee$ ААБ

№ 64	склади	розмір	Іришава: Довге							вид кадансу
1 строфа	$\underline{6^-}_A$	11/8								K ^b
	$\underline{6^-}_A$	10/8								K ^a
	$\underline{7^N}_A$	17/8								K ^c
2 строфа	$\underline{7^N}_A$	12/8								K ^b
	$\underline{7^N}_A$	13/8								K ^a
	$\underline{8^+}_A$	12/8								K ^c
4–10 строфи	$\underline{7^N}_A$	12/8								K ^b
	$\underline{7^N}_A$	13/8								K ^a
	$\underline{8^+}_A$	16(20)/8								K ^{b/c}

Силабічні варіанти: 6=7=8; 21 змістовий рядок=6¹+7¹⁴+8⁶, 8=[44]⁴=[332]².
Композиція ¹ ⁷→⁷: ² ⁷→² ⁷ ⁸V ААБ→ААББ

¹ В. Гошовський пише про хитання складів 7-9 [7, с. 227], але вміщені ним тексти дають іншу картину. Зразка розспіву 6-сладника у нотації не наведено.

№ 65		Свалява: Березники										вид кадансу
		склади	розмір									
2 строфи		$\underline{8}^+_{\text{A}}$	(6+10)/8	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	K ^b
		8^+_{A}	(6+9)/8	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	K ^a
		$\underline{8}^+_{\text{A}}$	(4+10)/8	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	K ^b
Силабічні варіанти: $\underline{8}=[44]$: 4 змістових рядки=8=[44] ⁴ . Композиція $\langle \text{♩}^+8^3 \rightarrow \text{♩}^+8^4 \rangle$: $\underline{8}; 8\underline{8} \rightarrow \underline{8}; 8 \text{ ♩ } \text{♩}^{\text{V}} \text{ AAB} \rightarrow \text{AABB}$												

№ 198a,б		Свалява: Сусково										вид кадансу
		склади	розмір	Мукачеве: Іванівці								
1 строфа		$\underline{8}^+_{\text{A}}$	(4+...)/8	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	K ^b
		8^+_{A}	(4+...)/8	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	K ^a
		9^+_{A}	(5+...)/8	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	K ^a
		9^+_{A}	(5+...)/8	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	K ^b
варіанти:		7^{N}_{A}		♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	K ^a
Силабічні варіанти: $7=\underline{8}=9$: 14 змістових рядки=7+8([44] ⁸ =[53] ³ =[35] ¹)+9 ¹ . Композиція $\langle \text{♩}^{\text{N}}7^4 \rangle$: $\underline{7}; 7 \text{ ♩ } \text{♩}^{\text{V}} \text{ AABB}$												

Значні вільності ритмічного малюнку ускладнили їх діагностування, тому В. Гошовський не встановив для них типової основи, а відзначив лише неправильну будову вірша (коливання в межах 6–8 або 7–9 складів без постійної цезури) і речитативність наспіву [7, с. 31–32, 147, 227]. У його колекції принцип додавання проявив себе в районах Великого Березного, Сваляви, Іршави, Мукачового у весільних наспівах з базовими ритмокомпозиціями $\langle \text{♩}^{\text{N}}7^{3(4)} \rangle$ (№№ 64, 65, 141, 198a,б), $\langle \text{♩}^{\text{N}}7^2 \rangle$ (№ 116). У таблиці 4 для всіх зразків підраховано кількість відтворення кожного з силабічних варіантів вірша, й таким чином встановлено домінантні версії, якими для №№ 141 і 64 (Великий Березний, Іршава) виявився 7-складник, а для №№ 65, 198a і 198б (Свалява, Мукачеве) – 8-складник. Для порівняння: у згадуваному аудіозразку з польської Лемківщини (Дукля, [А-2004-04_16]) з 11 проспіваних віршів лише 1 „видає” походження пісні від 7-складника, більш характерною фігурою для цієї місцини є 1112, 1313.

9-складники, судячи з видруків В. Гошовським при нотаціях віршів, зустрічаються рідко, місця їх потенційної появи показані нотами в дужках без конкретної підтекстовки. Привертають увагу й доволі

рідкісні в цій зоні 6-складові вірші¹ – їх ритмомалюнок справляє враження несамостійного, утвореного зворотним „відкиданням” силабохрон від усталеної 7=8-складової основи (див. вище).

1.4.2. Для традицій з рубатною стилістикою і нерівномірним поширенням шуканих форм зростає роль „локально-статистичного” чинника. Розгляньмо це на прикладі досліджень Стрийщини – як розвідково-фронтальних [43; 35], так і монографічних обстежень одного села Ходовичі [21; 33; 34]. У збірнику 1902 року (теренові записи другої пол. 1880-х) пісні з 7-складниками (♩7³) зустрілися 3 рази (кожен представлений 1-єю строфою), з-поміж них жнивний і весільний зразки [21, с. 31, № 4 та с. 167, № 1] квартового обсягу мажорного нахилу (вид α) мали майже нормативну ритмоформу, а № 17 на с. 177 (квінтовий мінорний з ввідним тоном, підвищеним 4-м щаблем, вид β) – розмиту. Б. Луканюк у спеціальному аналітичному нарисі маркує цей зразок знаком питання [33, с. 277], не знаходячи підстав зарахувати його ні до нормативного, ні до трансформованого типу. Новіша збірка пісень с. Ходовичі (1972 р. запису) [34] містить 6 нотацій (18 мелостроф), у них 25 віршових рядків (враховуючи лише семантично самостійні вірші) є 7-складниками, 4 рядки 6-складові, трапився один 8-складник у 2-х ритмічних прочитаннях (див. таблицю 5 на наступній стор.). Через майже 90 років в селі збереглися дві такі самі мелодичні версії, але квінтовий наспів (в) цього разу виглядає ритмічно більш упорядкованим, ніж вид α². Діагностувати спосіб творення 8-складового ритморяду 1111,1131 (або $\frac{1}{2}\frac{1}{2}11,1132$) в умовах видозміненої нестабільної ритмосхеми (пропорції зберігає лише середній мелорядок) практично неможливо.

Розвідкове обстеження Стрийщини у 2000-х рр. (22 села у межиріччі Стрия і Тисмениці – див. [35]) серед 12-ти прикладів форми ♩7³, здобутих у 7-ми селах, засвідчує прийом додавання тільки у 4-х – Вівна, Більче, Лисятичі, Рудники ([35, №№ 63, 66, 69, 71]; у тексті роботи, на жаль, їм не дається ніякої характеристики). Отже, глибоке дослідження традиції с. Ходовичі й фронтальний огляд околиць свідчать про те, що прийом додавання в терені не укорінився, хоча й відомий в окремих поселеннях.

¹ Композиції ♩7³⁽⁴⁾, на відміну від тирадних форм (пор. приклади 1–2), властива стабільність 7-складових віршів, лише зрідка порушувана появою 6-складників (див., наприкл., [43, №№ 18, 19]).

² Ситуація, коли в репертуарі тих самих виконавців „зустрічаються” інтонаційно відмінні версії тієї самої композиції, є неординарною й вимагає спеціального дослідження.

Таблиця 5. Ритмотип < ♪7³> у с. Ходовичі (записи 1880-х [21] і 1972 рр. [34]): варіанти прочитання ритмомоделі.

модель		силаб. форма строфи	А		
вико- навські версії			111 12 3 3;	111 12 12;	Б 111 12 3 3.
№№ прикладів	1902: 4-1 ^а	777	111 12 2 1;	111 12 12;	111 12 2 1.
	1902: 17 ^б	777	111 12 2 1;	111 12 12;	111 2 1 2 1.
	1902: 17 ^б	777	222 42 4 2;	222 42 15;	213 11 2 1.
	1972: 1 ^а	777	¹ / ₂ ¹ / ₂ 1 11 3 1;	111 12 12;	111 11 3 1.
			¹ / ₂ ¹ / ₂ 1 12 3 1;	—	—
			111 12 3 1;	—	—
	1972: 2 ^а	777	111 11 3 2;	111 12 12;	111 11 3 1.
		667	11 12 2 1	11 12 12;	111 11 3 1.
		667	12 13 3 2;	12 12 12;	111 11 3 2.
	1972: 3 ^а	777	¹ / ₂ ¹ / ₂ 1 11 2 1;	111 12 12;	111 11 3 2.
		777	¹ / ₂ ¹ / ₂ 1 11 3 2;	111 12 12;	111 11 3 2.
		667	11 12 3 1	12 12 12;	111 11 3 2.
	1972: 4 ^б	667	12 12 3 1;	12 12 12;	111 11 3 2.
		777	111 12 2 2;	111 12 12;	111 12 2 2.
		1972: 5 ^б	777	111 12 2 2;	111 12 12;
		78[44]	—	111 12 11;	¹ / ₂ ¹ / ₂ 11,11 3 2.
		778[44]	111 12 2 2;	111 12 12;	1111,11 3 1

^аКвартовий наспів мажорного нахилу, ^бКвінтовий наспів мінорного нахилу з #4, #6, #II.

Сірою заливкою відзначено мелорядки, відповідні або близькі до моделі.

1.4.3. Щасливої нагоди перевірити дорогоцінні, проте типологічно проблемні слухові записи XIX ст. ми позбавлені у випадку з північно-лемківськими матеріалами з Сяноччини та мелодіями сусідніх теренів (Риманів, Бжозув), представленими значною кількістю зразків у зібранні О. Кольберга [55, записи 1880-х]. За характерними мелодіями як в українських, так і в польськомовних зразках майже завжди можна впізнати (часом „вгадати”) генеральний мелотип < ♪7³> або його версію з повтором останнього мелорядка < ♪7⁴> (8V ААББ), але чітко судити про характер їх ритмічного варіювання не завжди можливо. З-поміж кількох десятків нотацій цих композицій прийом додавання однозначно можна діагностувати лише в одному випадку (№ 307

з с. Бібрка Бещадського повіту), та „підозрювати” у зразках № 443 з с. Ліщоватого того ж повіту (строфа 1111,1133; 111 21 12; 111 12 33) та № 480 з с. Волтошової (під Римановом), включених до нижньої частини Джерельної таблиці. У поетичних текстах цього зібрання нерідко зустрічаються вірші 8(4+4), зрідка також 9-складовики, але слухові нотації далеко не всюди показують способи їх ритмізації.

У той же час багато зразків Кольбергового тому досить чітко відображають ритм „наддроблення” (передаю його фігурою $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$, яка відповідає двом шістнадцятим):

8-скл.: $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ **11** 12 12.

9-скл.: $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ **11** 111 12.

Властива для цих формул початкова фігура $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ **11** є вельми характерною для обстежених О. Кольбергом теренів, вона проникає і в 7-складові варіанти мелорядка у формах $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ **2** (відповідає орнаментальному дробленню вихідного ямбічного 6-складника) або $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ **1**, завдяки чому утворюється специфічний „стиснений” за музичним часом ритморяд з удвічі скороченими початковими силабохронами. Ось ритмосхема мелодій з с. Ліщовате (Бещадський повіт, крайній північний схід Лемківщини):

7-скл.: $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ 1 21 33; $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ 1 14 14; $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ 1 11 33 [55, с. 426, № 432],

8-скл.: $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ 11 12 33; $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ 11 21 12; $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ 11 12 31 [55, с. 427, № 433].

Ф. Колесса 1911 р. (див. [22]) записує у Волтошовій два твори (жнивну і весільну пісні, відповідно №№ 78 і 384а) з ритмомалюнками, де 7-складник виражений або нормативною, або орнаментальною, або „стисненою” версіями: 111 12 12 = $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ **2** 12 42 = $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ 1 12 42, а 8-складник – класичним орнаментальним дробленням $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ 11 12 21 ($\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ 11 12 42). Порівняймо: у О. Кольберга це село представлене строфою з ритмом 11111,121; 11112,211; $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ 11 12 12; $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ 11 12 21.

Отже, сума слухових записів з північної Лемківщини, перевірити які для більшості сіл через відомі переселення місцевої людності вже немає можливості, показує широкий спектр варіацій 7-складової ритмомоделі. Як і в інших регіонах „ареалу додавання” тут кількісно домінують 7-складники, за ними йдуть 8-складники, 6 й 9-складові версії рідкісні. Проте в цій субзоні несподівано набуває значення ритмомалюнок $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ **2**¹ (або $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ **1**) на початку мелорядків (див. на карті 2 скупчення відповідних значків), натомість ознаки

¹ Ця фігура природно „вписується” у контекст тридольних ритмів, показових для польської традиції й залюбки засвоєних лемками.

власне додавання поодинокі або ж розмиті. „Покрашують” статистику „додавання” опубліковані аудіозаписи: про те, що лемки використовували і цей прийом, свідчать фонограми А-1928-09-03, А-2004-04_18б, А-2004-04_16, записи Я. Бодака 1970-х рр. – вони представляють північно-західну Лемківщину (околиці Горлиці, Криниці, Дуклі).

1.4.4. Як показують три локально сконцентровані аналітичні процедури, нечіткі, „розмиті” форми мають шанс бути потрактованими або як локально характерні (так сталося у випадку з прикладами В. Гошовського), або ж, навпаки, визнаними випадковими (як це сталося зі стрийськими записами) чи одиничними у сфері домінування інших ритмовторчих тенденцій (північна Лемківщина). Цей результат підказує, що не варто відкидати всі сумнівні публікації – окремі „натяки” вдається реконструювати у типологічні закономірності, тож наприкінці Джерельної бази я помістила список зразків для майбутньої локально-статистичної перевірки.

Мій попередній досвід роботи з рубатними ритмами у поліських мелодіях „жнива-голосіння” (особливо їх берестейськими різновидами [15]) показав доцільність їх аналізу майже „під мікроскопом” для встановлення як локальних географічно окреслених версій, так і загальних регіональних закономірностей. К. Квітка писав, що рубатні ритми говорять про певну норму, яка порушується; пошук прототипу іноді важко визначити певно, однозначно; походження рубатних формул від тієї чи іншої моделі щоразу потребує аналітичного обґрунтування.

Визначенню типу у цих ситуаціях надзвичайно допомагає **виразність меломатичної форми наспіву**. Вище вже йшлося про те, що, попри різночитання в ритміці й силабіці, неточність слухових нотацій і навіть помилки друку типова меліка весільної „сімки тричі” поступає однозначно і слугує чи не головним критерієм діагностування. У такий спосіб працюють дослідники рубатних меломасивів українського Лівобережжя [17, с. 151; 18; 48; 49]. Такого ж висновку на російських матеріалах з ритмоформами мобільної структури доходить і Б. Єфіменкова: „Загальною ознакою всіх мобільних композицій є зростання ролі звуковисотної організації тексту. Цей рівень висувається у якості ведучого – й тим виразніше, чим сильніше ритм втрачає свою роль несучої конструкції [в оригіналі: несущей конструкции]. Поступово на зміну ритмічній формулі приходить звуковисотна, яка й бере на себе текстотворювальну функцію” [8, с. 231].

1.5. Першими спостереженнями над географією явища „додавання” були локальні досліді студентів ЛНМА під орудою Б. Луканюка. Встановлено, що на Яворівщині 7-складник з додаванням „виступає тільки в двох сусідніх селах Грушів і Лужки під самим державним кордоном” [45, с. 26]. У роботі Ю. Яцківа трансформований 7-складник називається „надсянським” [54, приклад 8], на дипломній карті 1 його ареал названий „надсянською затокою” (верхів’я річки Бистриця), в межах якої цей ритм показаний як основний у с. Смільна, та відзначені ще 6 сіл Дрогобицького району (Жданівка, Залокоть, Нагуєвичі, Опака, Підбуж, Уріж), у яких **обидва варіанти 7-складника** – нормативний «♪7^N» і „надсянський” «♪7⁺» – **співіснують**. Це спостереження потрібно перевірити на всьому просторі „ареалу додавання”, оскільки в його межах, здається, можливо виділити субзони „співіснування”, домінування доданого виду, вкраплення інших тенденцій.

За А. Поточняком, додавання зайвих (з мелогенетичного погляду) складнот до основного (первіснішого) ритмічного малюнку досить розповсюджене на етнографічній території масиву Вороняки, де, окрім весільних пісень, зустрічається ще й у щедрівках [41, с. 50]. За наявністю прийому додавання Б. Луканюк і А. Поточняк діагностують міграцію групи населення з західної Галичини в район Почаєва, де основним ритмостилістичним прийомом є принцип дроблення¹ (на картах показаний вертикальною штриховкою): „Ключове значення для етномузичної діалектології Вороняків має географія двох важніших для місцевого весільного обряду типів 7-складових ладканок, а саме – „трансформованого” [...] і „варіаційного” [...]. Ареали їх розповсюдження виразно ділять дану територію на три більш-менш рівні частини, три вертикальні смуги – західну, східну та центральну [...], однозначно вказуючи на внутрішні парцельовані субдіалектологічні співвідношення [42, карта К19-2]. Центральна смуга належить „трансформованому” типу. Він виступає тут практично на всьому просторі від с. Салашка на півночі до с. Батьків на півдні та від с. Хмелеве на заході до с. Маркополь на сході. По обох боках цього своєрідного коридору побутує тільки „варіаційний” тип” [42, с. 91]. Мелогеографічний коридор „трансформованого” типу, на думку автора, утворили переселенці: „Це нове населення явно прийшло із західних окраїн Галичини, де, як підмічено, **не знають принципу ритмічного варіювання**, і при збільшенні

¹ За матеріалами [36] відомо, що прийом варіювання=дроблення суцільно розповсюджений на Львівщині та частково – на півночі Івано-Франківщини.

складів у силабічних групах поетичного тексту вдаються до трансформційного додавання зайвих ритмічних тривалостей у мелодії. ... Можна стверджувати, що на Вороняки пришельці зайшли саме з півночі, залишаючи по собі острівці побутування ‘трансформованого’ типу в с. Висоцьке Бродівського району [43, №№ 23, 41], с. Вербляни Бузького району [36, № 81/6]” [42, с. 92].

Географію матеріалів, призбираних для цієї статті (відповідно до таблиці джерел), відображають карти 1 і 2: місця фіксації форм з додаванням в сумі усіх версій показані зірочками (у кольоровій версії на CD – помаранчевими). Їх ареал виглядає неоднорідним, що на цьому етапі може пояснюватися передусім характером бази даних: значки фіксують лише ті випадки, що „впали в око” автору при огляді найбільш відомих нотних та фонографічних збірань. Потенційними джерелами для поповнення дослідницької бази є:

- 1) аудіо- й нотографічні архіви ЛЕК і ЛЕЛ (ПНДЛМЕ ЛНМА);
- 2) нотографія Галичини, не опрацьована автором статті (див. [28]);
- 3) аудіозаписи галицьких емігрантів в Америці [57, позиції каталогу 1930-03-14, 1930-07-05, 06, 1928-12-01...-04, 09...-14, 1931-07-03 та ін.] (локалізація записів дещо проблематична);
- 4) аудіозаписи з території східної Польщі (див. колекцію *Muzyka Źródła* [59], інші альбоми [58, 60, 61, 71–75]);
- 5) нотографія з теренів східної Польщі, в першу чергу – півдня Люблінського воєводства (див. [27]¹).

Мета здійсненого попереднього картографування – привернути увагу до маловідомого явища, яке демонструє ознаки системного вживання, в тому числі має виразну ареальну характеристику, і то на значному просторі – від давнього Галича через давній Пшеворськ до верхньої Вісли.

Скупченням значків відзначаються верхня течія Дністра (правобережжя – Бойківщина, окремі локуси Підгір’я, Пониззя), західна зона Закарпаття. Перегляд польських аудіо- й нотних публікацій, наявних у ЛЕК (головним джерелом став збірник [56]), показує поширення описаного прийому в областях, прилеглих до України – серед лемків (як у Польщі, так і в Словаччині), українців та поляків Надсяння. Точкові фіксації намічають продовження ареалу на всій території межиріччя

¹ Чи не в першу чергу: *Czekanowska Anna. Pieśni biłgorajskie: Przyczynek do interpretacji polskiego pogranicza południowo-wschodniego.* – Wrocław, 1961. – 203 s. (Prace i Materiały Etnograficzne PTL, nr 18 cz. 2).

Вісли (верхня течія) й Вепру (верхів'я). Адміністративно це Підкарпатське воєводство (поселення навколо Жешова, Тарнобжега, Кросно) та південна частина Люблінського воєводства – так зване Розточчя (Білгородський, Опольський, Томашівський, Любачівський, Замостьський повіти). Інші райони Любельщини (за переглянутими збірками і дисками) не дають зразків з додаванням.

Східний рубіж „ареалу додавання” виглядає наразі проблематично. З карти 1 видно, що цей прийом поодинокими вкрапленнями „заходить” на територію, де діє алгоритм дроблення (показаний вертикальними лініями). Відірваним острівцем виступає масив Вороняки (Броди – Золочів). Відомі й зворотні випадки – поява 8-складників, утворених за „технологією надмірного дроблення”, на „території додавання” (карта 2). Географічні стосунки „дроблених” і „доданих” ритмоформ мають бути вивірені ще й за опозицією „нормативні/рубатні версії” в межах усього величезного (до Дніпра й далі на схід) ареалу композицій із 7-складником в основі.

У Передкарпатті бачимо ретельно обстежений і описаний Василем Ковалем [19] терен Підгор'я, де у масиві нормативних семи-складників форми з додаванням не зустрічаються (на картах показаний ізоліній з зовнішніми засічками)¹. До нього примикає Стрийщина з „крапковим” поширенням малюнку <7⁺>. У Закарпатті відсутність шуканих форм в районі Мараморощини (межиріччя Теремби й Тересви) засвідчує магістерська робота Анни Пеліної [40] (з 27 обстежених сіл Тячівського району в жодному не трапилися зразки весільних типів <7³> або <557²> – ця традиція оперує майже виключно мелодіями форми 4+4 приспівкового характеру).

Лінію острівної географії семискладників з додаванням у північному напрямку намічають наспіви з Волинського Полісся (сіл Білин та Скулин під Ковелем², с. Буцин Старовижівського району³): жнивний ритмотипу <7²> і кілька весільних <7¹>, які мали характерне чергування варіантів ритму 111 12 12 і 1111, 12 12 (*Ой здається, стараюся...; Не стій, зятю, за плечима, Не лупай очима...; Стеблівська*

¹ Інші джерела, де знайдено лише нормативні семискладники – колекції з західних земель, розміщені у виданні [5]; зібрання з-під Тернополя [39].

² Були презентовані на засіданні кафедри музичної фольклористики НМАУ студенткою Інною Шворах з власних звукозаписів у с. Скулин 2011 р., відповідник їм знайшовся у зібранні [37, кн. 2, №836].

³ З експедиційних матеріалів 1974 р. Олени Мурзиної, повідомлено збирачем при обговоренні цієї статті.

голота притискає нас до плота...)¹. Нагадаю, що волинські поліщуки практикують прийом додавання здебільшого з 5-складовими групами (див. карту 1, **приклад 10**). Ще більш віддалені зразки „доданих” 8-складників зафіксовані у північно-підляському весіллі (в композиціях <♪7T7> і <♪557²>), де додаткова силабохрона, як і на Волинському Поліссі, долу-чається завжди до нормативного ямбічного 7-складника <♪7^N>. Типологічну „компанію” цим зразкам складають 5-складовики наразі ще мало-вивченої форми <♪5₆3²>.

1.6. Попередні висновки й перспективи мелогографічного вивчення 7-складника з додаванням.

Б. Луканюк називає видозміни з додаванням силабохрон **трансформацією типу**: „З музично-граматичного погляду достатньо розрізняти мелоритмічні акциденції двоякого роду: 1) *модифікації* вільно-агогічної варіантності – довільне подовження або, навпаки, укорочення окремих ритмічних тривалостей (т. зв. ‘виписані фермати’ або, навпаки, ‘антифермати’, ‘пропущені павзи’ й т. ін. [...], що лише тією чи іншою мірою видозмінюють типову пісенну форму, не міняючи при тому її суті; 2) *трансформації* – додавання або вилучення окремих ритмічних тривалостей чи їх груп, а навіть і цілих музично-синтаксичних побудов, що призводить здебільшого до корінного перетворення початкової пісенної форми” [29, с. 258, нотні приклади 12, 13а, 13б на с. 265–266 (трансформації морфологічні)]. Причини подібної еволюції ритмоформул Б. Луканюк вважає поки нерозгаданими.

Сказане дослідником спонукає до поглиблених „розкопів” на окресленій науковій ділянці. Колекцію зразків „7-складник з додаванням” варто було б проаналізувати й прокартографувати за наступними параметрами:

- композиція наспіву (модельний тип);
- діапазон коливань силабічної форми вірша (в межах 6=7=8=9) з виділенням домінантної форми, в ролі якої можуть виступати 7-складовий або 8-складовий (як, наприклад, на Закарпатті, Лемківщині) вірш;
- відносно „чистий” (з окремими моментами ферматування чи антиферматування модельних силабохрон) або ж виразно рубатний

¹ Натяк на процедуру додавання можна побачити в нотації з Сокальщини – див. [5, т. 2, с. 148, № 31 і текст 32, повністю витриманий віршем 4+4]. Проте ця традиція знає 8-складник, отриманий надмірним дробленням, і користується цим прийомом широко – див. там само №№ 12, 83, 84–93 та ін.

вид ритмомалюнка (зі спробою класифікації характерних (локальних?) кадансів, наприклад, див. згадуваний вище „вирівняний каданс” 1111222 в серединному рядку форми);

– домінантна ритмічна схема (з набору $\langle \text{♩} 7^N \rangle$, $\langle \text{♩} 7^+ \rangle$, $\langle \text{♩} 8^+ \rangle$, $\langle \text{♩} 8^{++} \rangle$) і поле її варіантів ($\langle \text{♩} 6^N \rangle$, $\langle \text{♩} 6^- \rangle$, $\langle \text{♩} 9^{+++} \rangle$ та ін.);

– специфіка мелічної форми (наприклад, у традиції масиву Ворожби нормативний і трансформований 7-складник розрізняються за мелічними характеристиками: перший реалізується у квінтовому діапазоні, другий – у терцевій або квартовій версіях [47, карта К19-2].

* * *

Цей нарис про 7-складники з додаванням є частиною більшого дослідження, мета якого – окреслити крупномасштабні ритмостилістичні (ритмотворчі) тенденції на слов'янських землях Східної Європи. Макроареалогічний підхід вже дозволив встановити деякі загальні алгоритми ритмічної стилістики обрядових пісенних шарів в УБ-ареалі – на базі українських і білоруських нотних збірників та архівних матеріалів ЛЕК та ЛЕЛ (див. [47, карти К30-1,2]). У статті [13] в загальних рисах намічена картина перетину різних „векторів ритмотворчості”, виразний поділ українсько-білоруського ареалу за кількома парами відмінних ознак, які стосуються базової організації ритмоформул та режиму їх варіювання. Один з головних параметрів поділу – **„тримірність (ямб) / двомірність (спондей)”** (кількісне превалювання тримірних або двомірних форм у репертуарних списках весільного, зимового, жнивного й купальсько-петрівського обрядових циклів) ділить УБ-ареал на **„ямбічний захід+північ”** (див. [16]) і **„спондейчний центр+схід”** (див. [47, карти К21-3, К30-1]). „Ямбічна дуга” півкільцем охоплює Беларусь з заходу (Понеманья), півночі (Поозер'я) і сходу (верхнє Подніпров'я, в тому числі західні райони Смоленщини) [1, с. 107]. Західне крило дуги починається на українській етнічній території (цей алгоритм проявляє себе в західній Галичині, Берестейщині, Підляшші), а східне наближується до Сіверщини (північ Сумської області), завершуючись знову на українській етнічній території¹. Виявлений в останні 10-ліття „механізм додавання”, як показує його попереднє картографування, значною мірою збігається з

¹ З тримірної стилістики „західної” зони вибиваються наспіви весняної приуроченості, у переважній більшості влаштовані за двійковим принципом. Ця відмінність легко пояснюється моторною природою значної частини веснянок, виконуваних в ігрових або хороводних формах з використанням ходи чи бігу.

обрисами окресленої „ямбічної дуги” (карта 1), тож може претендувати на статус „макрорегіонального ритмтворчого алгоритму”.

Підмічені закономірності упевнюють в тому, що **трактовка ритмоформ певної місцевості має враховувати той алгоритм, вектор якого „пролягає” цим регіоном**, інакше одні й ті ж пісенні типи у різних дослідників значитимуться під різними числовими індексами, які віддзеркалюють не сутність форми, а лише *версію її локального варіювання*. Важливо пам’ятати, що відзначені алгоритми діють у кожній місцевості вибірково, в межах певної **групи жанрів**, їм не підкоряються абсолютно всі мелотипи локальної традиції – локальні виконавці, таким чином, можуть володіти одночасно різними прийомами ритмічного варіювання наспівів.

Для глибокого розгортання заявленої теми з наступним встановленням „векторів впливу” та їх солідною аргументацією ще не вистачає багатьох розробок як локального рівня, так і більш крупних. У першу чергу знадобляться макрообстеження ритмоформ, відомих на всій УБ-території, до яких належить і ямбічний 6=7-складник.

У квадратних дужках – скорочення, використані в Джерельній базі.

1. *Белогурова Лариса*. Смоленские свадебные напевы трехмерной ритмической организации (материалы к Смоленскому этномузыкологическому атласу) / Лариса Белогурова // Слов’янська мелогографія : Кн. 1 (у 2 ч.) / [ред.-упоряд. І. Клименко]; НМАУ ім. П.І. Чайковського; ПНДЛ по вивченню народної музичної творчості. – Київ, 2010. – С. 97-112 + карти К20-22. – (Проблеми етномузикології : зб. наук. статей : вип. 5).
2. *Бодак Ярослав*. Лемківське весілля на Горличчині : дипл. робота / Ярослав Бодак / [наук. кер. З. Штундер]. – Львів, 1972. – 161 с., 37 с. нот. додатку.
3. *Варфаламеева Тамара*. Песні Беларускага Панямоння : [зб. пісень] / Т.Б. Варфаламеева. – Мінск, 1998. – 286 с. (221 нотація).
4. [ВП-2] Весільні пісні : [зб. нар. пісень з нотаціями] : у 2 кн. – Кн. 2 / [упоряд. М.М. Шубравська, Н.А. Бучель]. – Київ, 1982. – 680 с. : нот.
5. Весілля : У 2 кн. / [упоряд. М.М. Шубравська, О.І.Правдюк]. – Київ, 1970. – 454 с. : нот.
6. *Гиппиус Евгений*. Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса : сб. научн. труд. / Е. Гиппиус; [ред.-сост. Е.А. Дорохова, О.А. Пашина]. – Москва, 2003. – С. 112-168.

7. [ГшЗКР] *Гошовський Володимир*. Українські пісні Закарпаття : [зб. пісень] / В. Л. Гошовський. – Львів, 2003. – 447 с.: нот.
8. *Ефименкова Борислава*. Ритм в произведениях русского вокального фольклора / Б. Ефименкова. – Москва, 2001. – 256 с.
9. *Її ж.* Ритмика русских традиционных песен : Учебн. пособие / Б. Ефименкова. – Москва, 1993. – 152 с.
10. Ігри та пісні: Весняно-літня поезія трудового року : Збірник / упоряд., передм. і прим. О.І. Дея; нотний матеріал упоряд. А.І. Гуменюк. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. – 671 с.: нот.
11. *Квитка Климент*. Заметка о происхождении русской песни про татарский полон / К. Квитка // Квитка К. Избранные труды : В 2 т. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 61-70.
12. *Його ж.* Украинские песни о матери-детоубийце / К. Квитка // Квитка К. Избранные труды : В 2 т. – Москва, 1973. – Т. 2. – С. 119-190.
13. *Клименко Ірина*. Вектори генеральних ритмотворчих алгоритмів українсько-білоруського ранньотрадиційного меломасиву: до постановки проблеми / Ірина Клименко // Слов'янська мелогографія : Кн. 2 / [ред.-упоряд. І. Клименко]; НМАУ ім. П. І. Чайковського; ПНДЛ по вивченню народної музичної творчості. – Київ, 2011. – С. 12-24 + К1-3. – (Проблеми етномузикології : Збірн. наук. статей : вип. 6).
14. *Її ж.* Макроареалогічні замітки. Нарис другий: весільні мелодії з віршами 4+4+6 та 5+5+7 у східних слов'ян / Ірина Клименко // Слов'янська мелогографія : Кн. 1 (у 2 ч.) / [ред.-упоряд. І. Клименко]; НМАУ ім. П. І. Чайковського; ПНДЛ по вивченню народної музичної творчості. – Київ, 2010. – С. 121-137 + карти К30-К34. – (Проблеми етномузикології : зб. наук. статей : вип. 5).
15. *Її ж.* Мелогографія жнивних наспівів басейну Прип'яті : дис. ... канд. мистецтвознавства / Ірина Клименко. – Київ, 2001. – 176 с. + Додаток : 11 карт; 137 нотацій.
16. *Її ж.* Раннетрадиционные ритмы брестско-волынского-подляской зоны в контексте украинско-белорусского меломассива / Ірина Клименко // Музыкальная культура Беларуси на скрыжаванні эпох / склад. Т.С. Якіменка; Навук. працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Минск, 2011. – Вып. 26. – Серыя 1. Беларуская музичная культура. – С. 149-166.
17. *Її ж.* Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (погляд із Прип'ятського Полісся) / Ірина Клименко // Проблеми етномузикології : зб. наук. праць / [упоряд. О. Мурзіна]; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 135-165 (2 карти).
18. *Клименко Ірина, Гончаренко Олена*. Географія ритмічних трансформацій весільної структури 532: алгоритм дольності / Ірина Клименко,

- Олена Гончаренко // Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. – Львів, 1996. – С. 28-36 (в т.ч. карта). (Кольорову версію карти див. у збірнику [32, с. К31-1]).
19. *Коваль Василь*. Генеза локальної типологічно гетерогенної народно-вокальної традиції (на матеріалах обрядових наспівів із околиць на північний захід від Горган) : дис. ... канд. мист. / Василь Коваль / [наук. кер. Б.Луканюк]. – Львів, 2006. – Т. 2: додатки (101 нотація, тексти, карти).
 20. *Його ж.* До питання трансформації щедрівкових форм (за матеріалами з околиць на північний захід від Горган) / Василь Коваль // Етномузика / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2006. – Число 1 : Збірка статей та матеріалів на честь 125-ліття Климента Квітки. – С. 49-60. – (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 12).
 21. *Колесса Іван*. Галицько-руські народні пісні з мелодіями / Зібрав у селі Ходовичах др. Іван Колесса. – Львів, 1902 (на обкладинці – 1901). – (Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т.Шевченка у Львові : Том XI).
 22. [КлсЛемк] *Колесса Філарет*. Народні пісні з Галицької Лемківщини: Тексти й мелодії / Зібрав, упорядкував й пояснив д-р Філарет Колесса. – Львів, 1929. – (Етнографічний збірник; видає етнографічна комісія НТШ. – Тт. XXXIX–XL).
 23. [КлсПдкрп] *Його ж.* Народні пісні з Підкарпатської Русі: Мелодії і тексти / Зібрав і зредагував Філарет Колесса // Науковий збірник товариства „Просвіта” в Ужгороді. – Ужгород : Друкарня О. О. Василян, 1938, роčníки 13-14. – Відбитка.
 24. *Луканюк Богдан*. Генезис купальско-петровского мелотипа с девяти-сложной структурой стиха / Богдан Луканюк // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования : материалы Международной научной конференции. – Москва, 2008. – С. 89-96.
 25. *Його ж.* Диференціальний принцип тактування / Богдан Луканюк // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : зб. наук. праць. – Київ, 1989. – С. 59-86.
 26. *Його ж.* К теории песенного типа / Богдан Луканюк // Народная песня. Проблемы изучения. – Ленинград, 1983. – С. 124-136.
 27. *Його ж.* Матеріали до бібліографії польської етномузикології XIX – XX ст. / Б. Луканюк. – Львів, 2006. – 192 с., CD. – Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології ЛНМА ім. М. Лисенка.
 28. *Його ж.* Народна музика Галичини та Володимирії: Матеріали до нотографії (1790 – 1950) / Богдан Луканюк. – Львів, 2001. – 68 с.

29. *Його ж.* Про типізацію вітальних мелоритмічних форм / Богдан Луканюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2010. – Вип. 43. – С. 255-277.
30. *Його ж.* Ритмічне варіювання // Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель / Богдан Луканюк. – Львів, 1996. – С. 3-16.
31. *Його ж.* Ритмічне варіювання: Аплікація / Богдан Луканюк // Етномузика / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2011. – Число 7 (2010) : збірка статей та матеріалів. – С. 71–78. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка. – Вип. 26).
32. *Його ж.* Усічення / Богдан Луканюк // Проблеми етномузикології : зб. наук. праць / [упоряд. О. Мурзіна]. – Київ, 1998. – Вип. 1. – С. 34-48.
33. *Його ж.* Ходовицька збірка Івана Колесси / Богдан Луканюк // Родина Колессів у духовному та культурному житті України XIX – XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та матеріалів / [упоряд. І. Довгалюк, А. Вовчак]. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 261-290. – (Серія „Українська філологія: школи, постаті, проблеми”).
34. *Мартинів Ірина.* Традиційні народні пісні села Ходовичі в записах Євстахія Дюдюка : [збірник] : дипл. робота / Ірина Мартинів / [наук. керівн. Б. Луканюк]. – Львів, 2005. – 149 с. : нот. + CD.
35. [Масл] *Масловська Марія.* Народнопісенна творчість Верхньодністерської рівнини у межіріччі Стрия та Тисмениці : дипл. робота / Марія Масловська / [наук. кер. Ю. Рибак]. – Львів, 2011. – 132 с. : нот., карти.
36. [Льв-1] *Мишанич Михайло, Луканюк Богдан.* Народна вокальна творчість Львівщини : у 2 кн. : мелодії, тексти. – Кн. 1 / Систем. та заг. ред. Б. Луканюка. – Львів, 1985, 1987. – Рукопис деп. у Відділі мистецтва ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. – Од. зб. 33217/1–3 муз.
37. [МЕАМ-1, 2] *Мишанич Михайло.* Музично-етнографічний архів : у 3 кн. : – Кн. 1, 2 / Михайло Мишанич. – Львів, 1984. – Рукопис деп. у Відділі мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН України, од.зб. 33217/2муз.
38. Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из фондов Фольклорно-этнографического центра : в 2 т. – Санкт-Петербург – Псков, 2002. – Т. 2.
39. Народні пісні з села Соломії Крушельницької (записані в селі Біла Тернопільського району Тернопільської області) / [упоряд. Ю. Медведик, О. Смоляк]. – Тернопіль, 1993. – 190 с. : нот.
40. *Пеліна Анна.* Весільні обрядові пісні та колядки у локальній традиції Мароморощини : магістерська робота / Анна Пеліна / [наук. кер. О.І. Мурзіна]. – Київ, 2011. – 130 с. (дод. : ноти, тексти, карта).

41. [Птчн-1] *Поточняк Антоній*. Весілля на Вороняках: Мелотипологія / Антоній Поточняк // Дев'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали / [ред.-упоряд. Б. Луканюк, Ю. Рибак ; Львівська нац. муз. академія ім. М. Лисенка, кафедра муз. фольк-ки; Науково-дослідна лаб. муз. етнології]. – Львів, 2010 (24-25 вересня). – С. 33-55.
42. [Птчн-2] *Його ж.* Традиційне весілля у селах Вороняків : питання мелогографії та етногенези / А. Поточняк // Слов'янська мелогографія : кн. 1 (у 2 ч.) / [ред.-упоряд. І. Клименко]; НМАУ ім. П. І. Чайковського; ПНДЛ по вивченню народної музичної творчості. – Київ, 2010. – С. 86–96 + карти К19-1, 2, 3. – (Проблеми етномузикології : збірн. наук. статей : вип. 5).
43. [РЛ] *Роздольський Осип, Людкевич Станіслав*. Галицько-руські народні мелодії: у 2 ч. / О. Роздольський, С. Людкевич. – Львів, 1906, 1907. – Ч. 1-2. – (Етнографічний збірник НТШ; тт. 21-22).
44. [Сенчик] *Сенчик Яків*. Пісні з Холмщини і Підляся / списані Д. Я.Сенчиком між 1896 і 1906 рр. // Мельодії українських народніх пісень з Поділля і Холмщини, зібрані Л. Плосайкевичем і Я. Сенчиком під редакцією Станіслава Людкевича з передмовою Філярета Колесси. – Львів, 1916. – С. 63–108. – (Матеріали до української етнології видає Етнографічна Комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові. – Т. 16).
45. *Скаженик Маргарита*. Етномузичний ландшафт басейну Уборті (за обрядами та піснями календарного циклу) : дис. ... канд. мист. (17.00.03) / Маргарита Скаженик / [наук. кер. І. Клименко]. – Київ, 2011. – 180 с. + Додатки: 230 с.: 232 нотації, 32 карти; ін.
46. [Скоб] *Скобало Роман*. Типи народної пісенності Яворівщини. Антологія : [дипл. робота] / Роман Скобало; [наук. кер. Б. Луканюк]; Каф. муз. фольклористики ЛНМА ім. Миколи Лисенка. – Львів, 2002. – 84 с.; нот., карти.
47. Слов'янська мелогографія. – Кн. 1 (в 2 ч.) / [ред.-укладач І. Клименко]. – Київ, 2010. – 252 с. (студії) + 52 с. (атлас) – (Серія „Проблеми етномузикології”. – Вип. 5).
48. *Сопілка Тетяна*. Стильові інтерпретації весільних композицій-тирад на Полтавщині / Тетяна Сопілка // Проблеми етномузикології : зб. наук. праць / [упоряд. О. Мурзіна]. – Київ, 2009. – Вип. 4. – С. 117-131.
49. *Терещенко Наталья*. Песни свадебного обряда Кировоградской обл. : Некоторые вопросы структурной типологии : дипл. работа (на правах рукописи) / Наталья Терещенко / [научн. рук. Ю. Марченко]. – Кировоград – С.-Петербург, 1996. – 104 нотации.
50. [ТрПівнПідл] Традиційні пісні українців північного Підляшся (За матеріалами експедицій 1999-2001 років Лариси Лукашенко та Галини Похилевич) / [упоряд., вступ. стаття і нотні транскрипції Л. Лукашенко; заг. редакція Б. Луканюка]. – Львів, 2006. – 308 с.: нот.

51. Традиційная мастацкая культура беларусаў : У 6 т. / Т. Б. Варфаламеева, В. І. Басько, М. А. Козенка і інш. – Т. 1 : Магілёўскае Падняпроўе. – Мінск, 2001. – 797 с.
52. [УПЛ] Українські народні пісні з Лемківщини : [зб. пісень] / [зібрав О. Гижа; заг. ред. С. Грици]. – Київ : Муз. Україна, 1972. – 403 с.: нот.
53. [УНПС] Українські народні пісні Східної Словаччини : у 2 кн.: кн. 2 / [упорядк. Юрій Цимбора]. – Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво (Відділ укр. літератури в Пряшеві), 1963. – 452 с.: нот.
54. [Яцків] *Яцків Юрій*. Підгірянсько-бойківське пограниччя на Дрогобищині : дипл. робота / Юрій Яцків / [наук. кер. Б. Луканюк; Каф. муз. фольклористики ЛНМА ім. Миколи Лисенка]. – Львів, 1996. – 41 с.: 16 с. нот., 5 с. карти.
55. [Кольберг] *Kolberg Oskar*: Sanockie–Krośnieńskie / O. Kolberg; Z rękopisów opracowali Bogusław Linette, Tadeusz Skulina; red. Agata Skrukwa. – Wrocław; Poznań : PTL; PWN; LSW, 1974. – Т. 1. – (DWOK; t. 49).
56. *Linette Bogusław*. Obrzędowe pieśni weselne w rzeszowskim: Typologia wątków muzycznych jako kryterium wyznaczania regionu etnograficznego / B. Linette. – Rzeszów, 1981. – 161 s.: нот – 110 pr.

Дискографія: каталоги

57. *Клименко Ірина*. Дискографія української етномузики (автентичне виконання). 1908–2010: Ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками / І.рина Клименко. – Київ, 2010. – 360 с.: іл.
58. Seria Muzyka Źródeł. Polskie Radio Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Projekt wydania wszystkich regionów Polski zrealizowany został przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki. – <http://www.folk.pl/folk/Zespoly/Szczegoly.php?MuzykaZrodel>
59. Seria Muzyka Źródeł. Polskie Radio /RCKL// Dyskografia polskiej muzyki ludowej : Katalog / Opracowanie katalogu: dr hab. Piotr Dahlig, Krzysztof Butryn. – <http://www.kulturaludowa.pl/widok/203/713>
60. Seria Polish Folk Music. Polonia Records Co// Dyskografia polskiej muzyki ludowej : Katalog / Opracowanie katalogu: dr hab. Piotr Dahlig, Krzysztof Butryn. – <http://www.kulturaludowa.pl/widok/203/711>
61. Nagrania ze Zbioryw Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN // Dyskografia polskiej muzyki ludowej : Katalog / Opracowanie katalogu: dr hab. Piotr Dahlig, Krzysztof Butryn. – <http://www.kulturaludowa.pl/widok/203/771>

Дискографія: альбоми

62. А-1928-09-03 *Оркестра Павла Гуменюка: Гуменюк, Павло* – скрипка, 2 ін. скрипки, невід. кларнет, стр. бас; *Мусяля Юстина, Петрочко Дорка і Крукар Тимко* – спів. **Лемковске веселля**. – Ч. 1 = **Lemkowske Weselia** – Pt. 1. – 4'57''(?). – Нью-Йорк: Colambia, вересень 1928. – Со 70012-F (12"); матриця W 206015-1. [Трек представляє весільну сценку за участі

обрядової мелодії ритмотипу <7³>, співають виконавці укр. діаспори в Америці – лемки, походженням з с. Боднарка біля Горлиці (територія Польщі)].

63. А-1999-01 *Автент. українські виконавці з-поміж інших. Mniejszości narodowe i etniczne w Polsce. Cz. 1* {Етнічні меншості у Польщі. Ч. 1 : [Лемки, Надсяння, Бойки, Підляшшя]} / уклад. Анна Боруцка, Анна Шевчук-Чех; консульт. Єжи Бартмінський. – Warszawa: Polskie radio, 1999. – 1 CD audio (73'35''), 45 творів) + Брош. (14 с.): польськ. і англ.: Іл. – PRCD 162. – (Серія “Muzyka urydeł”. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego radia. – V. 13).
64. А-1993-04 *Автент. українські виконавці з-поміж інших. Pologne – Chansons et danses populaires = Poland – Folk Songs and Dances* {Польща: Фольклорні пісні і танці} / Польові записи Анни Шевчук, Петра Дагліга, уклад. й анот. Анни Чекановської. – Лозанна: VDE-Gallo, 1993. – 1 CD audio (62'14''), 30 творів) + Брош. (31 с.): Анотації та комент. фр., англ.; карта; іл. – VDE CD-757. – (Серія Міжнародн. архіву народн. музики при Етнографічн. музеї Женеви (AIMP XXIX).
65. А-2002-03 *Автент. українські виконавці. Zespół śpiewaczy ze Wsi Czeremcha. Pieśni nie tylko święte. Tradycja muzyczna Podlasia* {Співочий гурт з села Черемха. Пісні не тільки святі. Музична традиція Підляшшя} / Анот. Ewa Wrybel, Barbara Kuzub-Samosiuk. – Polskie Radio. Białystok + Stowarzyszenie Miłośników Kultury Ludowej w Czeremsze, 2002. – 1 МК (60 хв., 18 треків=32 твори)+ Букл.; Іл. – 001.
66. А-2002-04 *Автент. виконавці Закарпаття* (50 осіб). **Голоси предків** // Мушинка Микола. Голоси предків= Hlasy predkov. Звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (1929, 1935) / Оригін. звукозаписи 1929, 1935 рр. І. Панькевича; проект перевидання у цифр. форматі М. Мушинки. – Центр антропологічних досліджень та Громадське об'єднання ДІВА. – Бібліотека ЦАД ч. 1. – Пряшів, 2002. – 256 с. + CD (2,5 год. співу, музики та приповідок у форматах mp3 (всі записи) та WAV audio (вибірка з 28 творів).
67. А-2004-04 *Автент. виконавці. Карпатія = KARPATNIA* / Польові записи Лесі та Ярини Турянських, Ірини Федун, Юрія Рибак, Антонія Поточняка. Анотація Ярини Турянської. – Київ : „Атлантик” + „Караван”, 2004. – 1 CD audio (73'54''), 32 твори) + Брош. (19 с.): анот., тексти укр., англ.; Іл. – KCD 170. – (Серія „Етнічна музика України. Українська колекція”).
68. А-2009-02.1 *Автент. виконавці. Весілля. Проект „Моя Україна-Берви”. Українська традиційна музика. Ч. 1-2* / Анот. І. Клименко. – Київ: Арт Велес, (2005) – 21.10.2009. – 1 CD audio (77'36''), 62 твори) + Брош. (32 с.): анот. укр., англ.; Іл. – AVE 023.

69. А-2004-11 *Автент. виконавці. „Постоп’янка з Подляшша” (традиційна музика Підляшшя)* / Польові записи 1999 та 2001 рр. Г. Похилевич, Л. Лукашенко, Л. Филимонюк. Анотація Л. Лукашенко. – Київ: „Атлантик” + Всеукраїнське товариство „Просвіта”, 2004. – 1 CD audio (68’45”, 41 трек) + Брошура (31 с.): анот. укр. та англ. словник діалектизмів.; Іл. (карта). – Б. і. – (Серія „Етнічна музика України. Українська колекція”).
70. А-Любельське *Автент. виконавці. Lubelskie* / red. Marii Baliszewskiej i Anny Szewczuk-Czech. – Warszawa: Polskie radio, 1997. – 1 CD audio (73’40”, 46 творів) + Брош. (26 с.): польськ. і англ.: Іл. – PRCD 152. – (Серія “Muzyka źródeł”. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego radia. – V. 3) [z okolic Janowa Lubelskiego, Biłgoraja, Zamościa, Chełma, Krasnegostawu, Puław, Lublina].
71. **Early Post-War Polish Folk Music Recordings** (1945-1950). – Vol. 1 / Instytut Sztuki PAN, 2009. – 1 CD audio [wybór nagrań z lat 1945-1950 zrealizowanych na Wielkopolsce, w Opoczyńskim, w Rzeszowskim i w Lubelskim].
72. **Muzyka Zrodel. Spotkanie pokolen (Podkarpackie)**. – Fundacja Mediavisage, 2007.
73. **Pode na gory. Regionalny Zespół Dolina Popradu**. – Starostwo Powiatowe w Nowym Saczu i Regionalny Zespół Dolina Popradu, 2008.
74. **Powiśle Maciejowickie. Muzyka tradycyjna** / Oprac. Remigiusz Mazur-Hanaj. – Warszawa : Stowarzyszenie Dom Tańca, 2007. – CD 7. – (Серія In Crudo).
75. **Rzeszowskie. Songs and music from the Village of Piatkowa. The Sowa Family Band** / Oprac. J. Sobieska i A. Trojanowicz. – Warszawa: Polskie Nagrania, 1990. – PNCD 049 (z płyty winylowej).

Аудіоархіви

76. ЛНУ-ЕК-12-2008 Аудіосеанс в с. Жукотин Турківського р-ну Львівської обл. // Етномузика. Ч. 6. – CD-додаток.
77. ЛЕЛ-ЕК-230-03 Аудіосеанс в с. Павлів (ГРН: Бережани)
78. ЛЕЛ-НЗ-742-07 Аудіосеанс в с. Нові Стрілища (ЛьВ: Жидачів)

5.

Польща: Підкарпатське: Горлиця: Криниця: с. Тилич

Гу-бає, дру-жба, що - ро - ги.

Співач: Ємілія Гавриш, 1931 р.н., родом з с. Тилич. Записав Леся Турянська 2001 р. у с. Маринозіль Галицького району.
Аудіозапис опублікований на диску А-2004-04 186. Нотация (схематична) І. Клименко.

6.

Ів.-Франківськ: Калуш: Грабівка

1. Ми до-же-ли за - ра - на. Ми до-же-ли за - ра - на. За-ріж-те нам ба - ра - на...

Співачи: Анастасія Буркало, 1926 р.н., Марія Іванів, 1942 р.н., Анастасія Романів, 1932 р.н., Олена Срібняк, 1931 р.н., Параска Фіртась, 1926 р.н.,
Записав Леся Турянська 2001 р. в терені. Аудіозапис опублікований на диску [А-2004-04 02]. Нотация Катерини Ільної.

7*.

Львів: Стрий: Дуліби

Ой го-ро, го-ро, ти ка-мил-на-йа, чо-мυ о-ья не ду-яш?
Ой ти жо-ло-да, ти дзі-чи-нонь-ко, ка-мил-не сер-це ма-йш.
Чо-муж те го й не ро-е пла-чеш, як твої ба-тько пла-че?
Як твої ба-тько пла-че, як сир-о-тє пла-че-че?

Записав 26.07.1901 Йосип Роздольський, потім з
фоновалка Станіслава Людкевича [43, ч.1, №112]

Львів: Броди: Ражнів

Питание.

Хтож те-бе би-лиу, хтож те-бе би-лиа бе-ре-зонь-ко?

Хтож те-бе ўби-раў, хтож те-бе ўби-раў мо-ло-да-ца-ро-тонь-ко?

Записав у січні 1901 р. Йосип Роздольський, нотація з фонвалика Станіслава Людкевича [43, ч.1, № 108]

Приклади додавання у 5-складниках

9.

Брест: Столін: Викоровичі

1. Сі - лить пан ха - за - їє по ко - нец ьто - па.

2. На є - му шу - ба шу - ба бо - ро - па...

...12. У ле - жа ха - за - є - чеза го - жа.

Співали Ольга Білоус, 1929 р.н.,
Параскевія Білоус, 1926 р.н. Польовий
запис 1997 р. Ірини Федун, нотація
Катерини Ільїної [A-2004-02_02б]

10.

Луцьк-Маневичі-Градє

$\text{♩} \approx 128$

Музична партитура для голосу та фортепіано. П'ять рядків нотного запису. Ключовий знак: один бемоль (F). Темп: $\text{♩} \approx 128$. Лірика: До кон-ця, жен-чи-ки, Пуй-де-мо до-до-му за сон-ця. На-ша ха-зай-ка не на-ша, Згу-би-ла ключи-ки - не най-шла.

Співала Меланка Харитонівна Матзійчук, 1910 р.н.
Польовий запис 30.09.1993 р. і нотація Ірини Клименко, аудіофонд ПРП-18-93_09.03

11.

Псков: Невель: Усово
д. Усово, Невельський р-н, 1952-19

$\text{♩} = 136$

Музична партитура для голосу та фортепіано. П'ять рядків нотного запису. Ключовий знак: один бемоль (F). Темп: $\text{♩} = 136$. Лірика: Ку-ку-ва-па за-зю-ля в ба-ро-фу, Ку-ку-ва-па за-зю-ля, ох, в ба-ро-фу. [38, с. 41], № 12]. Приклад дається у фотокопії

Клименко Ирина. Прием “прибавления” в силлаборитмических формулах обрядовых песен западного порубежья украинско-белорусского мелодареала. Часть 1: семисложники Западной Галичины.

Статья является частью большего исследования, цель которого – определить крупномасштабные ритмостилистические тенденции на славянских землях Восточной Европы – в так называемом украинском-белорусской макроареале (УБ-ареале). Различные «векторы ритмотворчества», проявившиеся в обрядовой мелике очерченного массива, создают выразительные субареалы по нескольким парам признаков – отличиям базовой организации ритмоформулы и режимов их варьирования. Один из параметров – «трехмерность (ямб) / двухмерность (спондей)» делит УБ-ареал на «ямбический запад + север» и «спондический центр + восток». «Ямбическая дуга» начинается в западной Галичине, Берестейщине, Подлясье, полукольцом охватывает Беларусь с запада (Понеманье), севера (Поозерье) и востока (верхнее Поднепровье). Обнаруженный в последнее 20-летие в галицких свадебных и жатвенных напевах «механизм прибавления силлабохрон», как показывает картографирование, известен гораздо шире, его ареал в значительной мере совпадает с очертаниями обозначенной «ямбической дуги», поэтому этот механизм может претендовать на статус «макрорегионального ритмотворческого алгоритма».

Для глубокого развертывания заявленной темы понадобятся макрообследования ритмоформ, известных на всей УБ-территории, к которым относится и ямбический семисложник.

Ключевые слова: белорусско-украинский макроареал обрядовых песен, ритмостилистические зоны, ямбический семисложник, прием «прибавления силлабохрон», свадебные, жатвенные песни, Галичина, Расточье.

Klymenko Iryna. The technique “adding” in the syllabic rhythmic formulas of ritual songs in the Ukrainian-Belarusian melodic area. Part 1: Seven-syllabic songs of Western Galicia.

The article is part of a larger study, which aims to identify large-scale trends of a rhythmic creativity in the Slavic lands of Eastern Europe – the so-called Ukrainian-Belarusian macro area (makroareal). Various “vectors of rhythmic trends”, which have appeared in the ritual melodies outline an array, create expressive subareas that differ in the organization of rhythmic formulas and modes of variation. One of the parameters – “Three-dimensional (iambic) / Two-dimensional (spondic)” divides the Ukrainian-Belarusian space in ‘iambic north + west’ and “spondic east+center.” The “Iambic Bulge” begins in the western Galicia, Beresteyschyna, Podlasie semicircle covers Belarus from the west (Neman), north (Lakeland) and the east (upper Dnieper). In the last decades in the wedding and reaping melodies of Galicia were discovered “mechanism adding syllabic-rhythms.” Mapping these melodic types shows that this is known more widely. Its area is largely the same as the shape marked “iambic arc,” thus this mechanism can claim to be a “macro-regional rhythmic algorithm”. For a deeper development of this topic, we will need to learn seven-syllable iambic rhythmic forms, which are found throughout the Ukrainian-Belarusian territories.

Key words: Belarusian-Ukrainian macroareas, ritual songs, zone of rhythmic styles, iambic seven-syllable rhythmic forms, technique of “adding”, wedding and reaping songs of Galicia, Roztochia.

АРЕАЛОГІЯ ОБРЯДОВИХ НАСПІВІВ РІВНЕНСЬКО-БЕРЕСТЕЙСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ

На основі численних музично-фольклористичних матеріалів, зафіксованих автором особисто та використаних із основних архівних та друкованих джерел, досліджується перехідна зона між Рівненською та Брестською областями. Предметом вивчення виступають локально своєрідні обрядові мелотипи, що аналізуються на рівні типології та мелогеографії. У підсумку встановлюється діалектна структура досліджуваної території та висловлюються гіпотези щодо етнокультурних процесів на цих теренах.

Ключові слова: Полісся, Рівненщина, Берестейщина, обрядові наспіви, мелотип, ареал, музичний діалект.

Українсько-білоруський державний кордон, встановлений щойно у 1939 році, не має жодних співпадінь із етнографічним районуванням у цьому величезному масиві, ба навпаки, штучно ділить навпіл споконвіків історично та, відповідно, етнокультурно споріднені області великопольської провінції. Багато дослідників різних народознавчих галузей саме за цими теренами визначають вагомую роль у тривалих процесах германо-балто-слов'янських взаємин, та й взагалі формування і розвитку слов'янства.

Немаловажну роль в етнокультурних процесах на Поліссі, передовсім з огляду на геополітичні фактори, відігравало населення центральної його частини, де в межиріччі правих приток Прип'яті – Стира та Горині – багатьма науковцями виділяється перехідна зона між середньо- та західнопольським діалектами. Саме тут, на межі Рівненської та Брестської областей, упродовж останніх майже 200 років проведено чимало експедиційних розвідок польськими, українськими, білоруськими та російськими фольклористами та, поміж іншим, записано велику кількість зразків народномузичної творчості. Ці матеріали лягли в основу численних наукових розвідок та публікацій, на основі чого нині можна сформувати належне уявлення про місцеву етнокультурну картину.

З-поміж основних музично-етнографічних доробків варто виділити, насамперед, праці Оскара Кольберга [27; 28], Філарета Колеси та Казимежа Мошинського [19], Зінаїди Можейко [18] та найновіше білоруське двотомне видання про Брестське Полісся із серії „Традиційна мистецька культура Білорусів” [24], у якому музичні матеріали впорядкувала Тамара Варфаламєєва. У більшості ці об'єкти

друковані видання репрезентують творчість Берестейщини. Пісенну культуру Рівненського Полісся представляють значно скромніші збірки – в основному видання пісень з певного села чи навіть від одного виконавця, рідше – з локального осередку [20; 22; 14; 17; 1]. На регіональному рівні обрядовий репертуар північних районів Рівненщини вперше висвітлено в невеличкій антології „Народна музика Рівненського Полісся: Обрядові пісні”, що вийшла щойно 2009 року [11].

Утім, більшість матеріалів із теренів північної Рівненщини ще чекає на свою публікацію, оскільки експедиційно-польова робота тут проведена на досить високому рівні – фактично жодне з сіл не опинилось поза увагою фольклористів. Велику кількість музично-етнографічних матеріалів на Рівненському Поліссі (менше на білоруській території) в основному за останні десятиліття зібрали фахівці з Києва, Львова та Рівного [26]. Ці надбання зберігаються в архівах фольклористичних лабораторій київської та львівської музичних академій, у фондах кафедри музичного фольклору Рівненського гуманітарного університету, а також в архіві Етнокультурного центру при Рівненському палаці дітей та молоді. На сьогодні депонована в державних установах загальна кількість музичних записів із теренів Рівненського Полісся за приблизними підрахунками сягає 8 тис. народномузичних творів.

Дещо гірша ситуація на білоруській території, де дослідниками різних поколінь часто практикувались повторні записи у тих самих селах, водночас чимало населених пунктів або взагалі не представлені фольклорними матеріалами, або ж у них зафіксовано поодинокі зразки. Більше того, наскільки можна судити з доступних матеріалів, білоруські фольклористи проводили розвідкові або вузькотематичні дослідження, не переслідуючи мету встановлення повної жанрово-типологічної картини. Натомість, українські етномузикологи в останні роки надають цьому першочергового значення.

Попри це, ретельні польові розвідки у середньополіському масиві, а відтак виявлення великої кількості автентичних обрядових мелотипів на межі Рівненського та Брестського Полісся, дозволяють перейти до стадії порівняльних ареалогічних студій, спрямованих на визначення меж музичних діалектів, природи їх формування і кореляції. Для цього в українській етномузикології закладено добре методологічне підґрунтя та вже зроблено результативні кроки в наукових розвідках попередників.

Першим спеціальну увагу пісенному фольклору на межі білоруського та українського етносів приділив Климент Квітка [2, с. 161-176]. Попри те, що ця розвідка присвячена переважно білоруським календарним та весільним наспівам, кожен із пісенних типів¹ розглядається у масштабах його побутування, а тому часто в полі зору науковця опиняється і вся українська територія. У межах Полісся в основному аналізується матеріал із центрального та східного масивів, де вчений особисто записував фольклор або ж звідки черпав джерельний ресурс у доступній йому науковій літературі. Послугуючись невеликою на той час кількістю музично-етнографічних матеріалів, К. Квітка зумів точно визначити та охарактеризувати кілька типових форм обрядового приурочення, водночас окресливши контури відповідних мелоареалів. Пізніше його припущення знайшли підтвердження та подальший розвиток в спеціальних наукових студіях, базованих на багатій фактологічній базі².

У наш час плідні дослідження пісенного фольклору на теренах Великого Полісся проводить Ірина Клименко, яка на рівні фактично всіх обрядових жанрів визначає ареали основних пісенних типів – їхні кордони та природу взаємодії [6]³. Одиницею картографування для неї виступає пісенний тип у його багатозначному трактуванні, що, як правило, поширюється на алгоритми дроблення ритмічних форм, мелічну будову, ладові та навіть деякі фонетичні властивості пісень. В останні роки І. Клименко дотримується макроареалогічних підходів, що передбачає визначення усього масиву побутування того чи іншого мелотипу [5, с. 95-113; 7]. Тому полігоном її досліджень виступають й інші регіони України, а за необхідністю і суміжні країни, передовсім Білорусь, Росія та Польща.

Очевидно, що результати студіювань І. Клименко є надзвичайно вагомими для української етномузикології, і в подальшому це стане основою для формування музичних атласів східних слов'ян. Утім, не менш актуальним у наш час та цінним за своїм інформативним потенціалом є підхід вузькорегіональних досліджень, базованих на ареалогії пісенних типів у їх простішому, класичному визначенні.

¹ У цій же розвідці К. Квітка обумовлює поняття пісенного типу, в основі визначення якого „береться до уваги віршова форма пісні та музично-ритмічна форма, що вивчається в найтіснішому зв'язку з віршовою” [2, с. 161].

² Див., наприклад: [6; 23].

³ Узагальнений досвід свого „документального картографування” Ірина Клименко висвітлює у статті [7, с. 19-30].

Адже, як свідчить практика, саме ритмічна складова народних пісень – у музичному та поетичному текстах – демонструє глибоко консервативні ознаки, а визначені способом типізації [15, с. 255-271] форми обрядових наспівів можуть служити надійною одиницею картографування з обов'язковим подальшим виходом на діалектологічні та, за можливостю, культурогенетичні висновки¹. Особливої ціни результати дослідів, здійснених способом „від простого до складного”, набувають у перехідних міждіалектних зонах.

Власне такий підхід застосовується у пропонованому дослідженні, зверненому до території Рівненсько-Берестейського Полісся, де виразно межують традиції заходу та сходу, півночі та півдня. На основі типології та ареалогії численних обрядових наспівів можна неабияк посприяти у встановленні реальної діалектної картини в цьому регіоні, а також гіпотетично окреслити напрямки та характер основних етнокультурних впливів.

Отже, з-поміж численних типів обрядових наспівів, визначених у процесі опрацювання основних джерельних фондів – як архівних, так і з друкованих видань – для аналізу тут відібрано лише кілька форм, які відзначаються локальним побутуванням у межах досліджуваного середовища². Слід відразу ж зауважити, що таких форм є зовсім небагато, оскільки чимало типів мають тотальне поширення³. Певні висновки зроблено на основі динаміки співіснування генетично споріднених мелотипів – вихідних та похідних за своєю композиційною структурою, а інколи і за ритмоструктурними елементами в сегментах таких композицій. З позиції ареалогії, поряд із характеристикою природи побутування певних форм, не раз вагомим діалектологічним аргументом виступає відсутність ареалів загальновідомих наспівів на окремій території, що також спостерігалось у межах Рівненсько-Берестейського Полісся. Усе ж основним критерієм визначення внутрішніх діалектних зон слугував факт суміщення щонайменше трьох ареалів різних пісенних типів.

¹ Досвід таких ритмотипологічних студій відображено в дисертаційних дослідженнях Юрія Рибак [23] та Василя Ковалю [13].

² До речі, у висновках згаданої вище статті К. Квітка наголошує на важливості дослідження ареалів поширення локальних типів [2, с. 174].

³ З огляду на те, що на суміжних теренах деякі з цих типів усе ж географічно обмежені в своїх ареалах, цьому слід шукати історичне тлумачення.

Із тридцяти обрядових форм, виявлених у сезонно-трудовому (жнива), календарно-обрядовому (зима, весна, літо) та родинно-обрядовому (весілля) циклах, жодна не замикається у своєму ареалі на теренах Рівненсько-Берестейського пограниччя, а характеризується більш чи менш розгалуженим побутуванням на суміжних територіях. Крім того, у досліджуваному масиві спостережено розсосередження певних мелотипів, які трапляються у віддалених селах, а отже частина мелоареалів має невиразні контури. Усе це зайвий раз свідчить про відсутність на межі Рівненщини та Берестейщини консервативної етнокультурної традиції, в якій, однак яскраво виявляють себе міждіалектні взаємовпливи.

Щодо локальних ареалів, які демонструють детальне внутрішнє діалектне структурування, то в кожному з основних обрядових циклів виявлено одну або більше відповідних форм.

У жнивному циклі звертає на себе увагу тип наспівів, визначений І. Клименко як „жниво-голосіння” [6, с. 60-68] або Ольгою Пашиною як „загальнобілоруський” [21, с. 51-75]. Загалом для цієї форми властивий рубатний спосіб виконання, унаслідок чого вона набуває різних ритмічних модифікацій та найчастіше несиметричних пропорцій. Причому на білоруській етнічній території переважає 8-складова композиція із виразним ямбічним групуванням, а на білорусько-українському пограниччі побутують кілька перехідних його різновидів, що, ймовірно, виникають унаслідок контамінації пірихічної та ямбічної ритмосхем:

$$\begin{array}{l}
 1212|1212 \\
 \text{(приклад 1)} \curvearrowright \nearrow 1111|1+1424 \searrow \\
 1111|1212 \text{ [19, № 36]} \leftarrow 1111|11424 \text{ (пр. 2)} \\
 \quad \quad \quad \curvearrowleft = 2222|2424 \nearrow \\
 [222222] \leftarrow 1111|2222 \quad \swarrow \\
 \text{(приклад 3)}
 \end{array}$$

У межиріччі Стира та Прип'яті (див. картосхему) також виявлено кілька ямбічних композицій (приклад 1), тоді як поміж Львою та Ствигою і північніше на Столінщині вже поширені гібридні форми (приклад 2); на сході ж Рокитнівщини зафіксовано пірихічний різновид (приклад 3).

Приклад 1 [25, с. 220], с. Серники

$\text{♩} \approx 96$ *Одна*

1. На-ший па-но/го/к мо-ло- /го/-день-кий,
 й а наш па-но-/го/к мо-ло-де- /ге/нь-кий,
 под ї-/гі/м ко-ник во-ро- не-/ге/нь-кий.

Приклад 2 [20, № 13], с. Дроздинь

$\text{♩} = 60$

1. На-ш/и/ пан же- да ба-ран, ба-ран,
 На ш/и/ пан же- да ба-ран, ба-ран Не пус-ка-с нас до-до- му за-ран.
 2.-4. На-ша па-пі-ла й о-ве- ча-я, Да й дер-жить нас да й до ве-чо-ра.

Приклад 3 [12, с. 201], с. Кам'яне

$\text{♩} \approx 78$

1. Ой я жа-ла, да за-жа- ла- са,
 взє- ла зза-ду да й ос-та- ла- с[а].

Унаслідок подальших модифікацій контамінованої структури кінцеві тривалості у ній набувають збільшеного вигляду, до чого могли призвести елементарні агогічні затягування та прийом додавання силаби усередині рядка, який виявлений у колядках на лівобережжі Прип'яті (про це див. нижче). Компактний ареал гібридних типів, із аугментаціями кінцевих тривалостей, виявила І. Клименко на півночі сусідньої Житомирщини (басейн р. Уборть [6, карта Ж.2]). Прикметно, що на півночі Рівненщини цей тип, попри певні структурні розходження, відповідає трирядковій композиції, а на Берестейщині та в басейні Уборті домінує дворядкова форма. Усі ці ознаки можуть свідчити про пізніше поширення рубатного типу на півночі Рівненщини та на суміжній Столінщині, унаслідок чого композиція пристосувалася в кількох модифікованих різновидах.

На основі колядкових форм у досліджуваному регіоні спостерігається відносно однорідна внутрішня картина, для якої властиве побутування у великій кількості варіантів двох основних типів колядок (за В. Гошовським) – А-1, А-2 та, значно менше, Б-1. У кількох селах на півночі Рокитнівщини зафіксовано досі незареєстрований дворядковий аналог типу А-1 із ¹⁸V554₂ та ^sVAA (приклад 4), а в с. Дроздинь побутує простіший варіант цього типу – без рефрену в першому рядку – ¹⁸V55;554₂ [20, № 3].

Приклад 4 [20, № 4], с. Вежиця

$\text{♩} = 144$



1. Ой там на дво-рі зор-ні-ца впа-ла, Ся-тий ве-чор,
Зор-ні-ца впа-ла — кри-пи-ця ста-ла, Ся-тий ве-чор!

Наспіву типу А мають відносно стабільну ритмоорганізацію основних 5-складників – 11112, однак в околицях Лунінця ця стопа набуває модифікованого вигляду – 11122:

Приклад 5 [19, № 6]¹, с. Чучевичі

Andante

1. Ой хо-дзіть, хо-дзіть ме-сяц по не-бу,
2. Зо-рі склі-ка-юць, Бо-га шу-ка-юць.

рефр.
Щед-рий ве-чор, свє-тий ве-чор.

Найімовірніше, таку ритмічну трансформацію спричинило пристосування 5-складового поетичного тексту до 4-складової щедрівкової ритмосхеми, унаслідок чого відбувається не звичніше для народного виконавства дроблення початкової тривалості, а додавання ще однієї напочатку: 1122 ← 1+1122. Доказом цього служать ті ознаки, що додана та основна тривалості звуковисотно є ідентичними, а три початкові вісімки не раз ритмічно групуються у тріоль, тобто мисляться як єдина доля у 3-дольному метрі. Крім того, ритмосхема 8-складового приспіву, що складає наступний рядок, залишається у вигляді висхідного іоніка – 1122|1122².

Власне на рівні ритмоорганізації рефрену колядкові форми навіть у межах одного села, а тим більше на всьому просторі, характеризуються різними комбінаціями у схемі. Фактично тут виявлено всі відомі його різновиди: 1212, 1122, 1112, 2112, 1221 та 1222.

Весняний цикл на Рівненсько-Берестейському пограниччі представляють численні форми як закличної (веснянки), так й ігрової (гаївки) функції з суттєвою перевагою других. Строфічні композиції тут пропорційно співіснують із тирадними. Перші домінують у формі дво- або трирядкового періода, в окремих групах творів наявний середстрофовий (рідше початковий або кінцевий) рефрен, через що форма набуває вигляду ^sVab;pb. Тирадні композиції виявляють генетичне

¹ Тут і далі відбитки нотних прикладів із збірника „Музичний фольклор з Полісся...” подаються в оригіналах.

² Слід зауважити, що в досліджуваному регіоні виразніше, ніж деінде, спостерігається синонімія понять колядка та щедрівка, коли, з позиції інформантів, ці жанри відрізняються лише словами рефрену „Святий вечір” чи „Щедрий вечір” [20, с. 86].

споріднення з великою кільцевою формою – 33||:X:||KK, яка в цьому регіоні найчастіше представлена на рівні окремих компонентів. Розмаїття ритмічних структур та багатство поетичних сюжетів унеможливають визначити групи типових композицій, яким були б властиві чіткі ареали.

Щодо найтипівіших елементів у весняних формах, спостережено домінування 6-складових груп пірихічного складу (111111), а також споріднених із ними 7-складників – 1111|112 та 1111|211, які зустрічаються у вигляді окремих композицій, а також як частини більших побудов. Особливої популярності на середньополіських просторах набули наспіви з коломийковою структурою в основі, де тричі повторюється остання група – ^{rs}V44666, ^sVabvvv:

Приклад 6 [11, № 34], с. Балашівка

$\text{♩} = 150$

1. Й у_ же вес_ на, й у_ же крас_ на, роз_ ви_ вай_ ся, ли_ по,
– Чо_ му же ти не йдеш за_ муж, дев_ чи_ но-за_ dri_ по,

роз_ ви_ вай_ ся, ли_ по, да роз_ ви_ вай_ ся, ли_ по.
дев_ чи_ но - за_ dri_ по, да дев_ чи_ но - за_ dri_ по?

Нерідко перша силабгрупа у цих структурах розширюється до 5 складів, унаслідок чого диямбічна стопа (1212) набуває вигляду 11212, а різновиди пірихічного 4-складника (2211) стають подібними до ритмоформули наспівів типу „стріла” – 11211. Загалом для веснянок цього типу характерне розмаїття ритмосхем, знову ж без чіткої географічної прив’язки.

Перехідний рубіж весняно-літнього циклу в досліджуваному осередку представлений локально своєрідними кустовими наспівами, що відповідають єдиному типові з ^zV46, та ^mR1111|111122:||:

Приклад 7 [11, № 55], с. Старі Коні



♩ = 60

1. У_би_ра_є_м/и/ Кус_та й у в/и/ зе_ле_ни_ї кльо_ /го/_ни,
по_ве_де_мо Кус_та до па_на й у й по_ко_й...

Ця форма достатньо добре висвітлена в науковій літературі [8, с. 82-92], як і чітко визначений її ареал, що замикається межами етнографічної Пінщини, тому немає потреби тут аналізувати її детальніше.

Власне літній календарний цикл характеризує майже повна відсутність найвідомішого купальського мелотипу із ^{rs}V54₂. Натомість на сході Рокитнівщини, а також у деяких селах Березнівщини побутує оригінальна форма із ^{rs}V4...;44;44:

Приклад 8 [11, № 57], с. Познань



♩ = 102

1) На_ши хлоп_ци... 2) На_ши хлоп_ци лов_ци, лов_ци,
по_по_ві_лі жа_бу в ро_в...

У цій композиції звертає на себе увагу прийом конкатенації, який по-різному виявляється у ритмічній формі та в поетичному тексті. Неповне першеречення ритмічно виступає завершенням рядка, ідентичного останньому, як це мало б бути в малій кільцевій формі: 1111|2244||1111|2222||1111|2244|| ← [...]2244||1111|2222||1111|2244||. У вірші, навпаки, виконується лише перша частина рядка, який відразу ж унаступному проведенні подається повністю: аб;аб;вг ← а[...];аб;вг. Можливо, цей тип раніше виконувався у респonsorний спосіб, де солістові належав недоспіваний фрагмент, а гуртом розспівувався повний період. У

дещо трансформованому вигляді така структура зустрічається серед жнивних пісень Лунінецького району [24, №№ 54, 55].

Попри розмаїття на межі Рівненщини та Берестейщини весільних форм, для цих теренів властива більш-менш однорідна типологічна картина, на основі якої регіональні осередки не особливо різняться поміж собою. Спостережено лише закріпленість за північною Рокитнівщини тирадного виду 8-складової форми типу ЛЗТ¹ із ²V53_n. І ще в цьому ж регіоні побутує невідомий для інших районів досліджуваного масиву тип ВП8 із ¹⁸V444;444, ^mR1122|1122|1122||1111|1111|1122|| та характерним приспівом „рано-рано”:

Приклад 9 [20, № 24], с. Дроздинь

♩-96

1. Ой брат сес - тру за стол ве - де ра - но - ра но,
Ой брат сес - тру за стол ве - де ра - не - сень - ко.

Примкотно, що кілька основних весільних мелотипів на середньополіських теренах поширені лише у вигляді схем другого покоління – Л1С3 із ²V6₃ та ЛЗС із ²V53₂, що може свідчити про пізніше походження цих творів у досліджуваному осередку. Особливої популярності набрав пірихічний трирядковий 6-складник, який на Столінщині та в деяких селах північної Дубровиччини виконується зі вставним складом „о” або „ой” наприкінці першого речення:

Приклад 10 [19, № 74а], с. Стахів

♩-92

Ма - ти си - на да ви - ра - жа - ла, ой, ма - ти си - на
да ви - ра - жа - ла, мі - ся - цем й о - по - ре - за - ла.

¹ Тут і далі коди весільних типів подаються за розробкою Б. Луканюка [16, с. 95-108].

Крім того, на Рівненсько-Берестейському пограниччі яскраво проявляється довільне співіснування ямбічних та пірихічних ритмосхем – ідентичних за складочисловою структурою: 2V443_2 (ВП6 і ВП7), 2V446_2 (Л6С і Л7С), ${}^2V43_2;446$ (Л9С і Л10С), 2V6_n (Л1Т і Л2Т). Як відомо, на Західному Поліссі абсолютно домінують ямбічні структури, а на Середньому та дедалі східніше переважають пірихічні¹. Тому закономірно, що в досліджуваних районах, де межують ці дві етнографічні області, трапляються обидва різновиди ритмічних упорядкувань².

На основі типології обрядових наспівів можна зробити такі діалектологічні висновки.

Рівненсько-Берестейське пограниччя характеризується гетерогенною картиною в народнопісенній традиції з виразно дифузними явищами поміж пісенними типами. На основі ареалів кількох локально поширених форм визначаються три діалектні зони, закріплені за певними геоморфологічними кордонами – переважно басейнами праток Прип'яті (див. картосхему).

Перша зона (1) знаходиться у межиріччі нижнього Стира та Прип'яті, її кордони замикаються теренами етнографічної Пінщини. Лише тут побутують кустові пісні, а також жнивні рубатні наспіви, поширені далі на білоруській етнічній території. Нижній кордон цього діалекту має чіткі контури та в основному співпадає з межами Зарічненського р-ну³, натомість визначення точних північних кордонів в околицях Пінська на сьогодні проблематичне через недостатнє обстеження білоруських сіл саме в цих межах.

Друга зона (2) локалізується уздовж Горині, але в основному обмежується Дубровицьким та Столінським районами. Вона не має настільки виразних контурів, як попередня, оскільки тут не виявлено жодної локально своєрідної форми, натомість саме у типології місцевих наспівів спостерігаються дифузні та симбіозні явища, а на загальному рівні – яскраві міжкультурні взаємодії. Вище від Століна в цей діалект активно проникають певні чужорідні елементи (рубатність виконання, трансформації типових структур), які далі

¹ Див., наприклад: [10, с. 160, табл. 3].

² У двох селах навіть виявлено гібридні весільні ритмотипи (с. Воронки Володимирецького р-ну [11, № 81а-в] та с. Яцковичі Березнівського р-ну [11, № 81г]), де в першій частині присутня ямбічна, а в другій – пірихічна схема.

³ До цього діалекту належать три села Дубровицького району – Зелень, Сваривичі та Озерськ.

активно проявляються в білоруській етнічній культурі. Верхню межу цього діалекту також проблематично визначити, оскільки залишається недослідженою група сіл у місці впадіння Горині у Прип'ять.

Нарешті, остання, третя зона (3) закріплюється за межиріччям невеликих рік Льви та Ствиги. Музичний діалект цього осередку покриває кілька сіл північної Рокитнівщини та частково проникає на білоруську територію. Сильна заболоченість цих теренів, очевидно, позначилась на їх незначному заселенні, проте місцева традиція відрізняється низкою консервативних елементів. Чимало ознак в цьому осередку мають східне походження, оскільки активно проявляються вже на сусідній Житомирщині. Зокрема, такими є купальсько-петрівчаний конкатенований тип, а також весільні наспіви з рефреном „рано-рано” та тирадний тип 8-складової структури. Натомість деякі риси споріднюють цю традицію з північною Пінщини та Лунінеччиною, зокрема той таки купальсько-петрівчаний тип та деякі різновиди „жнива-голосіння”.

Ареалогія локальних пісенних типів свідчить про відсутність на межі Рівненсько-Берестейського пограниччя самодостатньої етнокультурної традиції, яка б не піддавалася зовнішнім впливам. Зокрема, у цьому середовищі визначаються два периферійні масиви – Пінський та Рокитнівський, перший із яких містить чимало запозичень із білоруської етнічної культури, а в другому переважають впливи з суміжної північної Житомирщини, хоча деякі елементи пов'язують його і з білоруською традицією. Центральна зона, попри колоритну народнопісенну картину, виступає контактним середовищем сильних культурних потоків із заходу (Верхньоприп'ятська низовина), які на домінантних позиціях (ямбічне мислення) взаємодіють із центральнополіською традицією. Своєю чергою, на підставі деяких ознак можна припустити, що Дубровицько-Столінський діалект мав певний вплив на суміжну білоруську культуру, яка яскраво проявляється щойно на лівобережжі Прип'яті, навпроти впадіння у неї Горині.

У перспективі слід максимально точно встановити кордони визначених на білорусько-українському пограниччі діалектів, залучивши для цього якомога більше матеріалів із білоруської території. Відтак, у зіставленні з результатами географічних досліджень фахівців суміжних етнологічних та історичних дисциплін стане можливим достеменно тлумачення процесів культурогенези на цих теренах.

Важливим для вирішення залишається ще одне питання, що стало у процесі ареального вивчення обрядових наспівів Рівненсько-Берестейського пограниччя: як на тлі визначення локально поширених форм та констатації на цій підставі існування трьох внутрішньо розрізнених діалектів тлумачити той факт, що більшість обрядових типів усе ж мають у цьому масиві тотальне поширення? Можливо, ці загальновідомі форми представляють відносно новішу культурну хвилю, яка проникла у колись своєрідні осередки або, навпаки, вони (форми) стосуються давньої традиції, яка в певних локусах зазнала іншокультурних інвазій.

-
-
1. Весілля у Сварицевичах : наукове видання / [запис, нотні транскрипції та впорядкування Р.В. Цапун]. – Рівне, 2005.
 2. Квитка К. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен / Климент Квитка // Белорусские народные песни / [сост. З.В. Эвальд]. – Москва; Ленинград, 1941. – С. 123-131. (також див. цю публікацію на сайті: <https://sites.google.com/site/zpkkvitky>).
 3. Клименко І. Зимові мелоареали південної Пінщини в системі поліської мелоареалогії / Ірина Клименко // Етнокультурна спадщина Полісся / [упоряд. В.П. Ковальчук]. – Вип. VI. – Рівне, 2005.
 4. *Її ж.* Купальсько-петрівські мелотипи Прип'ятського Полісся : матеріали до Атласу музичних діалектів / Ірина Клименко // Проблеми етномузикології : зб. наук. статей : Вип. 1 / [упоряд. О.І. Мурзина]. – Київ, 1998.
 5. *Її ж.* Макроареалогічні замітки центральноукраїнського картографа / Ірина Клименко // Етномузика / [упоряд. Ю.П. Рибак]. – Львів, 2007. – Число 3 : збірка ст. та матер. на честь 60-річчя Богдана Луканюка.
 6. *Її ж.* Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Ірина Клименко. – Київ, 2001.
 7. *Її ж.* Методичні проблеми сучасної мелоареалогії : з практичного досвіду документального картографування / Ірина Клименко // Проблеми етномузикології : зб. наук. статей : вип. 5 / [ред.-упоряд. І.В. Клименко; НМАУ ім. П.І. Чайковського]. – Київ, 2010.
 8. *Її ж.* Наспів „весни-трійці” на Пінському Поліссі / Ірина Клименко // Родовід. – Київ, 1995. – Ч. 11.
 9. *Її ж.* Ранньотрадиційні ритми брестсько-волинсько-підляської зони в контексті українсько-білоруського меломасиву : [тези доповіді] / Ірина Клименко // http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/konferencia/20111020_3_Kolessa_czytannia/20111020_3_Kolessa_czytannia_index.htm#klymenko. – Доступно 20.01.2012.

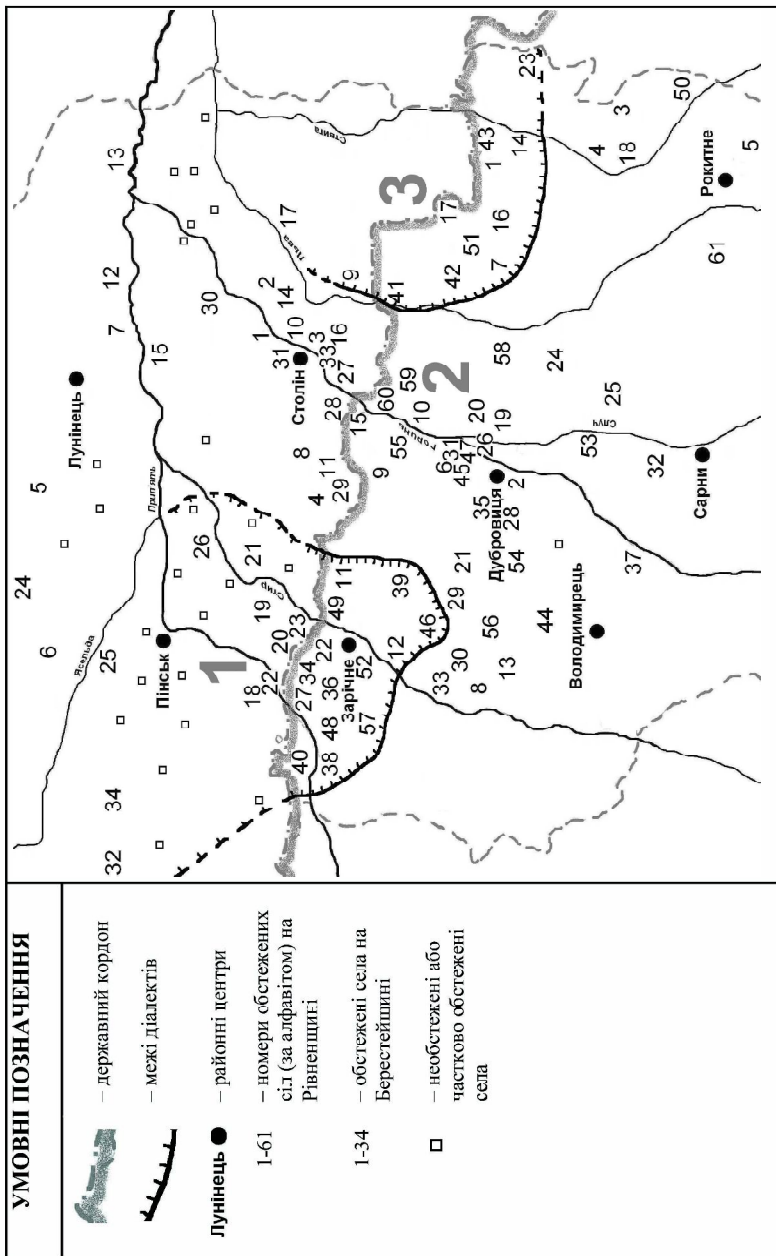
10. *Її ж.* Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (погляд із Прип'ятського Полісся) / Ірина Клименко // Проблеми етномузикології : зб. наук. статей : Вип. 2 / [ред.-упоряд. О.І. Мурзина]. – Київ, 2004.
11. Ковальчук В. Народна музика Рівненського Полісся : обрядові пісні / Віктор Ковальчук / [заг. ред. Ю.П. Рибак]. – Рівне, 2008. – 188 с.
12. *Його ж.* Пісні села Кам'яне Рокитнівського району (за матеріалами експедиції 1998 року) / Віктор Ковальчук // Етнокультурна спадщина Полісся / [упоряд. В.П. Ковальчук]. – Рівне, 2004. – Випуск V. – 256 с.
13. Коваль В. Генеза локальної типологічно гетерогенної народновокальної традиції (на матеріалах обрядових наспівів із околиць на північний захід від Горган) : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Василь Коваль / [наук. кер. Б.С. Луканюк]. – Львів, 2006.
14. Куришко Я. Пісні від Ганни Куришко : фольклорний збірник / [заг. редакція Ю.П. Рибак]. – Рівне, 2006.
15. Луканюк Б. Про типізацію вітальних мелоритмічних форм / Богдан Луканюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна / [упоряд. Р. Марків, А. Вовчак]. – Львів, 2010. – Вип. 43.
16. Луканюк Б., Добрянська Л. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині / Богдан Луканюк // Етнокультурна спадщина Полісся / [ред.-упоряд. В.П. Ковальчук]. – Рівне, 2004. – Вип. 5.
17. Мелодії древнього Нобеля : науково-популярне видання / [запис, нотні транскрипції та впорядкування Р.В. Цапун]. – Рівне, 2003.
18. Можейко З. Песни Белорусского Полесья / Зинаида Можейко. – Москва, 1983. – Вип. 1; Москва, 1984. – Вип. 2.
19. 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.
20. Народна музика північної Рокитнівщини : за матеріалами експедиції 2001 року : фольклорний збірник / [упоряд. Ю.П. Рибак, Л.Д. Гапон]. – Львів, 2002.
21. Пашина О. Живные песни восточно-белорусского Полесья / Ольга Пашина // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян / [отв. ред. Б.Б. Ефименкова]. – Москва, 1987. – Т. 91.
22. Пісні села Погоріловка : фольклорний збірник / [упор. Т. Гнатюк; заг. редакція Ю.П. Рибак]. – Рівне, 2003.
23. Рибак Ю. Обрядові пісні Верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія – мелогеографія – культурогенеза) : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / [наук. кер. Б.С. Луканюк]. – Львів, 2005.
24. Традицыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. : т. 4. Брэсцкае Палессе : у 2 кн. – Мінск, 2008. – Кн. 1 / В.І. Басько [і інш.]; [ідея і агул.

- рздагаванне Т.Б. Варфаламеевай] ; Мінск, 2009. – Кн. 2 / А.М. Богане-
ва [і інш.] ; [ідэя і агул. рздагаванне Т.Б. Варфаламеевай].
25. Юзюк О. Пісні Зарічненського району (за матеріалами експедиції 1998 року) / Олена Юзюк // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся / [упоряд. В.П. Ковальчук]. – Рівне, 2003. – Випуск IV. – 256 с.
 26. Юзюк С. Музично-фольклористичні дослідження на Рівненщині : дипломна робота / [наук. кер. Ю.П. Рибак]. – Рівне, 2011.
 27. Kolberg O. Bialorus-Polesie / Z brulionow pośmiertnych przy współudziale S.Fiszera i F.Szopskiego wydał F.Tretiak / Oskar Kolberg. – Wrocław-Poznań [1968]. – (Kolberg Oskar, Dzieła wszystkie, t. 52).
 28. Kolberg O. Wołyń: Obrzędy, melodii, pieśni / Z brulionow pośmiertnych przy współudziale S.Fiszera i F.Szopskiego wydał F.Tretiak / Oskar Kolberg. – Wrocław, Poznań, 1964. – (Kolberg Oskar, Dzieła wszystkie, t. 36).

Список обстежених сіл

Україна		Білорусь
1. Березове	36. Мутвиця	1. Белоуша
2. Берестя	37. Нетреба	2. Велемічі
3. Біловіж	38. Нобель	3. Викоровічі
4. Блажове	39. Озерськ	4. Городная
5. Борове	40. Омит	5. Доброславка
6. Бродець	41. Переброди	6. Клетная
7. Вежиця	42. Переходиці	7. Кожан-Городок
8. Великі Телковичі	43. Познань	8. Лука
9. Вербівка	44. Радижеве	9. Ольпень
10. Висоцьк	45. Рудня	10. Отвержічі
11. Вичівка	46. Сварицевічі	11. Ровчак
12. Вовчиці	47. Селець	12. Сінкевічі
13. Воронки	48. Сенчиці	13. Сітніца
14. Глинне	49. Серники	14. Старіна
15. Городище	50. Сновидовічі	15. Стахово
16. Грабунь	51. Старе Село	16. Струга
17. Дроздинь	52. Старі Коні	17. Теремлічі
18. Залав'я	53. Стільськ	18. Волька
19. Залужжя	54. Трипутні	19. Остров
20. Заслуччя	55. Тумень	20. Паре
21. Золоте	56. Хиночі	21. Жолкіно
22. Іванчиці	57. Чернин	22. Хойно
23. Кам'яне	58. В. Озера	23. Ладорож
24. Карасин	59. Жадень	24. Гутка
25. Карпилівка	60. Удрицьк	25. Табулкі
26. Колки	61. Томашгород	26. Колби
27. Комори		27. Бухлічі
28. Крупове		28. Терембежов
29. Лісове		29. Деревная
30. Луко		30. Відібор
31. Лютинськ		31. Маньковічі
32. Люхча		32. Вельс
33. Малі Телковичі		33. Ворони
34. Морочне		34. Шоломічі
35. Мочулище		

Картохема



Юрий Рыбак. Ареалогия обрядовых напевов Ривненско-Брестского пограничья.

На основании многочисленных музыкально-фольклористических материалов, зафиксированных лично и использованных из основных архивных и печатных источников, исследуется переходная зона между Ривненской и Брестской областями. Предметом изучения выступают локально своеобразные обрядовые песни, которые анализируются на уровне типологии и мелогеографии. В результате определяется диалектная структура исследуемой территории и выдвигаются гипотезы относительно этнокультурных процессов в этом регионе.

Ключевые слова: Полесье, Ривненщина, Брестщина, обрядовые напевы, мелотип, ареал, музыкальный диалект.

Yuriy Rybak. Arealogy of ritual songs in the Rivne and Brest borders area.

The paper investigates the border zones between Rivne and Brest regions. The author utilizes personally acquired ethnographic recordings as well as basic archival and printed sources. Local specific ritual melotypes are the subject of this study, which are analyzed on typological and melogeographic levels. In conclusion, the dialect structure of the researched territory is established. A hypothesis about the ethnic-cultural processes on these territories is suggested.

Key words: Polissya (Woodland), Rivne area, Brest area, ritual songs, melotype, area, musical dialect.

КІЛЬКА ШТРИХІВ ДО ІСТОРІЇ ЕКСПЕДИЦІЇ ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ НА МИРГОРОДЩИНУ (на основі епістолярію Філарета Колесси)

В основі дослідження – невідома епістолярна спадщина Філарета Колесси, яка зберігається у його приватному архіві у Львові. Зокрема це чернетки листів Філарета Колесси до Климента Квітки, Опанаса Сластьона, Олени Пчілки, поштова картка, яку Ф. Колесси адресував Осип Роздольський, а також листування з дружиною Марією. Документи вносять суттєві доповнення до історії експедиції Філарета Колесси на Наддніпрянську Україну влітку 1908 року для запису традиційного репертуару кобзарів і лірників. Віднайдені листи стосуються основних етапів перебігу експедиції: її підготовки, методики праці в терені, зокрема і фонографування, перспектив можливого продовження, результатів, а також містять інформацію для встановлення точних дат проведення експедиції.

Ключові слова: фольклористична експедиція за думами, історія фонографування кобзарсько-лірницького репертуару, листування, Філарет Колесса, Климент Квітка, Опанас Сластьон, Осип Роздольський.

Експедиція Філарета Колесси на Наддніпрянську Україну влітку 1908 року для запису традиційного репертуару кобзарів і лірників уже не раз ставала об'єктом зацікавлення як дослідників спадщини академіка або ж мандрівної традиції, так і загалом історії української культури. Адже ця поїздка та її вислід – опубліковані мелодії народних дум [17], завершили багаторічну, дійсно, історичної ваги акцію української інтелігенції початку ХХ століття, зініційовану для ґрунтовного вивчення творчості кобзарів та лірників.

Втім, незважаючи на низку досліджень, присвячених достатньо відомому фундаментальному проекту [1; 2; 4; 6-9; 11; 13-16; 19; 21; 22; 24-27], все ще віднаходяться винятково цікаві та водночас маловідомі факти з історії цього епохального задуму. Таким змістовним та наново відкритим джерелом стала епістолярна спадщина Філарета Колесси, яка зберігається у його приватному архіві у Львові. Листи вносять суттєві штрихи-нюанси до історії проекту документування репертуару кобзарів і лірників, відкривають неznані грані у відносинах його учасників. Водночас листи доповнюють раніше опубліковану переписку українських діячів, пов'язану із згаданою науковою подорожжєю [3; 10; 23].

Віднайдені листи стосуються основних етапів перебігу експедиції: її підготовки, ходу, перспектив можливого продовження, а також і результатів. Серед документів – листування дослід-

ників, безпосередньо задіяних у проєкті, а також і його симпатиків. Зокрема, це чернетки листів Філарета Колесси до Климента Квітки (три листи), Опанаса Сластьона (один лист) та Олени Пчілки (один лист), а також поштова картка, яку Ф. Колессі адресував Осип Роздольський. Окремі відомості до історії Миргородської експедиції можна віднайти й у приватному листуванні фольклориста із дружиною Марією (по-домашньому Нюсею), яке велося під час фольклористичної подорожі¹.

Отже, перш аніж Ф. Колесса відбув в експедицію на Наддніпрянську Україну задля „збереження для нащадків музики кобзарських дум”², поміж учасниками цього історичного проєкту, зацікавлених у доброму результаті справи, зокрема Лесею Українкою, Климентом Квіткою, Опанасом Сластьоном та Філаретом Колессою, велися доволі інтенсивні листовні перемовини. Після письмового звернення організаторів проєкту в особі Климента Квітки до керівництва Етнографічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка (далі – ЕК), на її черговому засіданні відбулося жваве обговорення необхідності такого дослідження, а також можливостей і способів консервації цієї унікальної традиції. У роботі засідання активну участь взяв також і Гнат Хоткевич, який передусім зреферував учасникам зібрання Квітківські задумки і плани, висловив своє бачення організації та проведення експедиції, активно дискутував із членами ЕК з цього приводу, а також дав список кобзарів та підказав їхні адреси [26, с. 41].

Серед низки питань, які стосувалися різних аспектів планованого дослідження та були винесені для обговорення на засіданні ЕК, окрему дискусію викликав спосіб збору матеріалу. Маючи наглядний результат можливостей звукового документування народних мелодій завдяки прикладу фонографічних експедицій Осипа Роздольського, було вирішено радити подружжю Квіток для успішного здійснення їхнього задуму у дослідженні кобзарсько-лірницької традиції якнайширше задіяти фонограф (що врешті і відбулося). Також на прохання організаторів експедиції ЕК подала свої пропозиції стосовно виконавця такого проєкту. Оскільки, попередньо обрана К. Квіткою кандидатура Станіслава Людкевича була відхилена (він міг поїхати в експедицію якнайшвидше аж влітку 1909 року, що не влаштовувало організаторів проєкту), залишалося хіба

¹ При публікації усіх листів збережено їхній правопис.

² З листа К. Квітки до О. Сластьона. Цит. за: [21, № 35, с. 4].

два претенденти: Осип Роздольський – музичний етнограф, найдосвідченіший в Україні фонографіст народних мелодій та Філарет Колесса – авторитетний знавець народної музики, який однак з фонографом на той час ще не працював. Тож в ЕК попередньо було вирішено запропонувати вирушити в експедицію обом дослідникам, які, як виглядає, на цю ofertу погодились.

Втім, перед тим, як дати остаточну згоду на участь у науковій подорожі, як дослідник-професіонал з європейським вихованням, Ф. Колесса листовно особисто сам звернувся до К. Квітки, щоб детально з'ясувати низку питань, пов'язаних з поїздкою, а також висловити свої побажання стосовно організації роботи. Скоріш за все, окремі тези, викладені в листі Ф. Колесси, стали на основі резолюцій ЕК, прийнятих після обговорення листа К. Квітки, а також під впливом порад Г. Хоткевича. Лист Ф. Колесси до К. Квітки суттєво доповнює вже відому інформацію про підготовку Ф. Колесси до експедиції, робить акценти на тих проблемах, які найбільше хвилювали дослідника.

[29 червня, 1908. – І. Д.]¹

„Прочитавши Ваше послідне письмо до д[обродія] Гнатюка я рішився поїхати на Україну для списання кобзарського репертуару, однак я не міг би пускатися в дорогу скоріше, поки не одержу відповіди в отсих досі нерозглянутих справах:

1) Подорож до одного Кравченка не оплатиться. Тим більше, що до вичерпання його репертуару вистарчить один тиждень і як впевнив нас д. Хоткевич, що знає добре весь репертуар Кравченка (8 дум, псалми і деякі побутові пісні) і отже треба б поїхати ще до інших кобзарів. До котрих саме? Де їх шукати? Се мабуть не легко буде, особливо чужинцеві, незнайомому із місцевими обставинами зійтись з такими мандрівними співаками, яких и поліція не годна б відшукати, а до того не в кожній місцевості можна буде знайти приміщення, щоб спокійно вести записки. Хто допоможе мені зовсім невідомому із тамошніми обставинами віднаходити самих інтересних співаків поміж кобзарями.

Чи буду я мати запевнену поміж місцевих людей і котрих? Я чув, що кобзарі дуже дорожать, коли їм кажуть співати і надають по кілька карбованців за презупцію. Хтож буде оплачувати кобзарів?

¹ Лист поданий повністю. – І. Д.

2) В музичній етнографії прийнято тепер скрізь збирати пісенного матеріялу при помочі фонографу. Сей спосіб прийнятий усіма академіями, дозволяє з фотографічною вірністю, заховуючи усі особливості записувати народні мельодії в мелодичному рисункові і в ритмі. Сего не може досягнути звичайна записка хоч би й як справного музики супроти того, що справжній народний співак, особливо лїрник, а тим більше гадаю кобзар імпровізує на даний мотив і ніколи два рази на заспіває мельодії зовсім однаково, хоч завсїгди чуємо один мотив музичний, то він кожного разу буде приймати иншу форму, буде визначуватись чимось особливим, чи то в прикрасах-мелізментах, чи в ритмі і усно того в один момент ніяк не можна схопити. Так що записка почасти хоч би як швидко і зручно зроблена, буде лиш приблизно вірною, допускати надто багато суб'єктивного розуміння самого збирача. Коли ж бодай один зразок пісні буде переданий фонографом з абсолютною вірністю, то вже легко буде і варіанти доповнити. Очевидно, фонограф має служити музикантові лиш до помочі. Хто ж не чув кобзарської рецитації, той з фонографа не зможе її зрозуміти ані передати. Отим то і я при записуванню дум гадаю послуговуватись фонографом. Хоча спів Кравченка не надається до репродукцій фонографом – то сего хіба не можна сказати про всіх кобзарів, між котрими певно є співаки з добрими голосами.

Якої конструкції фонографи у д[обродія] Сластьона? Чи можна в Києві купити валики до збирання пісень?

3) При кобзарських думах треба буде крім мельодії записати ще й акомпанімент на кобзі і коли ще взяти під увагу записуванє слів, то кобзар буде мусів думу багаторазів повторити, заки її запишешся, се буде певно томляче і для самих кобзарів, старих людей.

Знаю з досвіду, що записуванє пісень є дуже томляче, однак така робота значно об'єднується і поступає багато швидше коли двоє записує одночасно: один мельодию, другий слова, або коли один буде відразу списувати мельодию, а другий рівночасно буде її схоплювати на фонограф. Коли ж пісня кобзаря буде добре й зовсім докладно виходити, то записувачі можуть розділитися і рівночасно у двох місцях записувати. Значить – що один би зробив за місяць, те вдвох можна і за два тижні зробити.

Чи записувачі будуть разом зайняті, чи розділяться, те покажеся аж на місци в кожному осібнім випадку.

Отже я встоюю на тім, щоб зі мною їхав на Укр[аїну] також д[обродій] Роздольський, учитель гімн[азійний], досвідний етнограф, дуже справний у збираню народних пісень на фонограф. Він зібрав до 2.000 мелодий, які й появилися в 21 і 22 т[омах] Етн[ографічного] зб[ірника] списані д[обродієм] Людкевичем.

Чи годитеся на те, щоб ми оба приїхали для збираня кобзарських дум?

4) Ми мали б вибратися в дорогу лиш в такім разі, коли наша поїздка буде забезпечена з матеріального боку, значить, ми мусіли б мати наперед гроші на дорогу, на поїздки за кобзарями, на мешканє й прокормленє, на оплати для кобзарів і денну винагороду за наш труд.

Шкільні фєрії починаються у нас 10. липня. Отже коли Вам залежить на сім, щоб списати кобзарський репертуар єще сього літа, то будьте ласкаві дати чим скорше докладну відповідь на подані в горі запити (по точкам) і прислати гроші на кошти екскурзії”.

Однак, як виглядає, К. Квітка, ще не отримавши цього листа, написав безпосередньо до Ф. Колесси. Львівський дослідник тут же відповів К. Квітці, ще раз коротко зреферувавши основні думки, викладені у вже відправленому листі, а також торкнувшись і низки інших питань.

[Лист Ф. Колесси до Климента Квітки, липень 1908. – І. Д.]¹

„На Вашу пропозицію, передану мені в письмі до д[обродія] Гнатюка, я уже відповів Вам осібним листом, тимчасом, перед двома днями я одержав від Вас письмо, з якого видно, що до Вас ще не дійшла моя відповідь, тому ж перекажу її отсе коротенько.

По ближшій розясненню справи у Ваших листах я навіть радо згоджуся поїхати на Україну для списання кобзарських дум, тим більше на полі музичної етнографії робота входить в обсяг моїх наукових занять. Славно-звісному художникови Сластьону за його ласкаве запрошення і обіцяну поміч прошу передати від мене сердечну подяку. Одначе коли вже піднимати далеку

¹ Лист поданий повністю. – І. Д.

і кошовну подорож то треба б рефлексувати не на одного лишень Кравченка, а ще й на інших кобзарів. Для вишування і зарекомендованя таких кобзарів, що заховують найбільш архаїчності й оригінальності в своїх продукциях треба би ся конечно запевнити у помочі місцевих людей.

Для роблення непомильно вірних записів треба конечно послуговуватися фонографом: впрочім се спосіб тепер загально прийнятий і одобрений в збираню материялу, який має служити науковим цілям. Коли такий один зразок думи буде схоплений на фонограф, тут вже мабуть не так трудно буде й варіанти списувати таки зі слуху.

Наші шкільні фєрії не довгі, отже я думаю, що з огляду на прискішенє роботи, добре було б, якби зо мною поїхав на Україну учит[ель] гімн[азіяльний] д[обродій] Роздол[ьський], що має великий досвід у збираню етногр[афічного] материялу на фонограф. Та коли Ви думаєте, що се не конче потрібне, то я згоджуюся і сам поїхати на який місяць.

Однакож я міг би пускатися в дорогу лиш під сею умовою, що моя подорож буде згори грішми обеспечена, бо прикро було б мені опинитися серед чужих обставин у приязно вижидаючїм становищі.

В кошти подорожі треба вчислити не лише сам білет на залізницю і підводи, але і гостьованє по готелях і заїздних домах та прокормлення. Не без того, щоб я часом не міг скористати із чийогось гостинного запрошення, однако я ніколи не згодив би ся на те, щоб я у моїй поїздці був примушений користати із гостинності. Навпаки я гадаю по можливости навіть ухилитися від запросин для того, що це спинювало б роботу, для якої я їду. Треба й се мати на увазі, що для схоплення одної думи треба буде кілька або й кільканадцять валиків (1 валок коштує тут 1 корону). Дорого будуть стояти також оплати для кобзарів, що як мене інформовано – кажуть собі платити по кілька карбованців за продукцію.

Порадившись у людей обізнаних з російськими відносинами я переконався, що 400. корон – се зовсім не вистарчаюча сума на обігнанє коштів такої екскурсії, навіть колиб обмежитися до самого Миргороду.

Я побуду у Львові один тиждень. Коли Ви згоджуєтесь прислати (яка здалека б підходила до суми означеної Етнографічною Комісією) відповідну суму грошей на оплачене згори коштів цієї екскурсії то адресуйте: Австрія, Галичина, Філарет Колесса, професор гімназійний в Добромилі”.

На всі питання, які турбували Ф. Колессу і були викладені у обох листах, К. Квітка дав вичерпну відповідь [Дет. див.: 10, с. 317-320]. У відповіді на перший лист він відмовив Ф. Колессі у залученні до експедиційної роботи ще й О. Роздольського, мотивуючи це насамперед тим, що словесні тексти репертуару кобзаря М. Кравченка вже не тільки списані О. Сластьоном, але й опубліковані, а управлятися з фонографом йому зможе допомогти все той же О. Сластьон. Хоча, мабуть, основною причиною відмови була таки відсутність додаткових коштів. Ф. Колесса погодився їхати в експедицію за думами сам, про що і написав згодом О. Сластьону:

*[з листа Ф. Колесси до О. Сластьона,
ймовірно, червень 1908. – І. Д.]*

„Та коли д[обродій] Кв[ітка] звернувся листом прямо до мене, то я зрозумівши справу згодився на те, щоб їхати на разі самому до одного лиш Миргорода. Я радо віддам свій труд в так важному ділі як списане кобзар[ського] реп[ертуару] та в кореспонденції з д[обродієм] Кв[іткою] мені ходило лиш о те, що екскурсія була згори обеспечена грошовими засобами, тим більше, що закупно з 50-ти валиків і фонограф, оплата для кобзаря вимагатиме чимало коштів”.

В обидвох листах до К. Квітки Ф. Колесса неодноразово повертався і до питань фінансування експедиції, а також фонографування, як на його думку, єдино можливого та прийнятого у Європі способу документування народних мелодій для наукових потреб. Дослідник аргументовано наголошував, що лише фонографічний запис є об’єктивним і фаховим, оскільки „кобзар імпровізує на даний мотив і ніколи два рази на заспіває мелодії зовсім однаково, хоч завжди чуємо один мотив музичний, то він кожного разу буде приймати иншу форму, буде визначуватись чимось особливим, чи то в прикрасах-мелізмених, чи в ритмі і усно того в один момент ніяк не можна схопити”. Водночас збирач не ідеалізував новітній пристрій та наголошував, що „фонограф має служити музикантові лиш до помочі”.

Отримавши телеграфом від субсидатора на видатки експедиційної подорожі 200 рублів (500 корон), Ф. Колесса вирушив на Велику Україну, сподіваючись вже там роздобути фонограф та валики до нього. Приїхавши наприкінці липня до Києва, правдоподібно поїздом о 9 годині ранку 31 липня¹, галицький фольклорист, навіть не залагодивши собі нічліг, зразу ж спробував

„дістати від губернатора дозвіл на збиранє пісень без перешкод”.

[з листа Ф. Колесси до Марії від 1. VIII. 1908. – І. Д.]

Однак, виглядає, що по приїзді до Києва Ф. Колесса неочікувано зіштовхнувся з цілою низкою різних проблем, які йому ніяк не вдавалося вирішити, починаючи від поганої роботи пошти і складностей в отриманні дозволу вільно проводити теренові дослідження на Наддніпрянській Україні та закінчуючи безсупинним пошуком у Києві фонографа.

Не допомогла Ф. Колесси у майбутньому дослідженні кобзарсько-лірницької традиції (на що він мабуть дуже сподівався) і зустріч з Миколою Лисенком. Донього Ф. Колесса спеціально їздив у підкиївське село Китаїв, де тоді з родиною відпочивав маєстро. Про ці відвідини іменитого композитора й першого транскриптора кобзарського репертуару Ф. Колесса, на листовне запитання дружини, чи він їздив до М. Лисенка, досить скупомі повідомив:

„...Учора [2 серпня. – І. Д] був я на селі у Лисенка – вертався парохомом по Дніпру...”.

*[з листа Ф. Колесси до Марії, понеділок,
4. VIII. 1908. – І. Д.]*

Небагато інформації з цієї поїздки залишив фольклорист і у своїх споминах про М. Лисенка. Хіба те, що знаний композитор „інформував” його „про полтавських кобзарів, про кобзарського

¹ Картка, адресована дружині Марії, у якій Ф. Колесса сповіщав, що „*нині рано о 9 год. був я уже в Києві*”, датована 1 липнем. Разом з тим, у листівці також сказано, що він аж о 5 вечора зміг влаштуватися в готелі. Також у картці було зазначено день її написання – „*п'ятниця*”. Тож цілком правдоподібно, що поштова картка була писана у п'ятницю ввечері ще 31 липня 1908 року, коли дослідник врешті поселився в готель, а відправлена уже зранку, 1 серпня, про що свідчить і печатка київського поштамту. Отже до Києва Ф. Колесса приїхав таки зранку 31 липня 1908 року.

² Вказуючи дату на картці, Ф. Колесса мабуть помилився і трохи наплутав. Вірогідно, листівка була написана ввечері у понеділок 3 серпня, а відправлена вже 4 серпня – у вівторок. На це вказує і поштовий штамп.

‘пан-отця’ Опанаса Сластьона у Миргороді та кобзаря Михайла Кравченка, від якого мав також і свої записи” [18, с. 452].

Мало чим могло посприяти Ф. Колесси в практичній організації подорожі і подружжя Квіток, яке якраз перебувало на лікуванні в Криму. Тож збирач, не в змозі справитися з низкою різних проблем, врешті листовно звернувся до О. Роздольського, просячи його про допомогу. Мабуть, лист виваженого й інтелігентного Ф. Колесси звучав таки доволі розпачливо, оскільки О. Роздольський тут же відгукнувся на звернення свого соратника. До речі, задіяння О. Роздольського до проекту за виняткових обставин було обумовлено у згаданому вище передекспедиційному листі К. Квітки до Ф. Колесси. Обговорюючи участь О. Роздольського в експедиції, К. Квітка тоді писав:

„Ви побачите, що поміч д[обродія] Роздольського буде Вам конче потрібною... я вишлю гроші телеграфом і йому” [10, с. 318].

Очевидно, на думку Ф. Колесси, це був саме той випадок. О. Роздольський отримав листа від Ф. Колесси щойно вернувшись до Львова з фольклористичної експедиції. Якраз у другій половині липня він проводив збирацько-фольклористичну роботу на Івано-Франківщині [5, с. 41]. Виглядає, що О. Роздольський знав про домовленості К. Квітки та Ф. Колесси стосовно його участі у проекті. Із його відповіді Ф. Колесси можна доволі легко здогадатися, про що йшлося у листі до нього та що було найважливішим у тому посланні.

„Середа. 5. VIII. 1908.

Дорогий П[ане] Товаришу! Я 31. VII. вернув у Львів; маю яких 200 мельодій з Богородчанщини і Надвірнянщини. Коло Спаса я хотів вибрати ся вдруге, в околицю Миколаєва або в Рогатинщину, але се очевидно можна б зробити пізнійше, по повороті з Миргороду. – Я готов приїхати в Київ чи просто в Миргород, якщо Ви і д[обродій] Кв[ітка] вважаєте се потрібним... [підкреслення О. Роздольського – І.Д.]”.

Єдине, що при цьому намагався О. Роздольський листовно вияснити у Ф. Колесси, куди ж таки він мав приїхати: до Києва чи вже просто до Миргорода. Не знаючи, де у той час перебував галицький збирач, він відправив йому дві абсолютно однакові листівки: одну до Києва, а другу до Миргорода.

Ще одне питання, яке, як виглядає, особливо хвилювало Ф. Колесу, і про що він, очевидно, також писав О. Роздольському, було пов'язане з безрезультатними пошуками у Києві не те що доброго, а взагалі фонографа. Тих грошей, які виділив жертводавець, аж ніяк не вистачало на купівлю нового апарату, на що дуже сподівався галицький збирач. К. Квітка, до якого звернувся за допомогою фольклорист, так само не міг нічим зарадити. У листі до Ф. Колесси він писав: „Щодо Вашої просьби де дістати фонографа, то я на жаль мушу признатися, що зовсім не знаюся на сій справі” [10, с. 323]. Тож Ф. Колессі так і не вдалося у Києві ані купити, ані позичити фонографа. Про свої проблеми із пошуком такого потрібного апарату він навіть бідкався у листі до дружини:

„Понеділок, 4. VIII. [1]908.

... Я і доси не успів роздобути доброго фонографа в Києві і таки без того поїду нині вечером або завтра рано до Миргорода. Як не буде фонографа і там, то буду мусів із слуху списувати думи, що буде дуже трудно і запись вийде невірна...”

Про проблеми з пошуком фонографа Ф. Колесса писав, очевидно, й у інших листах до дружини. Мабуть, питання придбання власного фонографа обговорювалося в родині Ф. Колесси ще напередодні поїздки, що, властиво, й впливає із наступного листа Марії до чоловіка:

[4. 08. 1908. – І. Д.]

„... Шкода Філюню, що Ти не замовив собі фонограф з Берліна, придав би ся...”

Із листа О. Роздольського вимальовується ще декілька, здавалося б, невеликих, втім дуже суттєвих нюансів, пов'язаних із методикою рекордування кобзарсько-лірницького репертуару. Так, ще під час обговорення листа-звернення К. Квітки з приводу проекту збереження репертуару українських рапсодів на засіданні ЕК були розглянуті і способи запису їхнього репертуару на фонографічні валики. Правдоподібно, що з цього приводу найактивніше дискутували Г. Хоткевич та О. Роздольський, які були знавцями новітньої техніки. Втім, як виглядає, власне суть проблеми фонографування кобзарського та лірницького репертуару, вповні збагнули далеко не всі учасники обговорення. Навіть Ф. Колесса, який врешті став практичним реалізатором усіх задумів і пропозицій ЕК із звукового документування репертуару українських співців-

сліпців, не до кінця зрозумів новаторських пропозицій своїх колег. Зокрема, у листі до О. Сластьона львівський дослідник писав таке:
[ймовірно, червень, 1908. – І. Д.]

„...В першій листі дод[обродія] Кв[ітки] придержуючись вказівок Ет[нографічної] ком[ісії] я обстоював при тім щоб екскурсію не обмежувати самим лише Миргородом, а щоб по можності списати репертуар бодай кількох кобзарів. Для того я й радив щоб їхав зо мною д[обродій] Роздольський, чоловік досвідний у збиранню народних мелодій на фонограф...”.

Однак при обговоренні в ЕК майбутньої кобзарсько-лірницької експедиції та участі у ній О. Роздольського йшлося не стільки про географію поїздки (що, звісно, також було важливим!), чи задіяння досвідченого фонографіста до роботи задля якомога більшого охоплення записом різних виконавців, або ж одночасного запису репертуару рапсодів і на фонограф, і безпосередньо зі співу виконавців (про це Ф. Колесса писав у своєму першому листі до К. Квітки), що на той час широко практикувалося в Європі. Мова радше йшла про новітні, досі не практикувані в Галичині способи фонографування. О. Роздольський та й Г. Хоткевич з досвіду знали усі тонкощі праці із фонографом. Зокрема й те, що для добротного запису виконавець мусів максимально наблизитися до фонографічного рупора, який виконував функцію мікрофону. Тому при рекордуванні репертуару кобзаря чи лірника якісно можна було записати або ж його спів, або ж тільки звучання інструмента. Г. Хоткевич, правдоподібно, з огляду на це для запису кобзарського репертуару ще 1904 року робив спроби сконструювати спеціальний рупор для фонографа „з двома горлами”, з яких один був „направлений на голос, другий на інструмент” [26, с. 42]. Тож під час згаданого обговорення в ЕК проекту не випадково було рекомендовано для фіксації репертуару рапсодів використовувати два фонографи. Саме про це О. Роздольський листовно і нагадував Ф. Колесі:

[з листа О. Роздольського до Ф. Колесси. 5. VIII. 1908. – І. Д.]

„...Ви ж тямите ще, як ми (разом з д[обродієм] Хотк[евичем]) згодилися, що треба би властиво 2 фонографів: оден стояв би напроти співця, другий низше напроти кобзи...”

Вочевидь у Галичині на той час нічого не знали і про вдосконалений фонограф з кількома рупорами, який сконструював для запису багатоголосого співу інженер Олександр Ліньов спеціально для своєї

дружини – відомої російської дослідниці Євгенії Ліньової [12, с. 48]. Саме О. Ліньов, який приїхав 1896 року з Америки і який був знайомий з найновішими системами фонографів, на засіданнях Етнографічного відділу Товариства любителів природознавства, антропології та етнографії Російської імперії ще наприкінці XIX століття піднімав питання про залучення для подібних потреб або ж „особливої конструкції фонографа або цілої системи фонографів” [12, с. 47-48]. О. Роздольський у своєму листі запропонував Ф. Колесси привезти до Києва два фонографи: той, який був у розпорядженні ЕК, а також свій власний, нещодавно отриманий у дарунок від родича.

Намагаючись в'ясянити, зрештою, які ще у Ф. Колесси виникли проблеми із організацією та проведенням експедиції, О. Роздольський як фонографіст-практик у листі підняв питання і про валики:

[з листа О. Роздольського до Ф. Колесси. 5. VIII. 1908. – І. Д.]

„...Винегзгадуєте про валки. Я на всякий випадок сточую дальше старі, бо й так потребуватиму їх до другої поїздки, але далеко краще було б мати нові, ще не сточувані, а таких, як Вам відомо, нема у Львові і опроче з більшим числом валків дуже не вигідно тягатися так далеко. Чи можна б у Києві дістати значнійше число чистих валків (не чорні т. зв. Güsswalzen!)? Як же ж нема, то кілька маю взяти відси сточених? На 1 валок йде 5-6 наших, коротких [підкреслення О. Роздольського – І. Д.] мелодій, отже на мою гадку треба мати в запасі більше як 50, може коло 100 валків...”

Читаючи цього листа, ми не тільки стисло та доволі вичерпно отримуємо фахову та різнобічну характеристику власне валиків, але й мимоволі стаємо свідками втрати безцінних фонографічних записів початку XX століття. Вочевидь, говорячи про „сточування старих валиків”, О. Роздольський мав на увазі свої записи 1900-1902 років, які транскрибував Станіслав Людкевич для збірника „Галицько-руські народні мелодії” [20]. Із понад 300 валиків, рекордованих у цих експедиціях, сьогодні в фонографічному архіві О. Роздольського залишилося менше десяти. Звісно, якась частина була втрачена через плин часу, але більшість фонограм було безповоротно знищено стесуванням і підготовкою валків для нових записів.

Врешті, як впливає із листування, п'ятого серпня Ф. Колесса, не дочекавшись відповіді О. Роздольського, виїхав з Києва до Миргорода таки сам і без фонографа. Його сердечно прийняв

О. Сластьон, щира допомога якого (від організації побуту до пошуку народних рапсодів, надання у розпорядження фонографа та допомоги в рекордуванні), дещо змінила ситуацію та вочевидь вплинула на подальшу працю Ф. Колесси в терені. Тож допомога О. Роздольського уже була не потрібною, а відтак і не був зреалізований згаданий у листі О. Роздольського новаторський задум одночасного запису українських співців-сліпців двома фонографами¹. Зміна настрою Ф. Колесси добре передалась у його листі до дружини, де він описав зустріч з О. Сластьоном у Миргороді та свій новий побут:

*[З листа Ф. Колесси до Марії – І. Д.]
„Миргород, 10. VIII. [1]908.*

... Мене сердечно прийнято в домі звісного артиста маляра і професора Гоголівської школи, д[обродія] Сластьона: се справді артистична душа, чоловік високо освітлений і дуже добрий. Я маю тут дві гарні тихі кімнати, в яких можу спокійно працювати. Миргород – се зовсім село, розкинене на милевих просторах, над річкою Хоролом, на піскових полях. Вечерами, коли молодіж висипле на „вулицю” – розлягається тут чисто народна пісня, співана хором дівчат і парубків. Школа ім. Гоголя при якій я мешкаю, лежить серед розкішного парку. Учора збирав я на фонограф думи, співані кобзарем Кравченком, але що се старий кобзар і стратив голос, то спів его не виходить добре...”

Окремі, проте дуже інформативні відомості про працю Ф. Колесси в терені зустрічаються і в інших приватних листах збирача до Марії. Особливо вартісними є описи його теренової праці, які дають можливість реконструювати перебіг та методику польових досліджень думових рецитацій Ф. Колесси:

*[З листа Ф. Колесси до Марії – І. Д.]
„Миргород, 16. VIII. [1]908.*

... В суботу знімав на фонограф думи зо співу старенького кобзаря М. Кравченка: на фонографі виходить спів старечий не

¹ Дивно, але дещо згодом, влітку 1914 року, відбуваючи експедицію на Придніпровській Україні, О. Роздольський чомусь не взяв до уваги це обговорення, а отже і можливість фіксації народного багатоголосся кількома фонографами. Можливо, він просто не мав цих двох фонографів та й допомогти не було кому. Так чи інакше, але його фонографічні записи багатоголосого співу з цього регіону далеко не завжди вдалі.

дуже виразно і я мушу докласти дуже багато труду, щоби його списати на ноги, списувати мушу зараз же тут, бо можу тепер записати кобзаря о те, що не виразно вийшло на фонографі, а коли б ті валики привіз до дому, то вони б могли остати без хісна на віки не відгадані. Нині сподіваюся, прийдуть тут ще інші кобзарі від котрих дальше буду записувати...”

Цей лист написаний на листівці зі світлиною М. Кравченка. Тут же є допис-прохання Ф. Колесси до дружини:

„...Се той сам кобзар, якого спів я схопив на фонографі. Ілюстровані картки від мене ховай, щоб не погубили ся або не поплямили ся...”

Або ж з іншого листа фольклориста до дружини:

„Миргород, 13. VIII. [1]908.

...Я тут пороблю лиш ті записі нотні, які є конечні, а решту валків фоногр[афічних] озму до дому. Кобзарі коштували близько 50. зл...”

Отож, за десять днів роботи Ф. Колесса не тільки сповна виконав запланований субсидатором, а також озвучений у листі К. Квітки обсяг роботи: „кошти сьогорічної [підкреслення К. Квітки – І.Д.] екскурсії оплатяться навіть в тім разі, коли в результаті її буде списаний тільки репертуар Кравченка, хоча би для сього потребувався тільки один тиждень часу” [10, с. 318], але зробив значно більше, зафіксувавши репертуар і ще трьох народних виконавців, не враховуючи записи дум від О. Сластьона.

Та недовзі виділені на поїздку гроші стали закінчуватися. Тож Ф. Колесса в середині серпня у своєму листі-звіті до К. Квітки, описавши перебіг роботи та доволі інформативно прозвітувавши про вже отримані результати, порушив питання про можливість продовження роботи в терені ще у цьому році.

„1. VIII. 1908.¹

[= 14 серпня 1908 року, нового стилю. – І. Д.]²

Високоповажний Добродію!

Мило мені донести Вам, що моя місія судячи уже по теперішнім результатам, повелася дуже добре – а вона на мою

¹ Лист поданий повністю. – І. Д.

² 1908 року Європа, а відтак і Львів жили за григоріанським (новим) календарем, тоді як Росія ще за юліанським (старим). Тож Ф. Колесса листи до К. Квітки та Лесі Українки датував за старим стилем, а до дружини – за новим. Така ж ситуація була і з поштовими штемпелями. Звідси деколи і плутанина у датах.

думку далеко ще не скінчена. До удачі причинився головню д[обродій] Сластьон, що дуже щиро занявся не лиш моім при-міщенєм, але й вишуканєм і супроводженєм кобзарів та по-мічний був при схоплюваню співи на фонограф. Визвавши Кравченка до Миргорода, післали ми його до Білоцерківки на ярмарок звідки він вернув із трема сліпцями співаками. В результаті єсть у мене тепер 52 валиків фонографічних з мельодиями дум та декількох історичних пісень. Коли сі мелодії списати на ноти, то вони виповняють над 4. – до 5. аркушів друку (8-ки).

В тих 52. валиках є кілька валиків зо співами кобзарів Платона Шахворостівського і Бара, які ще давнійше схопив був на фонограф д[обродій] Сластьон. Отсі валики і ще декілька інших я мушу зараз-же списати на ноти, щоби їх полишити у д[обродія] Сластьона. Прочі я заберу з собою до Галичини – бо списуване їх займе дуже багато часу; сидячи при роботі від рана до вечера я можу списати денно найбільше 3 валики. Причина трудностей при записуваню з фонографа лежить не лиш у самому материялі, але почасти і в недостачах фонографа і в натурі старечих голосів, які не могли вийти зовсім прецізно на фонографі і все ж таки фонограф уможливує запис зовсім вірну і точну аж до подробиць, що ніяким способом не дасться осягнути записуваням із слуху. З огляду на те, що мої записі мають на меті лишень музикальну сторону проголошування дум, я схопив лиш кілька дум в цілости – і то 3. від Кравченка, бо коли в предовгих думах по кількодесять разів повторюються буквально ті самі фрази музичні, звороти й закінчення, то нема ніякого резону брати усю думу на фонограф. Коли 2-3 валики дають нам зовсім повне виображене о мотивах, які лежать в основі даної думи. За те я стараюся вичерпати по можности всілякі типи кобзарських рецітацій, а таких типів буде в моїй збірці 7: а то зо співу 1) Платона Шахворостівського (найкращий тип) 2) М. Кравченка, 3) Дубини (ученик славного Крюковського і співає його способом, що засвідчує Кравченко) 4) Скоби (співає думи при лірі, але дуже оригінально) 5) Бара, 6) добр[одія] Сластьона (теж прекрасний тип) і ще 7) одної сліпої дівки Явдохи, яка вивчила думи і співала їх по свому. Доперва, маючи під рукою значне число одмін і варіантів, можемо собі

виготовити правдиве поняття про істоту кобзарських рецитацій. Для того я дуже бажаю, як буде лиш можливо, зібрати ще декілька варіантів і особливо маю на приміті одного дуже доброго кобзаря (з Переяслава), якого дуже поручав було д[обродій] [Євген] Чикаленко, і [Івана] Кучеренка, від якого конечно треба б списати на фонограф бодай дві-три думи.

Однако ж мій побут в Києві (хоч не приніс бажаного успіху) та спроваджене кобзарів з поводиторами, яким треба було оплатити далеку дорогу сюди і назад, значний гонорар за страту часу і прокормленне через кілька днів забрало так багато грошей, що коли я оплачу ще значний транспорт валиків (40 валиків з поштою буде сягати може 18-20 рублів) – то мені остане ледво тільки, щоб з бідою заїхати до дому (я їду аж за Перемишль). Отже коли Вам, а зглядно шановному субсидіаторови залежить на тім, щоби справу записування кобзарських мелодій поширити і відразу зібрати значне число варіантів, що дали б трівку основу до певних наукових висновків, то пришліть безпроводочно на руки д[обродія] Сластьона субсидію, яку вважаєте за відповідну, а я в рамках сеї субсидії поведу дальші записи. Докладний рахунок із моїх видатків я на бажане можу предложити. В усякім разі прошу о як найскоршу відповідь, бо я в Миргороді не буду вже довго оставати. Здоровлю щиро і остаюсь з належним поважанем

Філ[арет] Колесса.”

Втім незабаром Ф. Колесса вирушив до Львова, чи то не дочекавшись відповіді від К. Квітки¹, а чи таки діставши відмову в отриманні додаткових коштів. У листі, адресованому галицькому збирачеві ще на початку липня К. Квітка писав, що частина невикористаних субсидованих грошей „має бути обернена на екскурсію слідуячого року” [10, лист № 2, с. 319], хоча у наступному листі К. Квітки йшлося і про те, що якщо „екскурсія буде продуктивна і вимагатиме для її продовження більших грошей, я вишлю Вам телеграфом у Миргород додаткову субсидію. Розмір її ... не може бути більший, як 100 руб” [10, лист № 3, с. 320]. Отож, не виключено, що Леся Українка притримувала частину коштів для майбутньої публікації новопризбраних матеріалів (ці кошти не

¹ В опублікованому листуванні К. Квітки та Ф. Колесси [10] такого листа-відповіді немає.

придалися, оскільки видання мелодій дум фінансувало НТШ), адже фактично на той час Ф. Колесса отримав від „жертводавців” хіба 200 рублів. Дещо згодом, уже після повернення фольклориста до Львова, поетеса переслала йому ще 25 рублів (65 корон).

У Києві, куди Ф. Колесса приїхав з Миргорода ввечері 19 серпня, збирач планував затриматися на день, щоб списати репертуар Івана Кучеренка (що зрештою і зробив).

[19. VIII. 1908, з листа до дружини. – І. Д.]

„Середа, вечір.

Дорога Нюсю! Нині вечером приїхав з Миргорода до Києва (Большая національная гостинница. Крещатик), де задержуся до п'ятниці вечора, щоби взяти на фонограф думи, співані Кучеренком...”.

Відтак 21 серпня, судячи із листівки, висланої дружині, Ф. Колесса виїхав з Києва до Львова:

„Київ. 21. VIII. [1]908.

Дорога Нюсю! Пишу саме перед виїздом. Правдоподібно приїду разом з цією карткою...”.

Напружена праця Ф. Колесси продовжилася і у Львові. Їй надалі між учасниками проекту провадилося інтенсивне листування: обговорювалися важливі аспекти майбутньої публікації, велися дискусії, наукові суперечки. Готуючи до друку перший том „Мелодій українських народних дум”, Ф. Колесса, незважаючи на здобуті у Миргороді листівки із фотографіями кобзарів, вирішив доповнити видання й іншими світлинами кобзарів та лірників, а може повважав наявні знімки недостатньо якісними чи дещо зниженими. Відтак він листовно звернувся до Олени Пчілки, просячи допомоги у своїх намірах:

[з листа Ф. Колесси до Олени Пчілки, мабуть, початок 1910 року. – І. Д.]

„В[ельмишановна] п[ані] Д[обродійко].

В найблизшчій часі вийде з друку І том Мелодій укр[аїнських] нар[одних] дум, що обіймає рец[ит]ації М[ихайла] Кравченка, Пл[атона] Кравч[енка], Оп[анаса] Баря, Ост[апа] Калного, Явд[охи] Пилип[енко], А[нтон]а Скоби і Ол[ександра] Гришка. Знаю добре, що ініціатива до зібрання і видання кобз[арських] рец[ит]ацій вийшла з кругів найблизших до редакції Рід[ного] Кр[ая]. Се одинока укр[аїнська] часопись, що показала щире

заінтересоване записуванем і розсліджуванем укр[аїнських] нар[одних] дум та збиранем відомостей про кобзарів, виявляючи глибоке розуміння сеї справи і оцінюючи як слід її значінє. Се осмілює мене звернутися до Вас, В[ельми] ш[ановної] п[ані] Д[обродійки], як редактора Рідн[ого] Кр[аю] з просьбою в справі веденого мною видавництва. Було би річю дуже вказаною, щоби виданє в цілости присвячене кобзарям було прикрашено фотографією бодай одного кобзаря.

На жаль в нашій друкарні не знайшлося ані одного кліше, що був би відповідний для такого видання.

Натомість в 21. ч. „Рідн[ого] Кр[аю]” за 1909 р. поміщено дві фотографії (група кобзарів і М. Кравченко), що були би дуже інструктивні для розуміння вступної статті нашого видання „промузичну форму дум” — особливо з огляду на чужинців (буде у виданю статейка також в німецькій мові).

Отже осмілююся просити Вас, Ш[ановна] п[ані] Д[обродійко], о ласкаве випозиченя, а коли можливо то й відпродадя нашій друкарні сих двох клішів або бодай одного з них. Буде се дуже цінна прислуга для нашого видання. Я ж особисто буду за таку поміч дуже вдячний і зобов’язаний.

Ся просьба повина б вийти властиво від нашого Наукового Товариства ім. Шевченка — однак ж мені дуже залежить на поспіху бо виданє уже майже готове тому ж я зважився на сей приватний лист...”.

Очевидно Олена Пчілка не зволікаючи відгукнулася на прохання Ф. Колесси і, мабуть, вислала не лише прошені кліше, а й інші світлини, бо ж том був таки споряджений гарними та якісними фотографіями кобзарів і лірників.

Отож, кілька збережених листів, більшість з яких вдалося реконструювати з чернеток збирача, висвітлюють хоч і окремі, втім суттєві моменти історії проекту та доповнюють уже відомі факти перебігу основних етапів подорожі: її підготовки, самого плину роботи та, врешті, результатів експедиції. Зокрема вдалося встановити дати проведення наукової подорожі. Низка окремих деталей, які випливають із листів, дають можливість глибше збагнути всю неоднозначність ситуації, в якій опинився галицький збирач на Наддніпрянській Україні, виказують самовіддану працю дослідника, який у супереч обставинам намагався фахово здійснити

покладену на нього відповідальну місію. Особливо важливою та істотною є інформація, яка стосується власне методики підготовки та проведення експедиції: це і географічне планування наукової подорожі, і обрання кандидатур для участі в теренових дослідженнях, і характеристика та визначення персоналій кобзарів, від яких належало записати народну музику, і задіяння до роботи фонографа, а відтак і методики проведення збирацького сеансу та постсеансового опрацювання матеріалу. Листування відкрило не знане досі обговорення-дискусію на засіданні ЕК НТШ про можливість використання для запису репертуару кобзарів і лірників двох фонографів, ідеї, яка згодом вповні була реалізована у Галичині спеціалістами Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка у вигляді „багатоканального запису” під керівництвом професора Богдана Луканюка хіба аж у 90-х роках ХХ століття.

-
-
1. Грица Софія. Ф. М. Колесса / Софія Грица. – Київ, 1962. – С. 38-61.
 2. Грушевська Катерина. Музично-етнографічна експедиція для дослідження кобзарства / Катерина Грушевська // Грушевська Катерина. Українські народні думи: у 2 т. – Київ, 1927. – Т. I. – С. CLXXVII-CLXXXII.
 3. Дзьобан Олександр, Пилипчук Ростислав. Листи К. В. Квітки до В.М. Гнатюка / Олександр Дзьобан, Ростислав Пилипчук // Народна творчість та етнографія. – 1965 – № 5. – С. 66-69.
 4. Довгалюк Ірина. До історії експедиції Філарета Колесси на Наддніпрянську Україну / Ірина Довгалюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2009. – Вип. 47. – С. 5-27.
 5. Довгалюк Ірина. Музично-етнографічна діяльність Осипа Роздольського / Ірина Довгалюк. – Київ, 1997. – 47 с.
 6. Довгалюк Ірина. Опанас Сластьон в історії фонографування кобзарсько-лірницької традиції / Ірина Довгалюк // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавча. – Вип. 10. – Львів, 2011. – С. 3-20.
 7. Довгалюк Ірина. Причинки до історії проекту фонографування дум / Ірина Довгалюк // Етномузика. – Львів, 2008. – Ч. 5: збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці експедиції для фонографування дум / Упорядники І. Довгалюк, Ю. Рибак. – (Наукові збірки Львівської національної академії ім. М. Лисенка. Вип. 22). – С. 9-26.

8. Довгалюк Ірина. Фонографічні валики в архіві Філарета Колесси / Ірина Довгалюк // Етномузика : збірка статей та матеріалів / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 2011. – Ч. 7. – С. 101-115. – (Наукові збірки Львівської національної академії ім. М. Лисенка. Вип. 26).
9. Довженок Галина. Фонографічна колекція українських дум в історії вивчення епічного виконавства / Галина Довженок // Усна епіка: етнічні традиції та виконавство: у 2 ч. – Київ, 1997. – Ч. I. – С. 113-115.
10. Залеська Роксолана, Іваницький Анатолій. Листування Климента Квітки і Філарета Колесси / Роксолана Залеська, Анатолій Іваницький // Записки НТШ : праці секції етнографії та фольклористики. – Львів, 1992. – Т. ССХХІІІ. – С. 309-416.
11. Іваницький Анатолій. Климент Васильович Квітка: (До 100-річчя з дня народження) / Анатолій Іваницький // Українське музикознавство. – 1980. – Вип. 15. – С. 22-41.
12. Канн-Новикова Єлизавета. Собирагельница русских народных песен Евгения Линева / Єлизавета Канн-Новикова. – Москва, 1952. – 183 с.
13. Квітка Климент. Філярет Колесса / Климент Квітка // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ-ХХ століття : збірник наукових праць та матеріалів. – Львів, 2005. – С. 40-42.
14. Кирдан Борис, Омельченко Андрій. Народні співці музиканти на Україні / Борис Кирдан, Андрій Омельченко. – Київ, 1980. – С. 22-26.
15. Колесса Філарет. Історія української етнографії / Філарет Колесса. – Київ, 2005. – С. 243-244.
16. Колесса Філарет. Леся Українка і український музичний фольклор / Філарет Колесса // Леся Українка. До 75-річчя з дня народження : збірник. – Львів, 1946. – С. 63-74.
17. Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум. – Львів, 1910. – Серія I. – (Матеріали до української етнології ЕК НТШ. – Т. ХІІІ); 1913. – Серія II. (Матеріали до української етнології ЕК НТШ. – Т. ХІV); *передрук*: Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум. – Київ, 1969. – 592 с.
18. Колесса Філарет. Спогади про Миколу Лисенка / Філарет Колесса // М. В Лисенка у спогадах сучасників. – Київ, 1968. – С. 434-456.
19. Правдюк Олександр. Збирання та вивчення творчості кобзарів і лірників / Олександр Правдюк // Правдюк Олександр. Українська музична фольклористика. – Київ, 1978. – С. 164-168.
20. Роздольський Йосип, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії : у 2 ч. / Йосип Роздольський, Станіслав Людкевич. – Львів, 1906. – Ч. 1; 1908. – Ч. 2. – (Етнографічний збірник НТШ. – Т. ХХІ-ХХІІ).
21. Сластіон Опанас. Мелодії Українських дум і їх записування / Опанас Сластіон // Рідний Край. – 1908. – № 35. – С. 4-6; № 36. – С. 6-8; № 38. – С. 5-7; № 41. – С. 5-7.

22. Сластіон Опанас. Записування дум на фонографі / Опанас Сластіон // Рідний край. – 1909. – № 22. – С. 8-9; № 23. – С. 7-10; № 24. – С. 6-8.
23. Українка Леся. Листи / Леся Українка // Леся Українка. Твори : у 12 т. – Київ, 1979. – Т. 12. – С. 245-247; 249-258; 260-269; 286-287; 350-351.
24. Хай Михайло. Історія української етноорганологічної думки та її творці на зламах XIX-XXI ст. / Михайло Хай // Хай Михайло. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – Київ ; Дрогобич, 2007. – С. 32-85.
25. Ханко Віталій. Опанас Сластіон і наш музичний епос / Віталій Ханко // Родовід. – 1993. – Ч. 6. – С. 44-54.
26. Хоткевич Гнат. Бандури та її репертуар / Гнат Хоткевич. – Торонто ; Харків, 2009. – 267 с.
27. Яросевич Любомира. Леся Українка і музика / Любомира Ярославич. – Київ, 1978. – С. 25-28.

Довгалик Ирина. Несколько штрихов к истории экспедиции Филарета Колессы на Миргородщину (на основе эпистолярия Филарета Колессы).

В основе исследования – неизвестное эпистолярное наследие Филарета Колессы, которое находится в его личном архиве во Львове. В частности это черновики писем Филарета Колессы к Клименту Квитке, Опанасу Сластиону, Осипу Роздольскому, Олене Пчилке, а также жене Марии. Документы вносят существенные дополнения к истории экспедиции Филарета Колессы на Надднепрянскую Украину летом 1908 года для записи традиционного репертуара кобзарей и лирников. Найденные письма касаются основных этапов проведения экспедиции: ее подготовки, методики собирательской работы, в том числе и фонографирования, перспектив возможного продолжения, результатов, а также содержат информацию для установления точных дат проведения экспедиции.

Ключевые слова: фольклористическая экспедиция за думами, история фонографирования кобзарско-лирницького репертуара, переписка, Филарет Колесса, Климент Квитка, Опанас Сластіон, Осип Роздольський.

Dovhalyuk Iryna. A few additions to the history of Filaret Kolessa's expedition to Myrhorod (from Filaret Kolessa's epistolary).

On the basis of a study of Filaret Kolessa's unknown epistolary heritage, which was housed in his private archives in Lviv, including draft letters Filaret Kolessa to Klyment Kvitka, Opanas Slastion, and Olena Pchilka, as well as postal cards, which Osyp Rosdolskyj addressed to Filaret Kolessa. Correspondence also include with his wife Mariya. These documents make significant additions to the history of Kolessa's expedition to Dnipro Ukraine in the summer of 1908 to record the traditional repertoire of minstrels (kobza and hurdy-gurdy players). These newly discovered letters concern the fundamental stages of the expedition process: its preparation, methods of work in the field, including phonograph recordings, the prospects for a possible return to the area, its results, and provide information to establish the exact dates of the expedition.

Key words: folklore expedition for the dums, history of phonograph recordings kobza and hurdy-gurdy repertoire, correspondence, Filaret Kolessa, Klyment Kvitka, Opanas Slastion, Osyp Rosdolskyj.

Богдан Яремко

КЕРІВНИК ФОЛЬКЛОРНОГО
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ:
Методичні рекомендації та тематичний план
для студентів спеціалізації „музичний фольклор”

Пояснювальна записка

Пропонований тематичний план з вузької спеціалізації „Керівник фольклорного інструментального ансамблю” призначається викладачам вказаної дисципліни, які на основі власного педагогічного та виконавського досвіду освоєння науково-теоретичних знань з традиційної народної інструментальної музики, методики здійснення фольклористичних експедицій, нотацій народної інструментальної музики та проведення репетиційних занять з організованим інструментальним ансамблем зможуть здійснювати в умовах лекційно-практичних занять конкретні форми роботи зі студентами (учнями) даної спеціалізації вишів культури, музичних училищ, училищ культури¹. Для ефективності ведення спеціального курсу і налагодження тісного творчого контакту зі студентами (учнями) бажано, щоб викладач, який читатиме дисципліну, був попередньо обізнаним з основами традиційної народної інструментальної музики або був вихідцем із сім'ї спадкоємних традиційних музикантів і володів одним із народних музичних інструментів регіону, до якого належить певний навчальний заклад (денцівкою, фрілкою з 6-ма грифними отворами, скрипкою, цимбалами, басом, гармошкою).

Враховуючи специфічність курсу та його новизну, нами складена і розподілена за одинадцятьма розділами необхідна науково-методична література з даної спеціалізації. Ведення курсу є процесом

¹ Крім навчального напрямку, пропонований тематичний план може мати практичне застосування в організації і роботі фольклорно-інструментальних ансамблів районних та сільських будинків культури.

водночас і науково-теоретичним, і практично виконавським. Він включає: підготовку лекційних занять, проведення фольклорних експедицій, здійснення нотацій власних фонозаписів народної інструментальної музики, репетиційну роботу з інструментальним ансамблем і – як підсумок – концерт з творів традиційно-інструментальної музики, підготовлений студентами (учнями).

Навчальні заняття з курсу розподіляємо на кабінетну (класну) і позакабінетну (експедиційну-польову) роботи.

I. Кабінетна робота передбачає;

1) надбання через ознайомлення з науковою літературою теоретичних знань з традиційної народної інструментальної музики, а саме: вивчення музичних інструментів та народних інструментальних ансамблів – їх видів, функцій музичних інструментів в ансамблях, репертуару інструментів соло та ансамблів, основних жанрів інструментальної та вокально-інструментальної музики тощо.

2) Складання плану проведення фольклорної експедиції, який включає:

а) карту польового дослідження;

б) питальник про побутуючі музичні інструменти, їх носіїв, існуючі ансамблі;

в) методiku користування магнітофонами з багатоканальним і одноканальним записами народної музики, фото- відео і кінокамерою;

г) методiku ведення записів власних спостережень у польовому зошиті і опису зібраного матеріалу в інвентарну книгу.

3) Одержання практичних навичок, зокрема:

а) опанування одним із вибраних музичних інструментів (у першу чергу учнями і студентами на індивідуальних та самостійних заняттях;

б) списування з магнітної стрічки мелодій інструментальних голосів ансамблю у нотний зошит;

в) вивчення зроблених нотацій¹ сольних та ансамблевих партій²;

г) підготовка концертних номерів з репертуару традиційної народної музики.

¹ У нотному тексті нотацій, крім ритмовисотності, необхідно фіксувати спосіб видобування звуку, техніку ведення і положення смичка, штрихи, дихання (для духових інструментів), характер звуку (вібрато, різкість або м'якість звуку), аплікатуру.

² Вивчення підготовлених нотацій повинно бути спрямоване на автентичне відтворення.

4) Організація звітнього концерту з творів народної інструментальної музики.

II. В позакабінетну (експедиційну-польову) роботу входять такі завдання:

1) здійснення фольклористичних експедицій студентами (учнями) разом з викладачем згідно до розробленого плану (в рамках навчальних годин, передбачених тематичним планом);

2) проведення студентами (учнями) індивідуальних виїздів (під час зимових і літніх канікул) в окремі села для вивчення усним шляхом живих виконавських традицій, переймання технології виготовлення традиційних музичних інструментів та запису самої музики.

Виходячи з вищеописаного, сформулюємо модель керівника названого типу ансамблю, яка включає такі необхідні ознаки спеціаліста:

1) теоретичні знання з галузі інструментального фольклору;

2) знання репертуару (сольного і ансамблевого) свого, сусіднього та інших регіонів, постійне його поповнення на рівні власних польових записів, фірмових фонозаписів, нотних розшифрованих і друктованих матеріалів;

3) володіння технікою нотації творів інструментальної музики;

4) практичне володіння одним із традиційних музичних інструментів і вміння грати на ньому у відповідному народному стилі;

5) вміння втілювати опрацьований нотний матеріал у живе виконання організованим інструментальним ансамблем;

6) обережні (на рівні збереження стилю) спроби обробок фольклорного матеріалу.

Час проходження курсу з вузької спеціалізації „Керівник фольклорного інструментального ансамблю” встановлюється з I-IV курсів інститутів і училищ.

Тематичний план розрахований на 798 академічних годин; форма занять – лекційно-практична та самостійна (678 год.).

1. ТЕОРЕТИЧНО-ПРАКТИЧНИЙ КУРС

Тематика	К-сть годин		
	Лекції	Практичні	Самост. робота
<i>I</i>	2	3	4
1 - й курс. I - й семестр			
I. Вступ до курсу.			
1. Визначення поняття „Інструментальний фольклор”. Особливості народної інструментальної музики.	1		
2. Специфіка організації та керівництва інструментальним фольклорним ансамблем.	1		
3. Становлення і формування моделі керівника музично-виконавського колективу.	1		
II. Шляхи зародження і розвитку інструментального ансамблевого музикування в Україні.			
4. Спільні риси музичного інструментарію та ансамблевого виконавства в українців та інших сусідніх слов'янських народів.	2		
5. Форми народного інструментального музикування в Україні: а) сольне; б) вокально-інструментальне; в) суто інструментально-ансамблеве.	1		
III. Музичні інструменти традиційних народних ансамблів України.			
6. Назви, конструкція, термінологія, ладові особливості музичних інструментів.	2		
7. Художньо-виразові та техніко-виконавські можливості музичних інструментів.	2		
8. Соціальні функції інструментарію та ансамблів.	1		
IV. Види традиційних народних інструментальних ансамблів, їх характеристика.			
9. Ансамблі з: а) однорідних інструментів (музика „до слухання”); б) змішаних духових інструментів (похоронні, колядницькі, пастуші обряди); в) змішаних інструментів (струнні, духові, ударні).	2		
10. Ареал поширення та побутування традиційних інструментальних ансамблів у різних етнографічних регіонах України.	2		
V. Функції музичних інструментів в інструментальному ансамблі.			
11. Характеристики: а) мелодичної лінії (скрипки, сопілки, гармошки, частково баяна); б) структурно-гармонічної лінії (цимбал, 2-ої скрипки, басолі, бербениці); в) ударно-мелодичної лінії (бубона, решітка).	2		
12. Репертуар традиційних інструментальних ансамблів: а) супровід „до співу”; б) музика „до слухання”; в) музика „до танцю”.	2		
VI. Основні жанри інструментальної та вокально-інструментальної музики в етнографічних регіонах України.			
13. Мисливсько-чабанська музика.	1		
14. Весняна (телинкова) і імпровізаційна музика.	0,5		
15. Музика зимово-календарних обрядів.	0,5		
16. Музика весільного обряду: а) обрядова вокально-інструментальна; б) танцювальна.	1		
17. Інструментальна музика „до слухання”.	0,5		
18. Характеристика творів пісенно-танцювальної музики.	0,5		

1	2	3	4
VII. Методологічні аспекти підготовки проведення етноінструментознавчих польових досліджень у вибраній етнографічній зоні.			
19. Постановлення мети: а) ознайомлення з літературою; б) складання плану експедиційної польової роботи.	1,5		
20. Ознайомлення зі звукозаписуючою апаратурою і отримання навичок з її користування.	0,5		
21. Здійснення запланованої індивідуальної або групової фольклористичної експедиції	1		
22. Систематизація і обробка зібраного польового матеріалу.	1		
VIII. Слухання фонозаписів традиційної народної інструментальної музики (із фондів кафедри або – викладачів).			
IX. Оглядове заняття з вичитаного матеріалу (контрольний урок).		2	
1-й курс. II-й семестр			
23. Здійснення фонозаписів фольклорного інструментального матеріалу (ансамблюву музику необхідно записувати багатоканальним способом (кожний голос – на окремий канал), сольну музику – одноканальним способом: а) для ансамблю; б) для інструментального соло.	1,5		
24. Систематизація зібраного матеріалу і його запис в інвентарну книгу.	0,5		
25. Нотації відібраного матеріалу: а) сольного; б) одного із голосів інструментального ансамблю.	2		
26. Репетиційні (практичні) заняття з організованим інструментальним ансамблем (поліський музичний стиль).		50	
27. Етномузикознавчий аналіз партитур традиційних інструментальних ансамблів, опублікованих в етноінструментознавчій літературі.		10	5
28. Ознайомлення зі стильовими особливостями творів народної інструментальної музики (власно транскрибованих і опублікованих)		6	5
30. Концерт-звіт курсового інструментального ансамблю (у програму включені твори, які підготовлені студентами (учнями).		2	4
31. Підготувати реферати (4 др. ст.) і зачитати на заняттях з питань методології та методики проведення етноінструментознавчих польових досліджень; теорії та методики нотації народної інструментальної музики. Продемонструвати фонозаписи з вибраної теми реферату.		8	3,6
Всього:	31	78	17,6

2. ІНДИВІДУАЛЬНІ ЗАНЯТТЯ

Тематика	К-сть годин	
	Індивідуальні	Самост. робота
1	2	3
1 - й курс. II - й семестр		
1. Фонозаписи фольклорного інструментального матеріалу.	10	
2. Копіювання фонозаписів польових матеріалів.		6
3. Нотації відібраного матеріалу: а) сольного; б) одного із голосів інструментального ансамблю.	6	2

1	2	3
4. Опанування грою на одному із вибраних студентами (учнями) музичних інструментів вторинного ансамблю (скрипкою, сопілкою або фояркою з 6-ма грифними отворами, цимбалами, гармошкою.	20	30
5. Обов'язкове вивчення гри на бубні, решітку, басі кожним студентом (учнем) (при застосуванні фоно- відеозаписів на вказаних інструментах, поліська, гуцульська, бойківська, подільська традиції).	10	6
6. Вивчення транскрибованих голосових партій з традиційного інструментального ансамблю	6	2
Всього:	52	46

3. РЕПЕТИЦІЙНО-ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ

Тематика	К-сть годин		
	Практичні	Самост. робота	
2-й КУРС			
1. Репетиційні заняття з навчальним інструментальним ансамблем (скрипка, гармошка, бубен) . Поліська музична традиція: освоєння музики весільного обряду, танець батька і матері молодой, ритуальні і неритуальні танці, польки, краков'яки, гопаки, крутас.	семестр		67,8
	1	2	
	50	60	
2. Бойківська музична традиція (скрипка, бас): I. Весільні ритуальні марші „грайки”: 1. Коломийка-марш (Надобридень шляхоцький), 2. коломийка-марш, 3. До ладкання (весільні награвання на скрипці), 4. Стародавній (весільний марш). II. Зимово-календарні колядницькі награвання і танки: 1. Бог предвічний, 2. Походив Христос, 3. Дівойко (колядка „дівчині”).	40	60	67,8
3-й КУРС			
3. Гуцульська музична традиція (скрипка, цимбали, фоярка, труба, баян, бубен): скрипаль Тафійчук М. М. (1939 р. н.) „До зачинання весілля” („сгра”), скрипаль Семенюк І. І. (1958 р. н.) „До стрічі” („Гавецева”), скрипаль Прилипан С. І. (1922 р. н.) „До повниці” (весільний ритуал „сгра”), скрипаль Линдюк К. В. Марш „Ой дай, Боже, в добрий час”, „Гуцульський марш”, „Аркан”, „Верховина”, „Гуцулка”.	50	60	67,8
4. Західноподільська музична традиція (скрипка, цимбали, бас): скрипаль Маланчук С.М. (1916 р. н.) „Весільні ритуальні” („вівати”), „До вінка” (весільний „віват” №2); скрипаль Кілик О.О. (1940 р. н.) „До стола” („весільні награвання”), „Ой, сядай, сядай, кохання моє” („як розбирають молоду”), „Корогид” („як закінчують весілля”).	40	60	67,8
4-й КУРС			
5. Підготовка творів до складання студентами бакалаврського іспиту.	90	84	87
Всього:	504	358,2	

ЛІТЕРАТУРА

І. ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО КОЛЕКТИВУ

1. Гусев В. О специфике восприятия фольклора / В. Гусев // Творческий процесс и художественное восприятие. – Ленинград, 1976. – С. 79-90.
2. Гусев В. Эстетика фольклора / В. Гусев. – Ленинград, 1967. – 813 с.
3. Концедикас А. Искусство и ремесло / А. Концедикас. – Москва, 1977. – 167 с.
4. Смирнова Е. Самодеятельность, ориентированная на фольклор и прикладные виды искусства / Е. Смирнова // Смирнова Е. Теория и методика организации самодеятельного творчества трудящихся в культурно-просветительских учреждениях. – Москва, 1983. – С. 108-122.
5. Фольклор и художественная самодеятельность / [отв. ред. И.В. Новикова]. – Ленинград, 1968. – 232 с.
6. Чумаков И. Пути повышения эффективности кружковых занятий в клубе / И. Чумаков. – Москва, 1974. – 186 с.

ІІ. РОБОТА З ПИТАНЬ МЕТОДОЛОГІЇ ТА МЕТОДИКИ ПРОВЕДЕННЯ ЕТНОІНСТРУМЕНТОЗНАВЧИХ ПОЛЬОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

7. Добрянська Л. Експедиційна діяльність Володимира Гошовського у Львівській консерваторії (1961-1968) / Ліна Добрянська // Вісник Львівського Університету. Серія мистецтвознавство. Випуск 10. – Львів. – 2011. – С. 44-63.
8. Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки / Климент Квитка // Избранные труды : В 2 т. / [сост. и коммент. В.Л. Гошовского]. – Москва, 1973. – Т.2. – С. 251-278.
9. Квитка К. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (программа для исследования их деятельности и быта) // Там само. – С. 279-326.
10. Квитка К.В. Об изучении быта лирников // Там само. – С. 327-345.
11. Коробов О. Польовий багатоканальний аудіозапис народномузичних творів в Україні: з практики звукооператора / Олег Коробов // Вісник Львівського університету. Секція мистецтвознавство. Випуск 10, Львів. – 2011. – С. 208-223.
12. Руднева А. К.В. Квитка в Москве / А.В. Руднева // Избранные труды : в 2 т. / [сост. и коммент. В.Л. Гошовского]. – Москва, 1973. – Т.2. – С. 367-374.
13. Мациевский И. Экспедиция 1968 года / Игорь Мациевский // Славянский музыкальный фольклор. – Москва, 1972. – С. 422-424.
14. Мациевский И., Савицын В. Край музыки / Игорь Мациевский // Музыкальная жизнь. – 1972. – № 6.
15. Мациевский И. О методики и практике этномузыковедческих экспедиций / Игорь Мациевский // Drúhya metody terenneho výskumu ľudovej hudby a tance. – Bratislava, 1976.

16. Мациевский И. Органофонические экспедиции на Карпаты / Игорь Мациевский // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Ленинград, 1980. – С. 215-218.
17. Мацієвський І.В. Питання документації народної інструментальної музики / Ігор Мацієвський // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : зб. наук. пр. – Київ, 1989. – С. 5-25.
18. Методы изучения фольклора. – Ленинград, 1983.
19. Луканюк Б. Типові форми музично-етнографічної документації / Богдан Луканюк. – Львів, 1981. – 150 с.

ІІІ. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРОДНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

20. Беляев В. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов / В. Беляев. – Москва, 1931. – 62 с.
21. Колесса Ф. Українські народні музичні інструменти / Філарет Колесса // Колесса Ф.М. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 287-288.
22. Квитка К. Несколько слов о русском гудке / Климент Квитка // Избранные труды : В 2 т. / [сост. и коммент. В.Л. Гошовского]. – Москва, 1973. – Т.2. – С. 206-217.
23. Квитка К. Парная флейта // Там само. – С.218-250.
24. Мациевский И. О методологических проблемах изучения народных музыкальных инструментов / Игорь Мациевский // Тезисы докладов на сессии, посвященной итогам полевых этнографических и антропологических исследований в 1974-1975 гг. – Душанбе, 1976. – С. 267-268.
25. Мациевский И. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (К насущным проблемам этноинструментоведения) / Игорь Мациевский // Актуальные проблемы современной фольклористики : сб. статей и материалов. – Ленинград, 1980. – С. 148-170.
26. Мацієвський І. Формування системно-етнофонічного методу в організації / Ігор Мацієвський // Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонація : музикологічні розвідки. – Тернопіль, 2002. – С. 31-40.
27. Мачак И. Проблемы научной документации музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. статей и материалов в двух частях / [ред.-составитель И. Мациевский]. – Москва, 1987. – Ч. 1. – С. 50-68.
28. Яремко Б. І. Гнат Хоткевич і формування методу вивчення кобзарства / Богдан Яремко // Українське кобзарство в музичному світі: Традиції і сучасність : тези доп. наук.-практ. конф. – Київ, 1997. – С. 51-52
29. Яремко Б. Традиційні музичні інструменти у дослідженнях Філарета Колесси / Богдан Яремко // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ – ХХ століття : зб. наук. пр. та матер. – Львів, 2005. – С. 199-207.

IV. ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА НОТАЦІЇ НАРОДНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

30. Гордійчук М. Методика записування народної музики / Микола Гордійчук // Народна творчість та етнографія. – 1958. – № 4.
31. Гуменюк А.І. Як записувати народну танцювальну музику / Андрій Гуменюк // Народна творчість та етнографія. – 1959. – № 4.
32. Луканюк Б.С. Диференціальний принцип тактування / Богдан Луканюк // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: зб. наук. пр. – Київ, 1989. – С. 59-87.
33. Луканюк Б.С. Про тактування творів народної музики: До постановки питання / Богдан Луканюк // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: теоретичні студії. – Львів, 1991. – С. 12-20.
34. Мациевский И.В. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки / Игорь Мациевский // Традиционное и современное музыкальное искусство : сборник трудов. Выпуск 29. – Москва, 1976. – С. 5-56.
35. Мацієвський І. Дослідницькі проблеми транскрипції народної інструментальної музики / Ігор Мацієвський // Мацієвський Ігор. Ігри й співголося. Контонація : музикологічні розвідки. – Тернопіль, 2002. – С. 58-90.
36. Правдюк О.А. Методика записування музичного фольклору / Олександр Правдюк. – Київ, 1981. – С. 26-49.
37. Сливинський Ю.П. Техніка нотації народних пісень (Методичні рекомендації) / Юрій Сливинський. – Львів, 1982. – 43 с.
38. Хай М. Філарет Колесса – транскриптор і дослідник традиційної інструментальної музики українців / Михайло Хай // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ – ХХ століття. – Львів, 2005. – С. 206-213.
39. Хай М. Філарет Колесса – транскриптор і дослідник інструментальної музики українців / Михайло Хай // Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – Київ-Дрогобич, 2007. – С. 54-62.
40. Яремко Б.І. Фіксація народновиконавської аплікатури / Богдан Яремко // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : зб. наук. праць / [ред.-упоряд. Б. Луканюк]. – Київ, 1989. – С. 41-44.

V. НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ ТА АНСАМБЛІ

41. Булик З.В., Дем'ян Г.В. Народні музичні інструменти / З.В. Булик, Г.В. Дем'ян // Бойківщина : історико-етнографічне дослідження. – Київ, 1983. – С. 265-269.
42. Бут О.В. Втора як механізм творення ансамблевих форм української традиційної музики / Олег Бут : магістерська робота. – Київ, 2001.

43. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая З. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К. Вертков. – Москва, 1975. – С. 48-60.
44. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты / Константин Вертков. – Ленинград, 1975. – 269 с.
45. Гринченко М.О. Нарис історичного розвитку української народної музики / М.О. Грінченко // Наукові записки Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Т. І-ІІ. – Київ, 1947. – С. 81-93.
46. Грінченко М.О. Українські народні інструменти, які вживаються при виконанні інструментальної музики і музики до танцю : Вибране / М.О. Грінченко. – Київ, 1959. – С. 55-103.
47. Гуменюк А.І. Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри / Андрій Гуменюк. – Київ, 1959.
48. Гуменюк А.І. Українські народні музичні інструменти / Андрій Гуменюк. – Київ, 1967. – Музичні інструменти. – С. 9-146; Народні інструментальні ансамблі. – С. 149-157.
49. Гуменюк А.І. Інструментальна музика в художньому житті українського народу / Андрій Гуменюк // Інструментальна музика. – Київ, 1972. – С. 5-34.
50. Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні / Ред., передмова та примітки М. Щоголя / М.В. Лисенко. – Київ, 1955.
51. Лисенко М.В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Остапа Вересая / Редакція, передмова та примітки М. Гордійчука. Видання друге / Микола Лисенко. – Київ, 1978. – 95 с.
52. Лысенко М.В. Пути формирования и развития инструментальных ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине : автореферат дис. ... канд. искусств. / Михаил Лысенко / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград, 1977. – 11 с.
53. Мациевский И.В. Гуцульские скрипичные композиции : автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Игорь Мациевский / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематотрафии. – Ленинград, 1970. – 17 с.
54. Мациевский И.В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки / Игорь Мациевский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / [ред.-составитель И.В. Мациевский]. – Москва, 1987. – Ч. І.
55. Мацієвський І.В. Музичні інструменти і інструментальна музика Гуцульщини (рукопис).
56. Mierczhyski St. Muzyka Huculczyzny. – Kraków, 1965.
57. Незовибатько О.Д. Українські цимбали / О.Д. Незовибатько. – Київ, 1970.
58. Руднева А.В. Курские танки и карагоды / А.В. Руднева. – Москва, 1975. – 245 с.
59. Садоков Р. Музыкальные инструменты древнего Хорезма в памятниках изобразительного искусства IV-III вв. до н.э. – III-IV вв. н.э. / Р. Садоков // Музыка народов Азии и Африки. – Москва, 1969. – С. 20-34.

60. Супрун Н.А. Первый на Украине исследовательский опыт системной органологии / Надежда Супрун // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Инструмент – исполнитель – музыка : сб. научных трудов. – Ленинград, 1986. – С. 59-69.
61. Супрун Н.А. Деятельность и творчество Гната Хоткевича в контексте украинского народного музыкального профессионализма / Надежда Супрун : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Ленинград, 1986. – 22 с.
62. Суха Л. Українські народні музичні інструменти / Л. Суха // Довідник по фондах Українського державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР. – Київ, 1956. – С. 81-85.
63. Фаминцын А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа : Балалайка. Кобза. Торбан. Гитара / А.С. Фаминцын. – Санкт-Петербург, 1891. – 218 с. – 14 нот.
64. Хоткевич Г.М. Музичні інструменти українського народу / Гнат Хоткевич. – Харків, 1930. – 286 с.
65. Хай М.Й. Музичні інструменти бойків / Михайло Хай // Народна творчість та етнографія. – Київ, 1988. – № 5. – С. 21-29.
66. Хай М. Народні музичні інструменти / Михайло Хай // Хай М. Музика Бойківщини. – Київ, 2002. – С. 24-36.
67. Хай М. Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці) / Михайло Хай // Родовід. – 1997. – Ч. 2(16). – С. 104-113.
68. Хай М. Релікти традиційної гри на цимбалах на Наддніпрянщині / Михайло Хай // Родовід. – 1995. – Ч. 11. – С. 57-57.
69. Хорнбостель Э. М., Закс К. Систематика музыкальных инструментов / Эрих Хорнбостель // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и матер. в двух частях. Ч. I. – Москва, 1987. – С. 229-261.
70. Шостак В. Типи народних інструментальних ансамблів Закарпаття / Віктор Шостак // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. – Львів, 1990. – С. 29-30.
71. Шерегії Й. Народні музичні інструменти та оркестри Закарпаття. Центр. буд. нар. творчості УРСР / Й. Шерегії. – Київ, 1980.
72. Шухевич В. Гуцульські струменти / Володимир Шухевич // Гуцульщина. Т.V, Ч.3. – Львів, 1902. – С. 69-77.
73. Шрамко І. Народні інструменти / І. Шрамко // Музика. – 1980. – №6. – С. 28.
74. Шрамко І. Українські цимбали / І. Шрамко // Народна творчість та етнографія. – 1989. – № 4. – С. 13-22.
75. Ямпольський И. Русское скрипичное искусство / И. Ямпольский. – Москва – Ленинград, 1951. – Ч. I.
76. Яремко Б. Музичні інструменти Гуцульщини / Богдан Яремко // Народна творчість та етнографія. – Київ, 1986. № 5. – С. 53-59.

77. Яремко Б.І. Народні музичні інструменти / Богдан Яремко // Гуцульщина : історико-етнографічне дослідження. – Київ, 1987. – С. 346-356.
78. Яремко Б.І. Музичні інструменти Турківщини (за даними польових досліджень 1981 року) / Богдан Яремко // Традиційна народна музична культура Бойківщини : тези доп. науково-практичної конференції Всесвітніх бойківських фестин „3 чистих джерел” / [ред.-упоряд. Б. Луканюк]. – Турка, 1992. – С. 12-14.
79. Яремко Б.І. Инструментальное музыкальное творчество. Сопилка. Сопилкарь. Троица музыка / Богдан Яремко // Восточно-славянский фольклор : словарь научной и народной терминологии / [редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) и др.]. – Минск, 1993. – С. 325-326, 375.
80. Яремко Б.І. Морфологічно-термінологічна характеристика бойківських цимбалів (за даними польових досліджень 1980-1999 рр.) / Богдан Яремко // Шостий світовий конгрес цимбалістів : наук. зб. – Львів, 2001. – С. 62-66.
81. Яремко Б.І. Музичні інструменти традиційних народних ансамблів Бойківщини (за даними польових досліджень 1980-1999 рр.) / Богдан Яремко // Фольклористичні візії (учні – вчителів І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя) : зб. ст. і матеріалів / [ред.-упоряд.: О. Смоляк, В. Коваль]. – Тернопіль, 2001. – С. 5-16.
82. Яремко Б. Морфологічно-термінологічні характеристики бойківської скрипки й баса / Богдан Яремко // Літопис Бойківщини / Гол. ред. Я. Радевич-Винницький. – ЗСА-Канада-Україна, 2002. – Ч. I / 62 (73). – С. 57-61.
83. Яремко Б. Карпатські традиційні сопілкові інструменти / Богдан Яремко // Традиція і сучасне в українській культурі : тези доп. Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Г. Хоткевича. – Харків, 2002. – С. 76-77.
84. Яремко Б. Етноінструментознавство : навчальний посібник / Богдан Яремко / Ред. Н. О. Супрун. – Рівне, 2003. – 188 с.: іл., нот.
85. Ярмола В. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся (середовище – інструмент – виконавець – репертуар) / Вікторія Ярмола : автореф. дис. ... канд. мист. – Львів, 2011. – 20 с.

VI. СТИЛІСТИКА ТА ВИКОНАВСТВО НАРОДНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

86. Галахов В. Искусство балалаечников Дальнего Востока / В. Галахов. – Москва, 1982. – Глава II. – С. 39-45; Глава III. – С. 46-57; Глава IV. – С. 58-72.
87. Гусак Р. Традиційна скрипкова культура Поділля (на матеріалах західноподільського Подністров'я) / Раїса Гусак // Перша конференція дослідників народної музики Західноукраїнських земель. – Львів, 1990. – С. 42-44.

88. Квитка К.В. О природе пауз в народных напевах / Климент Квитка // Квитка К. Избранные труды : в 2 т. – Москва, 1973. – Т. 2. – С. 66-78.
89. Котляров Б.Я. О ритмико-агогическом своеобразии молдавской народной скрипичной музыки / Б.Я. Котляров // Памяти К. Квитки. 1880-1953 : сб. статей. – Москва, 1983. – С. 234-246.
90. Котюк Б. Музиканти весільних капел космацької традиції / Богдан Котюк // Друга конференція дослідників народної музики Червононоруських (галицько-володимирських) земель. – Львів, 1991. – С. 28-39.
91. Киселица В. Открытые продольные флейты румынско-молдавской Буковины в системе пастушеской культуры (к постановке вопроса) / В. Киселица // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. – Львів, 1990. – С. 31-34.
92. Мациевский И.В. Фольклорная экспедиция 1968 года / Игорь Мациевский // Славянский музыкальный фольклор : статьи и материалы. – Москва, 1972. – С. 423-424.
93. Мациевский И.В. Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины / Игорь Мациевский // Там само. – С. 287-289.
94. Мациевский И.В. О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью (на материале гуцульской народной инструментальной музыки) / Игорь Мациевский // Там само. – С. 299-339.
95. Мациевский И.В. О программности в инструментальной народной музыке / Игорь Мациевский // Вопросы теории и эстетики музыки. – Ленинград, 1969. – Вып. 9. – С. 205-214.
96. Мациевский И.В. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции / Игорь Мациевский // Современность и фольклор. – Москва, 1977. – С. 76-83.
97. Мацієвський І.В. Продовільність композиції в гуцульській народній інструментальній музиці / Ігор Мацієвський // Українське музикознавство. – Київ, 1969. – Вип. 5. – С. 117-133.
98. Мацієвський І.В. Про жанровий поділ української народної інструментальної музики / Ігор Мацієвський // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. – Львів, 1990. – С. 16-19.
99. Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка. Исследовательские проблемы : автореф. дис. ... д. искусств. – Киев, 1990.
100. Мурзіна О. Деякі спостереження над народною інструментальною музикою гуцулів / Олена Мурзіна // Народна творчість та етнографія. – Київ, 1960. – № 1.
101. Мурзіна О. Художні особливості музики українських народних танців / Олена Мурзіна // Народна творчість та етнографія. – Київ, 1962. – № 2.
102. Осадча В. Гнат Хоткевич і форми побутування традиційного інструментального виконавства на Харківщині / Віра Осадча // Дивосвіт Гната Хоткевича. Аспекти творчої спадщини. – Харків, 1998. – С. 133-140.

103. Тринчук В. Аналіз репертуару скрипалів Рівненського Полісся / Вікторія Тринчук // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Рівне, 2004. – Вип. IV. – С. 140-166.
104. Тринчук В. Скрипкова народна музика західнополіської традиції / Вікторія Тринчук : магістерська робота. – Львів, 2004.
105. Федун І. Коломийки в репертуарі бойківського скрипаля Кузьми Воробця / Ірина Федун // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2003. – Вип. 31. – С. 233-246.
106. Хай М. Релікти традиції гри на цимбалах в Наддніпрянщині / Михайло Хай // Родовід. – 1995. – № 11. – С. 57-67.
107. Хай М. Традиційні виконавські манери в сучасному фольклорно-виконавському середовищі / Михайло Хай // Хай М. Музика Бойківщини. – Родовід. – Київ, 2002. – С. 74-104.
108. Щуров В.К. Усердские пищики / В.К. Щуров // Памяти К. Квитки. 1880-1953 : сб. статей. – Москва, 1983. – С. 269-282.
109. Яремко Б. Народноисполнительские варианты образцы аппликатур гуцульской фрилки / Богдан Яремко // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР (инструмент – исполнитель – музыка) : сб. науч. трудов / Сост. И. В. Мациевский. – Ленинград, 1986. – С. 123-128.
110. Яремко Б. Акустико-ергономічні властивості традиційних карпатських флейт і їх зв'язок з формуванням виконавських стилів / Богдан Яремко // Українське музикознавство / Редкол. І. А. Котляревський (голова) та ін. – Київ, 1989. – Вип. 24. – С. 17-24.
111. Яремко Б. Фіксація народновиконавської аплікатури гри на бойківській пищавці / Богдан Яремко // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : зб. наук. пр. – Київ, 1989. – С. 41-44.
112. Яремко Б. Взаємозв'язок аплікатури з інтонацією в бойківських імпровізаціях на пищавці / Богдан Яремко // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель : теоретичні студії / [упоряд. Б. Луканюк]. – Львів, 1991. – С. 35-42.
113. Яремко Б.І. Взаємозв'язок аплікатури з музичною стилістикою і формуванням карпатської сопілкової музики / Богдан Яремко // Записки наук. товариства ім. Шевченка : праці музикознавчої комісії / [ред. О. Купчинський, Ю. Ясиновський]. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 74-101.
114. Яремко Б. Конструктивно-виконавські особливості традиційних карпатських сопілок і формування індивідуальних музичних стилів / Богдан Яремко // Матеріали Другого Всеукраїнського науково-практичного семінару викладачів музичного фольклору / [упоряд. А. Іваницький, Р. Гусак]. – Київ, 1993. – С. 120-129.
115. Яремко Б. Конструктивно-виконавські особливості традиційних карпатських флейт і формування індивідуального виконавського стилю / Богдан Яремко // Матеріали Четвертої конференції дослідників на-

- родної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель / [ред.-упоряд. Б. Луканюк]. – Львів, 1993. – С. 61-66.
116. Яремко Б. Народна термінологія в карпатському традиційному музично-інструментальному виконавстві : матеріали до словника / Богдан Яремко // Матеріали П'ятої конференції дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель / [ред.-упоряд. Б. Луканюк]. – Львів, 1994. – С. 65-77.
117. Яремко Б. Гуцульське сопілкарство / Богдан Яремко // Регрес і регенерація в народному мистецтві : тези і резюме доповідей Третіх Гончарівських читань. – Київ, 1996. – С. 64.
118. Яремко Б. Індивідуальні виконавські стилі карпатських сопілкарів / Богдан Яремко // Колективне та індивідуальне як чинник національної своєрідності народного мистецтва : тези доповідей Четвертих Гончарівських читань. – Київ, 1997. – С. 107.
119. Яремко Б. Сопілкарство Східних Карпат : традиції і сучасність / Богдан Яремко // Наукові записки. Серія 9 : Музичне мистецтво / [гол. ред. О.С. Смоляк]. – Тернопіль, 1998. – Вип. 1(9). – С. 74-48.
120. Яремко Б. Сопілкарство Бойківщини / Богдан Яремко // Бойківщина / Матеріали наук. конф. Бойківщини : віра, культура, цивілізація, присвяченої 75-річчю товариства „Бойківщина”. – Дрогобич-Трускавець, 2004. – С. 330-336.
121. Яремко Б. Індивідуальна і локальна виконавська стилістика карпатської сопілкової музики / Богдан Яремко // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. / [гол. ред. В. Г. Виткалов]. – Рівне, 2004. – Вип. 9. – С. 60-64.
122. Яремко Б. Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття) / Богдан Яремко. – Київ, 2010. – С. 204-206.
123. Яремко Б. Народна термінологія в карпатському традиційному музично-інструментальному виконавстві: матеріали до словника / Богдан Яремко // Культура України : зб. наук. пр. Серія : Мистецтвознавство / [відп. ред. О.Г. Стаhevич]. – Харків, 2001. – Вип. 8. – С. 220-225.
124. Яремко Б. Традиційне гармошкове виконавство південної Пінщини / Богдан Яремко // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся : матеріали комплексних наукових експедицій Рівненського фольклорно-етнографічного товариства / [упоряд. В.П. Ковальчук]. – Рівне, 2001. – Вип. 1. – С. 50-52.
125. Ярмола В. Традиції ансамблевого виконавства в музичній культурі Рівненсько-Волинського Полісся / Вікторія Ярмола // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. Випуск 10. – Львів. – 2011. – С. 180-193.

VII. РЕКОНСТРУКЦІЯ ТВОРЧИХ ПОРТРЕТІВ ПРОФЕСІЙНИХ ВЕСІЛЬНИХ МУЗИКАНТІВ

126. Супрун-Яремко Н. Творчий портрет гуцульського мультиінструменталіста Василя Івасишина („Темного”) / Надія Супрун // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 10. – Львів, 2011. – С. 173-179.
127. Яремко Б. Творчий шлях сопілкаря Миколи Павлюка // Гуцульщина : перспективи її соціального і духовного розвитку в незалежній Україні : Матеріали наукової конференції Першого світового конгресу гуцулів / [упоряд. Л. Вардзарук]. – Івано-Франківськ, 1994. – С. 70-71.
128. Яремко Б. І. Микола Павлюк: творчий портрет традиційного сопілкаря // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології : тези доп. Других Гончарівських читань. – Київ, 1995. – С. 122-123.
129. Яремко Б. Статут народних музик Турківщини (на матеріалах фольклорних експедицій) / Богдан Яремко // Народна творчість та етнографія. – 1995. – № 1. – С. 60-61.
130. Яремко Б. Гуцульський скрипаль Василь Пожоджук („Генц”) у спогадах музикантів його капели / Богдан Яремко // Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К. В. Квітки : тези доп. / [ред. колегія : Р.І. Дзвінка та ін]. – Рівне, 2005. – С. 8-14.
131. Яремко Б. Творчий портрет скрипаля Василя Пожоджука / Богдан Яремко // Студії мистецтвознавчі. – Київ, 2005. – № 8(12). – С. 93-102.
132. Яремко Б. Гуцульський скрипаль Василь Вардзарук („Якобишин”) і його послідовники / Богдан Яремко // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 3 : зб. ст. і матер. на честь 60-річчя Б. Луканюка / [упоряд. Ю. Рибак]. – С. 57-66.
133. Яремко Б. І. Василь Пожоджук („Генц”) у спогадах сучасників / Богдан Яремко // Бойківщина : наук. зб. – Дрогобич, 2007. – Том 3. – С. 514-519.
134. Яремко Б., Довгань М. Пам’яті великого музики Карпат / Б. Яремко, М. Довгань // Гражда. – Львів, 2007. – № 17/18. – С. 70-82.
135. Яремко Б. Космацький Паганіні – Кирило Линдюк / Богдан Яремко // Гражда. – Львів, 2008. – № 1/19. – С. 48-50.
136. Яремко Б. Скрипаль Кирило Линдюк („Вітишин”) – лідер космацько-шепітської традиції // Етномузика. – Львів, 2008. – Число 4 : зб. ст. і матер. / [упоряд. І. Довгалюк, Ю. Рибак]. – С. 91-99.
137. Яремко Б. Штрихи до творчого портрета гуцульського музики Миколи Думитрака / Богдан Яремко // Динаміка фольклорного виконавства : матеріали наук.-прак. конф. – Рівне, 2009. – С. 23-28.
138. Яремко Б.І. Творчий портрет гуцульського мультиінструменталіста Миколи Думитрака / Богдан Яремко // Студії мистецтвознавчі. Театр, Музика, Кіно. – Київ, 2010. – № 3 (29). – С. 120-124.
139. Яремко Б., Рибалко О. Петро Реведжук („Швидик”) – сопілкаря „від Бога” / Богдан Яремко // Релікти народномузичної спадщини Полісся : науко-

- во-практична конференція до 130-річчя з дня народження К.В. Квітки : тези доп. / Ред.-кол. Р.І. Дзвінка та ін. – Рівне, 2010. – С. 20-25.
140. Яремко Б. Реконструкція „пантеону” скрипалів космацько-шепітської традиції / Богдан Яремко // Традиційна культура в умовах глобалізації : матер. міжнар. конф. – Харків, 2010. – С. 261-265.
141. Яремко Б. Штрихи до творчого портрета лідера-скрипаль Юрія Книшука („Штудера”) / Богдан Яремко // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Львів, 2011. – Вип. 10. – С. 165-172.

VIII. МУЗИЧНА ЕТНОПЕДАГОГІКА

142. Яремко Б. Деякі питання музичної етнопедagogіки / Богдан Яремко // Національне виховання студентів : тези Міжвузівської науково-методичної конференції. – Рівне, 1996. – С. 127-128.
143. Яремко Б. Виховання музиканта в традиційному середовищі карпатських горян / Богдан Яремко // Гуцульська школа. – Яворів, 1997. – № 1 (6). – С. 64.
144. Яремко Б. Виховання музиканта у традиційному середовищі / Богдан Яремко // Іван Огієнко й утвердження гуманітарної науки та освіти в Україні : матеріали доповідей і повідомлень на Всеукраїнській науково-практичній конференції / Ред. М. В. Левківський. – Житомир, 1997. – С. 52-53.
145. Яремко Б. Виховання музиканта в традиційному середовищі південної Пінщини / Богдан Яремко // Українська родина (звичаї, традиції, обряди) : зб. матер. наук. конф. Третього Міжнародного фестивалю „Берегиня”. – Луцьк, 1998. – С. 40-42.
146. Яремко Б.І. Українська культура в іменах і дослідженнях : наукові записки / Богдан Яремко / [гол. ред. В. Сидорук]. – Рівне, 1998. – Вип. III. – С. 214-221.
147. Яремко Б.І. Етноінструментознавча концепція Гната Хоткевича і сучасна музична етнопедagogіка / Богдан Яремко // Дивосвіт Гната Хоткевича. Аспекти творчої спадщини : матеріали науково-практичної конференції / [укладач і ред. П. Черемський]. – Харків, 1998. – С. 110-116.
148. Яремко Б. Концепція зимово-літньої школи традиційного музичного виконавства ім. В. Могура / Богдан Яремко // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді : матеріали науково-педагогічної конференції / Кременецький педагогічний коледж ім. Т. Шевченка. – Тернопіль, 2000. – С. 108-113.
149. Яремко Б. Виховання музиканта в традиційному середовищі південної Пінщини / Богдан Яремко // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся / [ред.-упоряд. В. Ковальчук]. – Рівне, 2002. – Вип. 2. – С. 95-96.
150. Яремко Б. Формування традиційного бойківського музиканта на Турківщині / Богдан Яремко // Традиційна народна музична культура Бойківщини : зб. статей і матеріалів / [упоряд. В. Коваль, П. Зборовський]. – Львів, 2003. – С. 87-93.

ІХ. НОТНІ ЗРАЗКИ НАРОДНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

151. Бабич М. Інструментальна музика Рівненського Полісся / Марія Бабич // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Рівне, 2002. – Вип. II.
152. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля : Проблема еволюції традиційних форм музикування : автореф. дис. ... канд. мист. – Київ, 1994.
153. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. – 4-е вид. – Київ, 1968. – Нотні додатки. – С. 113-140.
154. Галахов В. Балалаечные наигрыши / В. Галахов // Галахов В. Искусство балалаечников Дальнего Востока. – Москва, 1982. – С. 74-177.
155. Гарасимчук Р. Мелодії гуцульських танців. Коломийкові танці. Старовинні коломийкові танці: „Півторак”, „Коломийка” / Роман Гарасимчук // Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. – Львів, 2008. – Книга 1. Гуцульські танці. – С. 409-419.
156. Гарасимчук Р. Мелодії гуцульських танців. „Верховина” / Роман Гарасимчук // Там само. – С. 420-426.
157. Гарасимчук Р. Мелодії гуцульських танців. Варіанти другої частини танцю „Верховина”, „Межийгра”, „Машинерія” / Роман Гарасимчук // Там само. – С. 427-428.
158. Гарасимчук Р. Сюжетні коломийкові танці. Парубоцькі жарти. „Двячок”, „Гуцули на царині” / Роман Гарасимчук // Там само. – С. 428-435.
159. Гарасимчук Р. „Стільчик”, „Піп”, „Трембіта”, „Чабан”, „Пастушок”, „Косар”, „Лісоруби” / Роман Гарасимчук // Там само. – С. 435-450.
160. Гарасимчук Р. Козачкові танці. Старовинні козачкові танці. „Козачок”, „Кругляк”, „Чумак”, „Дідова”, „Метелиця”, „Тропак”, „Голуб”, „Чурило”, „Гайдук” / Роман Гарасимчук // Там само. – С. 451-455.
161. Гарасимчук Р. Новітні козачкові танці. „Козачок”, „Гопак”, „Їхав козак за Дунай”, „Червона квітка”, „Три калини”, „Катерина”, „Дівоче щастя”, „Гречаники”, „Джигун”, „Зустріч на царині”, „Молодіжний”, „Голляр”, „Тропачок” / Роман Гарасимчук // Там само. – С. 456-477.
162. Гарасимчук Р. Коломийково-козачкові танці. 1. Гуцулка. а) Коломийкові мелодії (гуцулка) для першої частини / Роман Гарасимчук // Там само. – С. 477-525.
163. Гарасимчук Р. Козачкові мелодії для другої частини „Гуцулки” / Роман Гарасимчук // Там само. – С. 526-545.
164. Гарасимчук Р. Новітні „коломийково-козачкові танці. „Березунка”, „Ворохтянка”, „Шипітка”, „Голубка”, „Опришки”, „Микуличинка”, „Уторопка”, „Путилянка”, „Яблунівка” / Роман Гарасимчук // Там само. – С. 526-550.
165. Гарасимчук Р. Танці новорічного циклу. „Пляс” / Роман Гарасимчук // Там само. – С. 550-552.
166. Гарасимчук Р. Хороводи. „Кривий танець”, „Жучок”, „Воротар”, „Веснянка” / Роман Гарасимчук // Там само. – С. 552-561.

167. Гарасимчук Р. Похідні танці. „Решето” / Роман Гарасимчук // Там само. – С. 562-567.
168. Гарасимчук Р. Балансовидні танці. „Аркан”, „Серби” // Там само. – С. 567-583.
169. Гуменюк А.І. Українські народні танці. – К.: Мистецтво, 1955. – [Нотні зразки].
170. Narasymczuk R. Tańce huculskie. – Lwów, 1939.
171. Інструментальна музика (упорядкування, вступна стаття та примітки А.І. Гуменюка). – Київ, 1972. – Побутові танці. – С.35-264 ; Сюжетні танці. – С. 279-373 ; Додатки. – С. 413-464.
172. Мациевский И. Гуцульские скрипичные композиции : дис. ... канд. искусств. – Ленинград, 1970. – Приложение II т. – Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии.
173. Мациевский И. Гуцульская скрипичная пьеса „Гуцулка”. Записана от В. Галамасюка / Игорь Мациевский // Славянский музыкальный фольклор. – Москва, 1972. – С. 287.
174. Мацієвський І. Музичні інструменти і інструментальна музика Гуцульщини / Ігор Мацієвський. – Нотні зразки. – (Машинопис).
175. Мацієвський І. Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики / Ігор Мацієвський. – Львів, 2000.
176. Mierczyski St. Muzyka Huculczyzny. – Kraków, 1965.
177. Мурзіна О. Танцювальна сюїта „Гуцулка” / Олена Мурзіна // Народна творчість та етнографія. – 1960. – № 1. – С. 91.
178. Танцювальні пісні // Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – Київ, 1971. – С. 301-360.
179. Танцювальні мелодії // Пісні з Волині. – Київ, 1970. – С. 282-293.
180. Украинские народные наигрыши / [сост. В. Гуцал; вст. ст. С. Грица]. – Москва, 1986.
181. Хай М. Музичні зразки / Михайло Хай // Хай М. Музика Бойківщини. – Київ, 2002. – С. 142-302.
182. Хай М. Розділ III. Нотографія основних жанрів. Інструментальна музика пастівницької культури. Бойківщина / Михайло Хай // Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. – Київ-Дрогобич, 2011. – С. 48-74.
183. Хай М. Гуцульщина і Покуття / Михайло Хай // Там само. – С. 75-85.
184. Хай М. Волинь і Полісся / Михайло Хай // Там само. – С. 86-94.
185. Хай М. Інструментальна календарно-обрядова музика. Бойківщина: зимово-календарні колядницькі награвання і танки / Михайло Хай // Там само. – С. 95-115.
186. Хай М. Гуцульщина і Покуття: колядницькі сигнали, єгри, „плеси” / Михайло Хай // Там само. – С. 116-129.
187. Хай М. Побутова інструментальна музика з елементами програмності / Михайло Хай // Там само. – С. 130-133.

188. Хай Михайло. Лемківщина: 42 (1). Ой, дай ми, дівко, дай ми // Там само. – С. 134.
189. Хай М. Обрядово-ритуальна музика. Бойківщина : весільні ритуальні марші і „грайки” / Михайло Хай // Там само. – С. 135-145.
190. Хай М. Гуцульщина та Покуття : весільні та похоронні ритуально-обрядові „єгри” / Михайло Хай // Там само. – С. 146-165.
191. Хай М. Західне Поділля : весільні ритуальні „вівати” / Михайло Хай / Там само. – С. 166-177.
192. Хай М. Волинь і Полісся : весільні ритуальні „паходи” й награвання / Михайло Хай // Там само. – С. 178-191.
193. Хай М. Східне Поділля, Наддніпрянщина і Полтавщина : весільні ритуальні „вівати” й награвання / Михайло Хай // Там само. – С. 192-205.
194. Хай М. Танцювально-приспівкова інструментальна музика. Бойківщина : коломийки / Михайло Хай // Там само. – С. 206-232.
195. Хай М. Лемківщина / Михайло Хай // Там само. – С. 233-240.
196. Хай М. Гуцульщина : коломийки і гуцулки / Михайло Хай // Там само. – С. 241- 254.
197. Хай М. Неколомийкові танці // Там само. – С. 255-258.
198. Хай М. Західне Поділля : козачкові та сюжетні танки / Михайло Хай / Там само. – С. 259-295.
199. Хай М. Волинь і Полісся : танцювальна музика гопакowo-козацькoї структури / Михайло Хай // Там само. – С. 296-305.
200. Хай М. Східне Поділля, Наддніпрянщина і Полтавщина : танки гопакowo-козацькoї структури / Михайло Хай // Там само. – С. 306-333.
201. Шухевич В. Гуцульщина. – Львів, 1902. – Т.V, Ч.3. Гуцульські пісні. – С. 82-110.
202. Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації : навчальний посібник / Богдан Яремко. – Рівне, 1997. – 104 с.: іл., ноти.
203. Яремко Б. Бойківська сопілкова музика : навчальний посібник / Богдан Яремко. – Львів, 1998. – 128 с.: іл., ноти.
204. Яремко Б. Етноінструментознавство : навчальний посібник / Богдан Яремко / Ред. Н. О. Супрун. – Рівне, 2003. – 188 с.: іл., ноти.

Х. З ДОСВІДУ ТВОРЧОЇ РОБОТИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ ТА ОРКЕСТРІВ

205. Бобровніков Є. Грай, музико. 2-е видання / Є. Бобровніков. – Київ, 1968. – 38 с.
206. Гуцал В. Грає оркестр українських народних інструментів : методичні поради керівникам самодіяльних колективів / Віктор Гуцал // Райдуга. – Київ, 1973. – Вип. II. – 135 с.
207. Гуцал В. Репертуарний збірник для інструментальних ансамблів / Віктор Гуцал // Райдуга. – Київ, 1981. – Вип. 19. – 144 с.

208. Гуцал В. Інструментальна музика / Віктор Гуцал // Райдуга. – Київ, 1982. – Вип. 20. – 123 с.
209. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів / П.Г. Іванов. – Київ, 1981. – 107 с.
210. Іванов П. Музика з Поділля / П.Г. Іванов. – Київ, 1972. – 68 с.
211. Мазур Я. Юному сопілкареві / Я. Мазур. – Київ, 1976. – 88 с.
212. Музика для сопілки. – Київ, 1980. – Вип. 1.
213. Музика для сопілки. – Київ, 1985. – Вип. 2.
214. Музика для сопілки. – Київ, 1989. – Вип. 3. Ансамблі.
215. Носов О. Василь Зуляк / О. Носов. – Москва, 1960. – 72 с.
216. Пшеничний Д. Аранжування для народних інструментів / Д. Пшеничний. – Київ, 1980. – 110 с.
217. Скляр І. Подарунок сопілкарям / І. Скляр. – Київ, 1968. – 44 с.

ХІ. ФОНОЗАПИСИ НАРОДНОЇ МУЗИКИ

218. Ансамбль «Ливенские гармошки» Ливенского районного Дома культуры Орловской области. 33 С 22 – 12077-78.
219. Ансамбль молдавской народной музыки «Магурел». 33 С – 04666.
220. Владимирские рожечники. 33 Д – 00022-92.
221. Городу Ровно – 700 лет (Наигрыши украинских народных мелодий в обр. Я. Зуляка).
222. Звучат мелодии народов СССР. 33 СМ – 03363-66.
223. З народних джерел (Інструментальна музика Карпат). 33 С 30–08199-8200.
224. Квартет литовских народных инструментов. С32 – 08959-60.
225. Литовские народные танцы (ансамбль бирбинес). 030 – 107 13-14.
226. Лускыйские музыканты. С32-06781-82.
227. Інструментальна музика України. 33 Д – 030260 61.
228. Валерий Тихов (звончатые гусли). 33 Д – 00029675-76.
229. Українські народні мелодії грають брати Прилипчани. 33 С32 – 12817-18.
230. Украинский народный хор им. Г. Веревки (Играет оркестр нар. инструментов под. упр. С. Павлюченко). 33 Д – 024383-84.
231. Український народний хор ім. Г. Верьовки (Євген Бобровніков – соло на народних інструментах). 33 СМ – 03367.
232. Український народних хор ім. Г. Верьовки (Гуцульські наспіви). 33 СМ – 02708.
233. Українська трієста музика (Івано-Франківська, Чернівецька, Ровенська, Тернопільська, Закарпатська, Сумська, Черкаська, Полтавська, Запорізька, Одеська області та м. Київ). 33 СМ 03427-34.
234. Українська народні інструменти. Фольклорний ансамбль „Троїсті музики”, художній керівник Василь Попадюк. С30 24983 003.
235. Феоктистов Борис (балалайка). 33 Д 0003193-94.

236. Living Hungarian folk music I (Живая венгерская народная музыка I) Ансамбль „Мужикаш». I 8037-AB.
237. Luca Novac. Trésors folkloriques roumains. Un virtuose du taragot. (Лука Новак. Сокровища народной румынской музыки. Виртуоз на тарагоде). 01371(1)2.
238. Magyar népdalok és ciganydalok Hungarian. Folk and Gipsy Songs. Crabócz Miklós feldolgozásol. (Венгерские народные и цыганские песни в обработке Миклоша Грабоца). 10127-а/в.
239. Polska muzyka ludowa. Podhale 2 (польская народная музыка) 30729-а/в.
240. Virtuoz hegedű, klarinet és toragoto muzsika (Виртуозная скрипичная, кларнетная и тараготная музыка). Запись Венгерской фирмы грампластинок. Дискографія.
241. Яремко Б. Фоноархів Бойківщини / Богдан Яремко // Фоноархів кафедри етномузикології Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.
242. Яремко Б. Власний фоноархів Гуцульщини (1998-2012).
243. Берви. Український традиційний фольклор. – AVE-004-CD EXTRA. – АРТ Екзистенція. – УЕЛФ. – К., 1997.
244. Берви. Український традиційний фольклор. – AVE 004. – CD EXTRA. – Аудіочаст. – № 7, 19. Там само. Аудіочаст. – № 7.
245. Грають брати Прилипчани. – Аудіокасети. – К., УЕЛФ. – 1997.
246. Зелений шум Полісся. – Традиційна культура поліського краю. – AVE-014-CD EXTRA. – АртЕкзистенція – УЕЛФ. – К., 2002.
247. З-під Карпатського хребта. – Аудіокасета. – УЕЛФ. – К., 1997. – № 1-19.
248. Музика родини Тафійчуків. – Аудіокасета. – УЕЛФ. – К., 1997. – № 3, 6, 8 – 11.
249. Музичні інструменти Гуцульщини. – Аудіокасета. – УЕЛФ. – 1997. – 1-ша стор. № 13, 2-га стор., 3 7, 8.
250. Мелодії скільських гір. Ритуально-обрядова й танцювально-інструментальна традиція с. Волоснянки (Бойківщина). – Аудіокасета. – УЕЛФ. – К., 1997.
251. Традиційна музика українців. – Аудіокасета. – УЕЛФ. – 1997. – № 2.
252. Надобридень. – Аудіокасета. – УЕЛФ. – У., 1997.
253. Надобридень. Традиція с. Зеленьків (Наддніпрянина). – Аудіокасета. – УЕЛФ. – К., 1997.
254. Ой одверни, Боже, хмару. Традиційна музика Полісся. – 2, 3. – Аудіокасета. – КЕМНС - УЕЛФ. – К., 1997.
255. Каперуш. Традиційна музика с. Новосілки (Тернопільщина). – УЕЛФ. – К., 1997.
256. Традиційна музика українців. – УЕЛФ. – К., 1997.
257. „Феся”. Мелодії Тухольщини. – Аудіокасета. – УЕЛФ. – К., 2001.

Повідомлення та рецензії

Карпатська конференція у Кракові

У січні 2011 року минуло 40 років від дня смерті видатного польського письменника, філософа, перекладача, багатолітнього дослідника народної культури Гуцульщини, автора чотири томної епопеї „На високій полонині” Станіслава Вінценза (1888 – 1971). Даниною пам’яті цього невтомного дослідника Гуцульщини став Міжнародний фестиваль „Слов’янська Атлантида”, який тривав з 17 березня до 22 жовтня 2011 року. Його найрізноманітніші акції пройшли у багатьох містах і селах Польщі (Кракові, Варшаві, Любліні, Лодзі, Любачові, Кросні, Сяноку, Устриках Дольніх, Плоньску) й України (Львові, Косові, Криворівні, Бистреці).

Авторами ідей та незмінними координаторами фестивалю стало подружжя молодих науковців з Кракова: Юстина і Пйотр Клапити. Тягар же головного організатора цього проекту взяв на себе осередок гірського туризму у Кракові, співорганізаторами з української сторони виступили товариство „Гуцульщина”, Івано-Франківський Краєзнавчий музей та Відділ культури Верховинської районної державної адміністрації (Івано-Франківська область).

Однією з перших подій фестивалю стало відкриття у Національному музеї Кракова великої презентаційної виставки гуцульського мистецтва „На високій полонині. Мистецтво Гуцульщини – Гуцульщина в мистецтві”. Згодом у різних містах Польщі були презентовані й інші експозиції. Знаково та похвально було те, що серед численних заходів організатори не проминули нагоди вшанувати родинні місця С. Вінценза на Гуцульщині та його могили у Кракові.

Не менш інформативними, цікавими та змістовними були й інші акції. Так, під час фестивалю було виголошено низку лекцій, як скажімо, „Вінценз і Покуття та Гуцульщина” (проф. Мирослава Олдаковска-Куфлова), „Феномен гуцульської музики” з презентацією музичних інструментів (Юстина Частка-Клапита, Пйотр Клапита), „Гуцульщина в польській літературі XIX і XX століть” (Ян Хороши), „Архетипи народної культури в творчості Станіслава Вінценза” (проф. Олександр Мадиди), „Магія гуцульських полонин” (Урсула Янічка-Кривда), „Про архітектуру Гуцульщини” (Влодзімер Вітковскі), проведено серію дискусій на теми „Карпатським шляхом через історію: історія полонин і людей”, „Гуцульська Польща – польські акценти в гуцульській культурі”, „Сучасна Гуцульщина у фотографіях та

аматорських фільмах”, „Станіслав Вінценз і Чеслав Мілош – у колі взаємного натхнення”, майстеркласи з малювання писанок і народного співу „Поворот до коріння”. Серед неординарних okazій – Вечір гуцульської магії, Похід гуцульських коней у супроводі гуцульської музики вулицями Кракова та Варшави.

На фестивалі звучало багато творів народної музики з Карпатського регіону на різних, спеціально організованих концертах та імпрезах, а також XIX Міжнародному гуцульському фестивалі, який пройшов у Косові. У м. Сянок, окрім того, був зорганізований конкурс молодих виконавців „Карпатська музика – Гуцульщина”.

У рамках фестивалю відбулося і декілька міжнародних наукових конференцій, зокрема „Гуцульщина на відстані віків” (Львів), „Вінценз і Гуцульщина” (Люблін), „Гуцульщина у дослідженнях молодих науковців” (Краків), а також „Стежками народних карпатських традицій (Szlakiem karpackich tradycji ludowych)”, яка пройшла 10 травня 2011 року у Кракові та була присвячена висвітленню різних аспектів традиційної культури Карпатського регіону: етномузикології, етнографії, діалектології, народного прикладного мистецтва. Загалом її організатори подбали про те, щоби виголошені реферати не тільки представляли різні дослідницькі зацікавлення, але й щоб на конференції були широко презентовані культури горян різних національностей: поляків, українців, румун, словаків, угорців.

Участь у конференції „Стежками народних карпатських традицій” взяли науковці з різних інституцій Польщі, зокрема Ягелонського університету (Краків), Варшавського та Вроцлавського університетів, Інституту мистецтв Академії Наук Польщі, Краківського Етнографічного музею, а також з України – з Львівського національного університету ім. Івана Франка.

Науковим опікуном зібрання виступила доктор Божена Левандовська, координатором – Агнешка Толочинська. Конференція проходила у нещодавно відреставрованому Камерному залі Палацу Пусловських, де міститься Інститут музикології Ягелонського університету.

Перше засідання, на якому головував проф. Збігнєв Єжи Пшерембський, відкрила доповідь Божени Левандовської „Весілля на Ораві. Проблема змін”. У своєму виступі Б. Левандовська на багатому фактичному матеріалі окреслила основні етапи оравського весілля. Реферат був ілюстрований відповідними музичними зразками, світлинами, завдяки яким присутні могли пересвідчитися наочно, як одні і ті ж етапи весілля відбувалися колись, і як вони проходять сьогодні. Така порівняльна студія показала як збереженість, так і змінність весільної традиції.

Продовжив засідання виступ Ірини Довгалюк „Лемківські експедиції Філарета Колесси”, у якій доповідач коротко познайомила присутніх з постаттю українського етномузиколога, а відтак спинилася на маршрутах його трьох лемківських експедицій 1911-1913 років, проаналізувала

зібраний у цих наукових подорожах фольклорний матеріал, прокоментувала подальшу долю народномузичних записів та рекордованих у цих експедиціях фонографічних валиків. Виступ був супроводжений демонстрацією світлин, а також фонограмами, скопійованими з фонографічного валика, записаного Ф. Колесою у селі Ганчова Горлицького повіту ще 1912 року.

Завершила перше засідання Аліція Малета рефератом „Давня Гуцульщина у фотографічному зібранню Етнографічного музею у Кракові”. У виступі доповідачка проінформувала присутніх про стан і вміст колекції, яка налічує близько 300 світлин, датованих 20-ми роками ХХ століття. Світлини були зроблені задля пропагування туризму на Гуцульщині та представляли різні аспекти життя гуцулів: це й інтер’єри хат, окремі гуцульські будівлі, фрагменти обрядів (весілля, похорону), побуту на полонині, різні народні промисли, є також фото народних музикантів (дудар, сопілка, трембітар), гуцулів у народних строях тощо. Серед авторів фотографій – відомі польські етнографи Северин Удзеля, Роман Рейнфусс.

Модератором другого конференційного засідання стала Б. Левандовська. Засідання розпочалося виступом проф. Збігнева Пшерембського „Дуди і їх роль в традиційній польській музиці карпатського регіону: порівняльний аспект”. У рефераті доповідач ознайомив слухачів з різними типами дуд та їхнім поширенням у Словаччині, Угорщині, Моравії, Україні та Польщі, відзначив їхні регіональні відмінності. Свій виступ проф. З. Пшерембський підкріпив великою кількістю фотографій і малюнків (одна із таких раритетних мініатюр датована 1845 роком) із зображенням дуд та дударів, а також фрагментами відео із записами мандрівних народних музик.

Різним дослідницьким аспектам вивчення Карпатського регіону були присвячені наступні реферати. Так із гуцульською вишивкою та її особливостями у виступі „Гуцульська вишивка: між декорацією і магією” познайомила аудиторію Урсула Яніцка-Крживда, а Артур Чесак у рефераті „Карпатські діалекти – різноманітність і спільність” обстоював тезу про спеціальну карпатську лексику, яка є спільною для жителів регіону і яка не залежить від національності.

Останнім на цьому засіданні був виступ Катаржини Шишки, яка виголосила розправу „Роль Хати Кавулока в Істебні у передачі народних традицій бескидських гуралів”. У своїй доповіді дослідниця презентувала унікальний досвід популяризації польської традиційної культури. Так, народний музикант Ян Кавуляк із своєї оселі зробив діючу хату-музей, у якій зібрав різні предмети інтер’єру, народний одяг, а також велику колекцію традиційних народних інструментів, зокрема роги, гайди, пишалки, фуяри. Після смерті батька родина продовжила його започаткування.

Подібно сплановане було і третє, останнє засідання, на якому також головував проф. З. Пшерембський. Серед виступів – доповіді, які стосувались етнографічної та етномузикознавчої проблематики. Ефектним став виступ Кшиштофа Требуня-Тутки „Пастуші інструменти в Карпатах”. Доповідач – відомий знавець, виконавець, популяризатор народної гуральської інструментальної музики, – одягнений у відповідний традиційний стрій презентував і характеризував велику збірку гуральських народних інструментів. Свою розповідь він ілюстрував вмілою грою на народних музичних інструментах, зокрема трембіті, розі, фуярі, пищалці, двійниці, дуді, злоубцоках (різновид скрипки-пошетти).

У виступі Станіслави Требуні-Сташел „Село в регіоні Мараморщини в Румунії щодо туризму” на прикладі мараморської та підгальської традиційних культур було проведено різнобічне порівняльне дослідження двох національних культур Карпатського регіону задля простеження процесів збереження національної самобутності в контексті розвитку масового туризму. До порівняння брались різні аспекти: обряди, одяг, предмети інтер’єру, особливості пастушого побуту, конструкції колиб тощо. Такий спеціальний дослідницький проект був проведений Інститутом етнології та антропології Ягелонського університету під керівництвом проф. Малгожати Маї.

Завершила конференцію доповідь Вероніки Спирки „Лемківська музика в зібраннях проф. Романа Рейнфусса”, у якій доповідач ознайомила присутніх із збіркою музичних записів лемківського фольклору видатного польського знавця народного мистецтва й етнографії Р. Райнфусса, який був багатолітнім дослідником Лемківщини. Саме етнографії цього краю була присвячена і його докторська дисертація, написана під керівництвом С. Удзелі. Записи музичного фольклору були зроблені дослідником до виселення лемків з їхньої етнічної території. Сьогодні збереглося 56 плівок фонозаписів.

Загалом, усі засідання міжнародної наукової конференції проходили за активної участі як безпосередніх учасників наукового зібрання, так і не байдуких слухачів. Після виголошених доповідей відбувалися жваві дискусії. На конференції були присутні не лише науковці. Відрадно, що засідання пройшли при значному зацікавленні місцевої студентської молоді, серед якої були музикологи, полоністи й україністи. Отож, наукова сесія „стежками народних карпатських традицій” стала цікавою та змістовною розмовою про минуле та сьогодення традиційної культури Карпатського регіону.

Ірина Довгалюк

Міжнародна наукова конференція „Мультимедійні та цифрові технології у збиранні, збереженні та вивченні фольклору”. Москва, 16-18 листопада 2011 р.

16-18 листопада 2011 року у Москві відбулася Міжнародна наукова конференція „Мультимедійні та цифрові технології у збиранні, збереженні та вивченні фольклору”, яку організував відділ фольклору Інституту світової літератури ім. А.М. Горького Російської академії наук, а профінансував Російський гуманітарний науковий фонд.

Актуальність скликання конференції була спричинена насамперед тим, що масове зникнення усної традиції вимагає негайного впровадження найбільш ефективних способів збирання, збереження, вивчення, архівації та видання фольклорних пам'яток, насамперед, за допомогою використання цифрових мультимедійних технологій. Окрім того, особливої важливості сьогодні набуває проблема збереження аналогових записів минулих років, що знаходяться у державних та приватних колекціях і нагально потребують цифрового перезапису.

Тематика конференції була зорієнтована на висвітлення таких основних питань, як „Реалізація принципу комплексності збирання фольклору в світлі використання сучасних інформаційних технологій”, „Наукові та редакційні перспективи роботи з фольклорним матеріалом у цифровому форматі”, „Створення спеціалізованих комп'ютерних програм для камеральної обробки та аналізу фольклорних текстів” та „Аудіо, фото, відео та комп'ютерне обладнання, що використовується для фіксації”.

Конференція відзначилася широтою географії учасників, причому, не лише за рахунок закордонних дослідників із Канади (Альберта) та України (Київ, Львів, Одеса), але й науковців приймаючої сторони. Як відзначив у своєму вступному слові директор Інституту світової літератури академік Олександр Куделін, Росію на цьому заході представили вчені не лише, традиційно, із провідних центрів Москви та Санкт-Петербурга, але й із інших, навіть найвіддаленіших куточків країни (Архангельська, Дудінки (п/о Таймир), Іжевська, Новосибірська, Самари та Сиктивкару). Вагома частка заходу була віддана і проблематиці, так чи інакше пов'язаній з українським фольклором, причому її заторкували у своїх виступах не лише українські дослідники, але й, наприклад, дослідниця із Канади Наталія Кононенко¹. Натомість виступ київського науковця Марини Гримич був присвячений проекту вивчення місцевих культур канадських „прерійських” провінцій².

¹ У повідомленні „Groupsourcing Folklore Sound files: Involving the Community in Research” Н. Кононенко розповіла про досвід залучення широкої спільноти через інтернет-доступ до транскрибування/перекладу текстів українських народних пісень, аудіозаписи яких зберігаються в архіві Університету Альберти (Канада).

² У доповіді „Досвід використання мультимедійних та цифрових технологій у

Оскільки специфіка такого явища, як культура усної традиції нерідко вимагає застосування міждисциплінарного підходу, до участі у конференції були запрошені представники різних спеціальностей – філологи, етномузикологи, етнографи, антропологи, історики з практичним досвідом та конкретними напрацюваннями у запропонованих організаціях тематик. До конференції також активно залучалися (у тому числі як співдоповідачі) фахівці зі сфери інформаційних технологій, адже саме завдяки бурхливому розвитку цієї галузі фольклористика сьогодні отримала новий, потужний інструментарій.

Під час конференції працювали три секції – „Електронні фольклорні архіви”, „Комп’ютерні технології у вивченні фольклору”, та „Електронні видання фольклору”, кожній з яких був відведений окремий день, причому, в останній із них замість вечірнього засідання відбувся тематичний круглий стіл¹. Крім того, на закінчення наукового форуму пройшла коротка презентація „Медіатеки Інституту світової літератури РАН”² і дисків, подарованих учасниками конференції.

У роботі цього заходу взяли участь і львівські дослідники – Ліна Добрянська (науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка, далі – ПНДЛМЕ) та Андрій Вовчак (доцент Кафедри української фольклористики ім. акад. Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка) зі спільним виступом „Львівські електронні архіви українського фольклору”. Він прозвучав на першій із секцій, яка, властиво, і становила особливий інтерес для львів’ян – саме доповіді цієї секції, а також окремі промови, також пов’язані з діяльністю архівів народної творчості, що прозвучали в інші дні, дозволили дослідникам із різних куточків світу взаємно обмінятися практичним досвідом використання нових технологій у галузі архівування. З тієї ж причини цим доповідям віддано найбільше уваги у даному повідомленні.

Отож, Л. Добрянська розповіла про особливості оцифрування аналогових плівок архіву ПНДЛМЕ, а також про спроби створення у лабораторії електронних покажчиків із різним ступенем деталізації – від окремого сеансу до окремого народномузичного твору, що в майбутньому повинно стати основою багаторівневої інтернет-орієнтованої бази даних.

роботі Центру українського та канадського фольклору Університету Альберти (Едмонтон, Канада)” М. Гримич розповіла про упорядкування у вигляді бази даних величезного аудіомасиву, здобутого в результаті проведення 2360 інтерв’ю, та про перспективи створення пошукової системи як за географічним, так і за предметно-іменним принципом.

¹ Круглий стіл був присвячений обговоренню принципів створення та структури фольклорного підкорпусу національного корпусу російської мови.

² Див.: <http://www.imli.ru/on-line/mediateka/diski.php> – доступ 14.10.12.

Доповідь А. Вовчака висвітлювала особливості використання цифрових технологій на основних етапах фольклорного документування: збирацької роботи (із застосуванням комплексної фіксації народномузичних творів), транскрипції та архівування на прикладі роботи Фольклорного архіву Кафедри української фольклористики ЛНУ. Крім того, були наочно продемонстровані результати перших кроків, зроблені на Кафедрі у напрямі реалізації ідеї аудіовізуального фольклорного архіву у повноцінному інтернет-функціонуванні¹.

Протягом ранкового засідання першої секції прозвучали ще дві доповіді, пов'язані з роботою народномузичних архівів при вищих навчальних музичних закладах і тому особливо цікавих для етномузикологів. У першій з них „Електронні форми опису і проблеми створення бази даних музично-фольклорного архіву”, виголошеній Галиною Сиченко та Наталією Леоною, йшлося про розроблені авторами форми електронного каталогу для опису матеріалів музично-фольклорного архіву кафедри етномузикознавства Новосибірської державної консерваторії (академії) ім. М.І. Глінки, а саме, форми каталогів фондів, реєстрів окремих колекцій та реєстрів виконавців і збирачів.

Друга доповідь, Олени Богіної та Сергія Безуглова „Мультимедійна система ‘Архів народної музики’ на базі Центру народної музики МГК ім. П.І. Чайковського: досвід і перспективи” розкрила поточний стан і перспективи проекту створення мультимедійної інформаційної системи, що активно розробляється у центрі від 2009 року. Реалізація цього проекту передбачає оцифрування різноманітних архівних матеріалів – насамперед, багатоскладового фонду звукозаписів, що являє собою змістовий центр архіву, а також фотографій, супутньої документації, транскрипцій тощо. Продумане технічне² та програмне³ забезпечення архіву дозволяє, з одного боку, посилити надійність збереження інформації, а з іншого – зробити її доступною для користувачів (звичайно, із неоднаковими рівнями доступу).

Ще кілька конференційних виступів стосувалися проблеми електронного архівування зразків народної творчості, хоча і не були прямо пов'язані з автентичною музикою. Маються на увазі доповіді тієї ж секції „Формування бази даних фольклорного архіву Удмуртського інституту історії, мови та літератури УрО РАН” Тетяни Владикіної та Дениса Корнілова,

¹ Йдеться про співпрацю Фольклорної лабораторії Кафедри українського фольклору із сайтом „Українські пісні” (<http://www.pisni.org.ua> – доступ 14.10.12.) – лідером з-поміж інтернет-проектів української пісенної культури.

² Інформація (у першу чергу, звукозаписи) зберігається на масиві жорстких дисків за технологією RAID-6. Див: <http://uk.wikipedia.org/wiki/RAID> – доступ 14.10.12.

³ Зокрема, використовується система керування вмістом для публікації інформації в інтернеті Joomla, система керування базами даних Microsoft SQL на основі безкоштовної операційної системи Ubuntu. Див.: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Joomla> – доступ 14.10.12; http://uk.wikipedia.org/wiki/Microsoft_SQL_Server – доступ 14.10.12.

„Формування регіонального електронного фольклорного архіву на Таймирі” Ніні Кудрякової та „Обрядовий фольклор чувашів: досвід створення інформаційно-дослідницької бази даних”. Цю тему великою мірою заторкнули і Наталія Драннікова та Сергій Меньшиков у своєму повідомленні „Від польових записів до публікацій. Досвід роботи Центру вивчення традиційної культури Європейської Півночі Поморського університету”, що прозвучало на ранковому засіданні в заключний день конференції. Цей центр, починаючи ще від 2000 року, спрямував свою діяльність у напрямі створення електронної версії та мультимедійної бази даних архіву (що формується за допомогою спеціальної програми-систематизатора, за допомогою якої заносяться записи), створення і розвитку сайту, розробки інформаційно-довідкової системи (обладнаної, що важливо, географічним інтерфейсом для взаємодії користувача із базою даних) і інформаційно-пошукової системи, навчальних компакт-дисків і фільмів.

Значним досягненням цієї конференції стала онлайн-трансляція цілого заходу на інтернет-порталі Інституту світової літератури¹, завдяки чому зареєстровані користувачі змогли брати віртуальну участь у засіданнях, обговорюючи виступи і задаючи запитання доповідачам у режимі чату. Додатковим бонусом конференції стали відеозаписи всіх виступів, викладені на сайті „Нові російські гуманітарні дослідження”, за адресою http://www.nrgumis.ru/articles/article.php?binn_rubrik_pl_articles=367 – доступ 14.10.12.

У підсумку конференції було виготовлено проект, у якому відзначено зростаючу в останні роки роль інформаційних та мультимедійних технологій у галузі фольклористики. Досвід учасників заходу довів, що сучасні комп’ютерні програмні засоби дозволяють сьогодні активізувати польові дослідження, забезпечити реставрацію і збереження аналогових архівних записів, дають поштовх до висунення нових дослідницьких підходів до фольклору, уможливають перехід на якісно інший рівень освітнього процесу з вивчення народної культури та надають унікальні редакційні можливості при публікації пам’яток фольклорної творчості.

Конференцію було вирішено зробити регулярною, і наступна запланована на 2014 рік. На майбутньому дослідницькому форумі пропонується обговорити питання розробки стандарту оцифрування аналогового фольклорного матеріалу, правових основ зберігання та його використання в електронному вигляді, а також інші проблеми. Найближчим часом очікується видання наукового збірника за матеріалами конференції.

Ліна Добрянська

¹ За адресою <http://www.imli.ru/nauka/translation.php>. Реєстрація користувачів відбувалася на сайті <http://www.yatv.ru/>. Інтернет-трансляція конференції була здійснена за фінансової підтримки Російського гуманітарного наукового фонду, проект 10-04-12113в «Інтернет-трансляції конференцій ІМЛІ РАН: публичність пространства наукових дискусій (руководитель А.Б. Куделин)».

Клименко Ірина. Дискографія української етномузики (автентичне виконання). 1908-2010 : ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками. – Київ, 2010. – 360 с. (ПНДЛ музичної етнографії. НМАУ ім. П. Чайковського. Кафедра музичної фольклористики).

Традиційна українська музика здавна була предметом зацікавлення для різних культурних галузей, у тому числі й сфер звукозапису та публікації аудіопродукції. Однак історія цього процесу майже століття була пов'язана переважно із комерційними чи іншими (наприклад ідеологічними) цілями. Лише в останні десятиліття, коли до укладання тиражованих аудіозбірок народної музики долучилися етномузикологи, постала проблема відокремлення дійсно автентичного, правдивого мистецтва від різного роду кальок у виконанні чи то академічних, естрадних, а чи й сільських колгоспних хорланок із „штучним” псевдонародним репертуаром.

Швидка зміна та постійне вдосконалення технологій звукозапису і тиражування останнім часом значно пришвидшують процес накопичення аудіопродукції, в тому числі й традиційної музики, що зумовило також необхідність появи систематичного джерелознавчого дискографічного опису.

Ці найбільші прогалини в українському етюджерелознавстві спричинили до гострої актуальності дослідження Ірини Клименко „Дискографія української етномузики”, що практично започатковує нову етномузикознавчу субдисципліну.

У зв'язку з цим дослідниця, разом із виконанням безпосередньо задекларованого завдання, а саме, укладання реєстру опублікованої української автентичної музики, повинна була вирішувати і безліч супутніх методологічних завдань, таких, як: класифікація усього масиву етномузики, визначення критеріїв відбору аудіозаписів, критичний огляд джерел, з'ясування принципів відбору й опису матеріалу тощо. Таким чином, праця І. Клименко виявляється не тільки джерелознавчою, довідковою роботою, а й загально виконує засадничу роль посібника з української етнодискографії.

В книзі описано і частково анонсовано біля 600 звукових проєктів, що вийшли у світ протягом століття (1908-2010 рр.) та включають майже усі форми аудіовидань цього періоду – грамплатівки, магнітофонні касети, лазерні компакт-диски, фільми та веб-публікації в Інтернеті. Реєстр представляє музику території сучасної України, її закордонних маргіналій та творчість українців у діаспорі. Більшість позицій реєстру доповнено ілюстраціями.

Дослідження складається із передмови та п'яти розділів: три з яких – теоретичні, четвертий розділ є власне хронологічним реєстром, п'ятий вміщує різноманітні покажчики.

У передмові авторка формулює проблему, обґрунтовує актуальність роботи, вказуючи на малодослідженість етнічної дискографії, коротко характеризує джерела та представлений реєстр. У першому розділі „Засади

укладання дискографії етнічної музики” тлумачаться критерії відбору матеріалу та характеризуються джерела інформації.

Розділ 2 присвячений історії звукових публікацій. У ньому коротко описано історію та технологію звукозапису, історію звуковидавництва в Америці та Європі, а саме початки видавничої діяльності української діаспори в Америці, ранні записи української етнічної музики в Європі, період довгограйних платівок, період цифрових форматів та зроблено спробу періодизації української етномузичної продукції.

Розділ 3 характеризує світові каталоги етномузичних дисків, що включають українські записи від найперших (американські видання 1928-1933 років, довідник Спотсвуда) до сучасних, на основі чого обґрунтовуються шаблони опису короткограйних проектів та аудіоальбомів у представленому реєстрі.

Розділ 4 або Хронологічний реєстр складається із Преамбули (Кобзарі: записи поч. 20 ст.) та двох частин, перша з яких описує короткограйні проекти 1925-1952 років; друга – аудіоальбоми, починаючи від формату довгограйних грамплатівок та закінчуючи сучасними технологіями звукозапису, такими як CD, DVD, mp-3, веб-публікації, та ін. Під рубрикою „Додаткові списки” вміщуються альбоми із сучасними аранжуваннями українських етнічних мелодій та проекти приблизної атрибуції, які авторці не вдалось однозначно класифікувати внаслідок важкодоступності.

Розділ 5 вміщує алфавітний покажчик назв альбомів, а також географічний, тематично-жанровий, авторський, іменний покажчики.

У книзі містяться ілюстрації обкладинок українських етнічних аудіовидань різних років на форзаці і кольоровій вкладці, також фото укладачів сучасних наукових проектів та етнотурів науково-реконструктивного плану.

Отож, як бачимо, дослідження охоплює надзвичайно широкий спектр питань методологічного та історичного характеру. Методології відбору та характеристики дискографічної продукції присвячені перший та третій розділи. Означено основні критерії оцінки аудіовидань, такі як автентичність та документальність: „...**найважливіший критерій відбору** правдивих звукових публікацій з заявленої теми – **хто є виконавцем** музичного матеріалу”. І далі „Перше місце в цьому „рейтингу” посідають селяни...” (виділення І. К. с. 15). „Другим важливим критерієм відбору альбомів є наявність „паспортних даних” <...>. Без цих відомостей придатність записаного матеріалу для наукової та навчальної роботи ставиться під сумнів” (с. 17). Ґрунтовна методологічна розробка присвячена параметрам опису звукової продукції (Розділ 3), в якій аналізуються відомі світові аудіоанотації, такі як написи на обкладинках, відомості в каталогах, довідниках, Інтернеті, наукових виданнях тощо. На основі цього авторка знаходить дві найоптимальніші схеми шаблонів, перша з яких використана для характеристики „короткограйних” проектів (за основу взято довідник Спот-

свуда) та друга для опису аудіальбомів, зразком для якої стали сучасні наукові та Інтернет-джерела.

Невідомі сторінки історії звукозапису та видання української етнічної музики розкриваються у Другому розділі. Зокрема чи не вперше в українській музикознавчій літературі охарактеризовано звуковидавничу діяльність української діаспори в Америці 20-30-х років XIX ст.; досліджуються перші проекти ранніх кобзарських та інших етнічних записів на території України, про які майже не залишилось відомостей. Систематично описано недавно та сучасну історію звуковидань в Америці, Європі та Україні. В підсумковому параграфі робиться спроба періодизації або ж структурування зібраних даних за критеріями – види звукових носіїв, місце виходу продукції (Україна, українське заграниччя, діаспора) – та спрямуванням, „головно його науковим чи комерційним призначенням” (підкреслення – І. К., с. 55). Саме остання характеристика є прямо пропорційна до якості або ж наукової цінності аудіозаписів та найповніше відповідає заявленим критеріям оцінки (див. попередній абзац). Тому цілком логічно виглядала би класифікація насамперед за принципом наукової вартості.

Очевидно, що Ірина Клименко основним методом побудови свого дослідження (за зразком бібліографії) обрала хронологію, і у відповідності до цього принципу укладено Реєстр та теоретичну частину, однак не зовсім виправдано виглядає наприклад опис наукового проекту Івана Панькевича із автентичним матеріалом поміж записами «Деревенского оркестра Павла Гуменюка» у складі скрипки фортепіано та перкусії із репертуаром «Бальная лезгинка» та «Яблочко» та лемківського „Сільського оркестру Миколая Поточака” у складі кларнету, скрипки та ф-но, який, як дізнаємось із анотації авторки, в численних випадках виконує зовсім не лемківську, а східнослов'янську музику (с. 148-150).

Зважаючи на те, що ранні виконавці діаспори представляли загальний слов'янський репертуар часто в аранжованому вигляді, досить контраверсійно сприймаються параграфи „Музична географія” та „Обрядові мелодії. Мелотипологія” у підрозділі 2_1.2 „Видавнича діяльність української діаспори в Америці...” (сс. 34-38). І. Клименко зізнається, що „старі записи галицьких емігрантів нерівноцінні з точки зору їх відповідності критерію „етнічна музика” у встановленому вище значенні” (с. 34) (під цим здається розуміються наукові принципи відбору описані на с. 13-19, хоча вони й стосуються автентичної, питомої музики; натомість що авторка розуміє під терміном „етнічна музика”, який, за її словами, „розмитий за наповненням” (с. 13) так і неясно). Та незважаючи на це, вони (старі записи) складають більшість позицій представленого Реєстру.

Зрозуміло, що об'єднання усіх більш-менш наближених до автентичного звучання видань представляє історію української дискографії як вагомий спадкоємний безперервний процес, що охоплює країни Європи та

Америку протягом більше ніж століття та надає їй презентабельності. Однак насправді практика українських автентичних видань починається фактично від роботи Панькевича 1929 року, а хронологія веде свій відлік від початку XX століття з фонографічних записів Роздольського, опрацьованих та перевиданих у 2011 році¹.

У передмові авторка зазначає, що „Укладення презентативного списку аудіопублікацій етнічної музики українців в автентичному виконанні ще далеке від завершення” (с. 12). І справа не тільки у малодослідженості питання, а насамперед в тому, що матеріали розсіяні по цілому світі, і зусиль одного дослідника, якими би наполегливими та старанними вони не були, зовсім недостатньо щоб виконати цей величезний масив роботи. Саме тому поза увагою І. Клименко залишилися переважно важкодоступні закордонні видання, про які не завжди знаходяться відомості в Інтернеті, наприклад два польські аудіовидання сільського ансамблю с. Збуч із Північного Підляшся, диск „Огульки для Ганнульки” з підляськими рогульками тощо. Це тільки малий відсоток інформації, що відомий мені, як дослідниці Підляшся. А скільки незнаної дискографії існує, скажімо, в Аргентині або Австралії, де також проживає чимало українців. Отож проблема зосереджена, насамперед, у недостатності наукової комунікації і стоїть не тільки перед дослідниками української дискографії, але й усіма іншими етномузикологами².

Отож, можна тільки уявити, які труднощі довелося подолати авторці у процесі відшукування достовірних відомостей в царині української дискографії по цілому світі. І той факт, що дослідження далеко не повне (адже першопрохідцю завжди ведеться нелегко), цілком компенсується його пріоритетною новизною у методології та практиці української дискографії. Крім того, робота виконана з завжди притаманною Ірині Клименко старанністю, скрупульозністю, глибокою деталізацією та ґрунтовністю, що відповідає високому науковому рівню. Отож, хочеться подякувати шановній авторці за таку вкрай важливу та необхідну працю, що суттєво спричинює подальший поступ української народознавчої науки.

Лариса Лукашенко

¹ Український фольклор першої половини XX сторіччя. Вибірка з фоноколекції Осипа Роздольського: CD-Extra / Кол. авт. Петров В., Косяк І., Єгупова Л., Коваль В., Довгалюк І. – Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка; Інститут проблем реєстрації інформації НАН України, 2011.

² Проблему відсутності або важкодоступності інформації частково міг би вирішувати інтернет-форум етномузикологів, де оперативно можна було б отримати потрібні відомості від колег із інших регіонів, закордону тощо. Кілька років назад спробу подібного форуму було започатковано на сторінці folk.org.ua, однак вона виявилася безуспішною внаслідок пасивності учасників.

Хай Михайло. Українська інструментальна музика усної традиції. – Київ-Дрогобич : Коло, 2011. – 467 с.

На сьогоднішній день в українському етномузикознавстві практично відсутні хрестоматійні видання етноорганологічного спрямування. Причина цього полягає у природній тенденції стрімкого порівняно з іншими ланками духовної культури нівелювання, згасання та трансформації музично-інструментального мистецтва. І тільки на початку третього тисячоліття періодично з'являються докази колись інтенсивного його функціонування.

Беззаперечним свідченням цього є нещодавно видана фундаментальна праця Михайла Хая „Українська інструментальна музика усної традиції”. Робота являє собою антологію 100 різножанрових як сольних, так й ансамблевих творів, виконаних на традиційних українських інструментах різнорегіональними складами капел. Варто зазначити, що до виходу цієї праці у світ єдиним джерелом, що знайомило музикознавців із зразками української народної інструментальної музики, був збірник Андрія Гуменюка „Інструментальна музика”, який вийшов друком ще у 1972 році.

Основу рецензованого збірника становлять нотації, доповнені теоретичними розділами та невеликим додатком світлин носіїв традиції. Окрім того у збірнику вміщено два теоретичні розділи про походження, структуру і регіональну специфіку традиційної інструментальної музики (I) та проблеми її науково-виконавської реконструкції (II). Нотні транскрипції основних жанрів доповнені аналітичною частиною, в якій застосовується етноорганофонічна методика структурно-типологічного аналізу народної інструментальної музики.

Окремою й особливою похвали заслуговує нотний матеріал, який займає дві третини роботи і впорядкований за жанрово-регіональним принципом. Усі мелодії ретельно паспортизовано, окремі з них супроводжуються примітками з музично-етнографічними коментарями. Теоретичні висновки дослідження підкріплені об'ємною практичною частиною, а отже не є голослівними.

Усі інструментальні мелодії, які увійшли до збірника, укладені за такими жанрами: твори пастівницької культури, календарно-обрядова, обрядово-ритуальна, танцювально-приспівкова та програмна інструментальна музика. У цій жанровій систематизації деякі з визначених категорій є взаємозалежними, а саме „календарно-обрядова” та „обрядово-ритуальна” музика. Очевидно, автор користувався власними міркуваннями щодо формулювання цих понять, адже згідно із загальноприйнятими нормами жанрової класифікації народної музики ці дві групи можна було б об'єднати в групу обрядових з подальшим поділом на календарні та родинні. Така ж непевність існує у жанрових визначеннях творів – „хатне

награвання” (с. 91), за яким слід розуміти, що звичайна пісня „Ех, да у лузі” може виконуватися тільки у хаті, та „вуличне награвання” (с. 94) – обмежується грою на вулиці.

Заслуговує на увагу принцип наскрізної нотації інструментальних творів, який значно полегшує етноорганологам здійснення повноцінного структурно-типологічного аналізу. Водночас, не всі транскрипції виконані за таким методом. Так, наприклад, у „Гори-польці” (с. 289) подано тільки два коліна композиції з кінцевою приміткою про повторення твору п’ять разів (за шостим разом до позначки Fine); у колядці „Походив Христос”, з супроводом скрипки і баса (с. 99), транскрибовано тільки три строфи пісні з подальшою повноцінною (39 строф) нотацією партії баса і тексту пісні, а про наскрізне виконання партії скрипки можна лише здогадуватися. Такі нотації викликають сумнів щодо ідентичного багаторазового повторення твору, та ще й усіма виконавцями ансамблю, а також не розкривають імпровізаційної природи інструментальної композиції.

Судячи з коментарів, майже половина (42 твори) музичного матеріалу транскрибовано студентами композиторського та історико-теоретичного факультетів Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, що, звичайно, спричинило певну несистематичність в нотаціях та непевність щодо вірогідності мелодії та ритму. Непослідовність та невідповідність у правилах транскрибування виражається на рівні темпових позначень творів, де спорадично застосовується то італійська, то українська термінологія, а поряд із тим і запис за ММ $\text{♩} = 90$; неузгодженість присутня у назвах інструментів без уточнення діалектної приналежності (бубон (с. 255), бубен (с. 259)); значна кількість недоліків зустрічається у партитурних розписах, де групи духових і струнних, стунних та ударних інструментів, а також спів із супроводом інструмента об’єднанні спільною аколодою (с. 233, с. 248, с. 156, с. 114, с. 134, с. 231). При транскрибуванні творів не дотримані правила нотного запису ударних інструментів (напр., партія бубна в одних нотаціях транскрибована на 5-лінійному нотному стані і нотами з визначеною висотою, в інших – на однолінійному і без сталої звуковисотності (с. 255, с. 259), окрім того, чомусь інколи застосовуються приклучові знаки (с. 231). Те ж саме зауваження стосується нотного запису плескань у долоні і тупотіння (с. 120, с. 223), які належать до шумових ефектів і мали б записуватися нотами у вигляді хрестиків.

Важливу роль у рецензованому нотному матеріалі відіграє зазначення мікроальтераційних та мікромелізматичних відхилень, та, на жаль, вони мають місце лише в окремих транскрипціях автора, натомість практично відсутні у студентських нотаціях.

Плутанина трапляється і в тлумаченні структурних особливостей транскрибованих творів. Наприклад, чомусь „Вовчанська сьпівана” (с. 58) та „Полонинська” (с. 76) визначаються автором як політематичні,

а ідентичні їм „Сьпівана” (с. 2) та „Дзвеняцька сьпівана” (с. 67) – монотематичні. Те ж саме стосується „Полонинської” (с. 78), де яскраво виражений політематизм, але яка М. Хаєм потрактована з позиції монотематичних періодів. Загалом, для кращої орієнтації у структурних частинах твору, можливо, було би краще все ж таки звернутися до класичних буквенних позначень частин – АБВГ, їх варіаційних змін – А₁, А₂, перегри – ПА, ПБ. А запропоновані автором цифрові позначення монотематичних періодів – 1, 2, 3, 4 створюють певну незручність, оскільки у зоровому сприйнятті радше вказують на політематизм.

Та, попри всі зауваження, праця Михайла Хая заслуговує на особливу увагу вітчизняних та зарубіжних етномузикознавців. Збірник є неоціненним джерелом у галузі етноорганології і, що найголовніше, завдяки йому увіковічено зразки української інструментальної музики та пам’ять про її творців і носіїв.

Вікторія Ярмола

Хроніка '11

7-11 лютого у Львівському національному університеті імені Івана Франка відбулася звітна наукова конференція за 2010 рік, на якій Ірина Довгалюк виголосила доповідь „Збірки народної музики у Приватному архіві Філарета Колесси у Львові”, а Володимир Пасічник – „Питання музичної діалектології у науковій спадщині Володимира Гошовського”.

4-5 березня при Національній музичній академії ім. П. Чайковського у Києві проходила Міжнародна наукова конференція „Слов'янська мелогографія”, на якій із доповідями виступили: Юрій Рибак „Типи й ареали весільних наспівів Верхньопри'ятської низовини”, Ірина Довгалюк „До історії формування колекції фонографічних валиків у архіві Філарета Колесси”, Лариса Лукашенко „Мелогографія традиційних обрядових наспівів та лінгводіалектичне членування Північного Підляшшя”, Ліна Добрянська „Етномузика 1-5: Презентація електронного покажчика матеріалів”.

18 березня при Національній музичній академії ім. Миколи Лисенка у Львові відбувся захист кандидатської дисертації Вікторії Ярмоли на тему „Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського полісся (середовище – інструмент – виконавець – репертуар)”, науковий керівник – Юрій Рибак, офіційні опоненти – Михайло Хай та Ірина Довгалюк.

11-18 квітня Лариса Лукашенко працювала з фондами у Фонографічному архіві Інституту Мистецтва ПАН в Варшаві.

9-11 травня при Інституті музикології Ягеллонського університету (Краків, Польща) проходила Міжнародна наукова конференція “Szlakiem karpackich tradycji ludowych”, на якій виступила Ірина Довгалюк з доповіддю “Ekspedycje Filareta Kolessy na Lemkiwsczyźnie (Експедиції Філарета Колесси на Лемківщину)”.

У травні вийшла друком книга Тетяни Варунків „Гаївки галицького Опілля: Фольклорний збірник. Запис і транскрипція Тетяни Варунків” (Галич, 2011. – 208 с.) за редакцією Юрія Рибак.

4-14 липня відбулася експедиція Ірини Довгалюк та Андрія Вовчака зі студентами І-го курсу філологічного факультету (спеціалізація фольклористика) Львівського національного університету ім. Івана Франка. Осідок – м. Хирів Старосамбірського р-ону Львівської області. Обстежені населені пункти: села Старява, Лопушниця, Катина, Терло, Максимівка (Лібохова), Княжпіль, Мігово, Велике, Волошиново, Росохи, Велика Сушиця, Буньковичі, Заріччя, Муроване, Березів, Тарнавка, Шумина, Слохині, Поляна (Хирівська), Сливниця, Тернава, П'ятниця, Поляна, Рожеве (Розенбург), селище Стара Сіль. Зафіксовано 101 год. цифрових аудіозаписів.

5-7 серпня Лариса Лукашенко у складі гурту „Коралі” виступила на Міжнародному фольклорному фестивалі в м. Біржай (Литва).

18-21 серпня співробітниками ПНДЛМЕ у Львові Ларисою Лукашенко, Ліною Добрянською та Юрієм Рибакром проведено експедицію на півдні Волинської області, унаслідок якої обстежено 6 сіл Іваничівського, Локачинського та Володимир-Волинського районів та зафіксовано 225 народнописаних творів.

10-11 жовтня при Львівському національному університеті ім. Івана Франка проходила Міжнародна конференція „Львівський національний університет імені Івана Франка: історія, виклики сучасності, візія майбутнього. До 350-річчя”, на якій свої доповіді виголосили Ірина Довгалюк („*Аудіопроект ‘Український музичний фольклор першої половини ХХ століття’*”) та Володимир Пасічник („*Концепція етномузикознавства у педагогічній діяльності Володимира Гошовського*”).

20-22 жовтня при тому ж університеті відбулася Міжнародна наукова конференція (Треті Колессівські Читання) „Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (до 140-річчя з дня народження Філарета Колесси)”. Членами оргкомітету, спільно з Василем Івашківим, були Ірина Довгалюк та Андрій Вовчак. Із доповідями виступили: Ірина Довгалюк „*Приватний архів Філарета Колесси у Львові: історія, наповнення, перспективи*”, Лариса Лукашенко „*Матеріали з Підляшшя в фонограмархіві Інституту мистецтва Польської Академії Наук*”, Ліна Добрянська „*Передумови створення Кабінету народної музики Львівської консерваторії (ЛНМА імені Миколи Лисенка)*” Юрій Рибак „*Порівняльна характеристика обрядових мелотипів білорусько-українського пограниччя*”, Володимир Пасічник „*Володимир Гошовський про Філарета Колесу: pro e contra*”, Ольга Харчишин „*Фольклор українців Молдови як невід’ємна складова української уснонародної традиції (на прикладах колядок архайчної форми)*”.

16-18 листопада у Москві проходила Міжнародна наукова конференція „Мультимедійні і цифрові технології у збиранні, збереженні та вивченні фольклору”, де Ліна Добрянська та Андрій Вовчак виголосили спільну доповідь „*Львівські електронні архіви українського фольклору*”, у якій, зокрема, йшлося і про архів ПНДЛМЕ.

8-10 грудня при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського у Києві проходила Міжнародна науково-практична конференція „Сучасні художньо-мистецькі та етнокультурні процеси поліетнічного середовища України”. Із доповідями виступили: Ірина Довгалюк „*Лемківськими шляхами Філарета Колесси*”, Лариса Лукашенко „*Музично-фольклористичні дослідження Північного Підляшшя*”, Ліна Добрянська „*Методика польових досліджень Володимира Гошовського під час роботи у Львівській консерваторії*”, Юрій Рибак „*Музичний фольклор Волині та Полісся в етнографічному доробку Олексі Ошуркевича*”.

Юрій Рибак

Додатки

СПИСОК ПРАЦЬ МИХАЙЛА МИШАНИЧА

а) дослідження:

1. Агогічні особливості карпатської коломийки в транскрипції // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : зб. наук. праць / [ред.-упоряд. Б. Луканюк]. – Київ, 1989. – С. 45-52.
2. Про транскрипцію глісандування в народновокальній музиці // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель : програма і тези наукових повідомлень / [упоряд. Б. Луканюк]. – Львів, 1990. – С. 13-15.
3. Моя збирацька робота на Львівщині в 70-х роках // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : польові дослідження / [упоряд. Б. Луканюк]. – Львів, 1991. – С. 7-14.
4. Музичні жанри та форми питомої народновокальної творчості бойків (спроба типології) // Традиційна народна музична культура Бойківщини / [ред.-упоряд. Б. Луканюк]. – Турка, 1992. – С. 6-9. (Співавтор Б. Луканюк).
5. Народні мелодії батьківщини Т. Шевченка : мелотипологічна характеристика // П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали / [ред.-упоряд. Б. Луканюк]. – Львів, 1994. – С. 36-45. (Співавтор Б. Луканюк).
6. Про мобільність строфіки бойківських народних пісень // Традиційна народна музична культура Бойківщини : зб. статей і матеріалів / [ред.-упоряд. Т. Брилинський, Б. Луканюк]. – Львів, 1996. – С. 5-8.
7. Українські весняні величальні пісні : ранцівки // Етномузика / [упоряд. Ю. Рибак]. – Львів, 2007. – Число 3 : збірка статей та матеріалів на честь 60-річчя Богдана Луканюка. – С. 67-94.

б) повідомлення:

8. Царинна пісня з Перемишльщини : транскрипція та коментар// Дев'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали / [редактори-упорядники проф. Б. Луканюк, доц. Ю. Рибак]. – Львів, 2010. – С. 104-106.

в) педагогіка:

9. Фольклорна збирацька практика з курсу „Українська народна музична творчість” : методичні рекомендації. – Київ, Республіканський учбово-методичний кабінет, 1992. – 12 с. (Співавтор І. Довгалюк).

10. Архівне опрацювання народновокальних творів : методичні рекомендації з музично-етнографічної транскрипції. – Львів, 1995. – 20 с.

11. Гаївки : сюжетно-тематичний польовий питальник. – Львів, 1996. – 16 с.

12. Програма курсу „Музично-етнографічна документація : транскрипція народновокальних творів (морфологічна) (для студентів спеціалізації „Етномузикознавство”)” // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 3 : збірка статей та матеріалів на честь 60-річчя Богдана Луканюка / [упоряд. Ю. Рибак]. – С. 143-149.

13. Програма курсу „Музично-етнографічна документація : транскрипція народновокальних творів (фонетична) (для студентів спеціалізації „Етномузикознавство”)” // Етномузика. – Львів, 2008. – Число 4 : збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці збірника „Галицько-норуських народних мелодій” Осипа Роздольського та Станіслава Людкевича / [упоряд. І. Довгалюк]. – С. 124-130.

г) упорядкування, редагування:

14. Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич/[упоряд. С.В. Мишанич (тексти), М.В. Мишанич (мелодії)]. – Київ, 1982. – 424 с.

15. Народні співи Галичини : гаївки / [зібрав та упорядкував Михайло Мишанич]. – Львів, 1991. – 96 с.

16. Народні співи Галичини : весільні пісні / [зібрав та упорядкував Михайло Мишанич]. – Львів, 1992. – 88 с.

17. Народні співи Галичини : щедрівки / [зібрав та упорядкував Михайло Мишанич]. – Львів, 1996. – 112 с.

д) нотографія:

18. Пісні Поділля : записи Насті Присяжнюк у с. Погребище 1920-1970рр. / [упоряд. С.В. Мишанич]. – Київ, 1976. – 524 с. [У книзі вміщено 194 мелодії у транскрипції М. Мишанича].

*19¹. Пісні наддністрянського Поділля : збірник матеріалів літньої експедиції 1978 р. / [упоряд. М. Мишанич]. – Львів : Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, Львівська обласна організація, 1979. – 245 с. – Машинопис, рукопис.

*20. Народні пісні з Бойківщини : у 2-х ч. Частина 2-га, мелодії / [зібрав Г.В. Дем'ян, розшифрував М.В. Мишанич]. – Львів : Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, Львівська обласна організація, 1979. – 103 с. – Машинопис, рукопис.

*21. Бойківщина : матеріали наукової експедиції 1979 року в зону будівництва водосховища на річці Стрий. Т. 5, Народні пісні [у 3-х ч.]. Частина 3-тя, мелодії. / [нотація М.В. Мишанича]. – Львів: Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, Львівська обласна організація, 1980. – 152 с. – Машинопис, рукопис.

22. З гір Карпатських : українські народні пісні-балади / [упорядкування, підготовка текстів, вступна стаття, примітки та словник С. Мишанича]. – Ужгород, 1981. – 464 с. [У книзі вміщено 108 мелодій у транскрипції М.Мишанича].

**23². Музично-етнографічний архів Мишанича М.В. : кн. 1. / Львів, 1983. – С. 1-395. – Машинопис, рукопис.

**24. Те ж: кн. 2. / Львів, 1984. – С. 396-693.

**25. Те ж: кн. 3. / Львів, 1988. – С. 694-1195.

**26. Народна вокальна творчість Львівщини : ч. 1, кн. 1. Мелодії / [систематизація та загальна редакція Б. Луканюка]. – Львів, 1985. – ХХХІ+178 с. – Машинопис, рукопис.

**27. Те ж: ч. 1, кн. 2. Словесні тексти. – Львів, 1986. – 146 с. – Машинопис.

**28. Те ж: Ч.2. Мелодії і тексти / [систематизація та загальна редакція Б. Луканюка]. – Львів, 1987. – 190 с. – Машинопис, рукопис.

29. Пісні з Колодяжна / [запис, упорядкування і примітки Олексі Ошуркевича; розшифровка мелодій М. Мишанича, М. Стефанишина, Л. Добрянської]. – Луцьк. 1998. – 152 с.

**30. Народнописанні мелодії Моринців та Шевченкового. – Львів, 2005. – 156 с. (Співавтор О. Ошуркевич). – Машинопис, рукопис.

**31. Народні співи Закарпаття у транскрипціях М. Мишанича. – Львів, 2007. – Папка 1. – 275 с., папка 2. – 300 с. – Машинопис, рукопис.

¹Неопубліковані праці, позначені однією зірочкою, зберігаються у фондах Львівської обласної організації Українського товариства охорони пам'яток історії та культури.

² Неопубліковані праці, позначені двома зірочками, зберігаються у фондах ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М.В. Лисенка.

Відомості про авторів

Ліна Добрянська – музикознавець (1993), науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, викладач кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; 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.: (032) 239 47 20, e-mail: folklore@franko.lviv.ua; старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, доцент кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.): +38 066 772 6776, e-mail: iradovhalyuk@gmail.com

Ірина Клименко – музикознавець (1988), кандидат мистецтвознавства (2002), доцент (2011), завідувач Лабораторії етномузикології (Проблемної науково-дослідної лабораторії по вивченню народної музичної творчості) при НМАУ ім. П. Чайковського, доцент кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. Городецького 1-3/11, 01001, м. Київ, Україна; тел. (моб.) +380504406753, e-mail: klymenko_iryna@ukr.net

Василь Коваль – композитор (1993), музикознавець (1994), кандидат мистецтвознавства (2006), старший науковий співробітник (2010), завідувач Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, доцент кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) +38 050 610 34 25

Богдан Луканиук – музикознавець (1972), професор (1997), кандидат мистецтвознавства (1980), завідувач кафедри музичної фольклористики Львівської національної 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. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; приватні адреси: а/с 6076, Головна пошта, 79000, м. Львів, Україна, тел. (моб.) +38 050 562 49 21, e-mail: lukaniuk@ukr.net

Лариса Лукашенко – музикознавець (2000), молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) + 38 067 722 61 79, e-mail: larysa_lukashenko@yahoo.com

Михайло Мишанич – доцент (1997), старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (дом.) (032) 2992893.

Володимир Пасічник – композитор (1990), науковий працівник Відділу мистецтв Львівської наукової бібліотеки НАН України, вул. Бібліотечна, 1, 79001, м. Львів, Україна; тел. (дом.) (80322) 37 37 79, тел. (моб.) +380505860637

Юрій Рибак – етномузикознавець (1998), доцент (2008), кандидат мистецтвознавства (2006), доцент кафедри музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028 м. Рівне, Україна, тел.: (80362) 62 10 86; старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, доцент кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) +38 050 186 45 06, e-mail: yuriy_rybak@ukr.net

Богдан Яремко – кандидат мистецтвознавства (1995), професор (2003), професор кафедри музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028 м. Рівне, Україна, тел.: (80362) 62 10 86; e-mail: bojar@mail.rv.ua

Вікторія Ярмола – кандидат мистецтвознавства (2011), ст. викладач кафедри музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028 м. Рівне, Україна, тел.: (80362) 62 10 86, тел. (моб.): +380508232260; e-mail: vita_jarmola@ukr.net

ЗМІСТ CD

Електронні доповнення до Етномузики № 8 (2011):

Луканюк Богдан. Витяги з праць К. Квітки про тактування творів народної музики

Ірина Клименко. Додаток до статті „Прийом ‘додавання’...”

Ірина Довгалюк. Додаток до повідомлення „Карпатська конференція у Кракові”

Ліна Добрянська. Додаток до повідомлення „Міжнародна наукова конференція ‘Мультимедійні та цифрові технології у збиранні, збереженні та вивченні фольклору’”

Лариса Лукашенко. Додаток до рецензії „Ірина Клименко. Дискографія української етномузики (автентичне виконання)”

Вікторія Ярмола. Додаток до рецензії „Хай Михайло. Українська інструментальна музика усної традиції”

До 70-ліття Михайла Мишанича:

Світлини

Листи О. Ошуркевича до М. Мишанича

Мишанич Михайло. Праці з етномузикології:

Музичні жанри та форми питомої народновокальної творчості бойків // Традиційна народна музична культура Бойківщини: тези доповідей науково-практичної конференції / Ред.-упор. Б. Луканюк. – Турка, 1992. – С. 6-9. – У співавторстві з Б. Луканюком.

Народні мелодії батьківщини Т. Шевченка : мелотипологічна характеристика обрядових пісень // П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель / [ред.-упоряд. Б. Луканюк]. – Львів, 1994. – С. 36-45. – У співавторстві з Б. Луканюком.

Архівне опрацювання народновокальних творів : методичні рекомендації. – Львів: ВДМІ ім. М.В. Лисенка, 1995. – 18 с.

Українські весняні величальні пісні : ранцівки // Етномузика. – Львів, 2007. – Ч. 3 : збірка статей і матеріалів на честь 60-річчя Богдана Луканюка / [упоряд. Ю. Рибак]. – С. 67-94. – Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 15.

Царинна пісня з Перемишльщини : транскрипція та коментар // Дев'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 24-25 вересня 2010 року) : матеріали / [ред.-упоряд. Б. Луканюк та Ю. Рибак] ; Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, кафедра музичної фольклористики ; Науково-дослідна лабораторія музичної етнології. – Львів, 2010. – С. 104-106.

Мишанич Михайло. Праці з етномузичної педагогіки:

Програма курсу „Музично-етнографічна документація : транскрипція народновокальних творів (морфологічна)” (для студентів спеціалізації „Етномузикознавство”) // Етномузика. – Львів, 2007. – Ч. 3 : збірка статей і матеріалів на честь 60-річчя Богдана Луканюка / [упоряд. Ю. Рибак]. – С. 143-149. – Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 15.

Програма курсу „Музично-етнографічна документація : транскрипція народновокальних творів (фонетична)” (для студентів спеціалізації „Етномузикознавство”) // Етномузика. – Львів, 2008. – Ч. 4 : збірка статей і матеріалів на честь 100-ї річниці збірника „Галицько-руські народні мелодії” Осипа Роздольського та Станіслава Людкевича / [упоряд. І. Довгальок]. – С. 124-130. – Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 21.

Мишанич Михайло. Музично-етнографічні транскрипції:

Пісні наддністрянського Поділля. – Львів, 1979. – 245 с.

Музично-етнографічний архів: У 3 кн. – 1095 с.

*

Електронна бібліотека „Етномузики”:

Автореферати:

Тюрікова Олена. Динаміка фольклорної традиції (пісенний фольклор українських переселенців новосибірського Приоб’я)

Ярмола Вікторія. Скрипкова музика Рівненсько-Волинського Полісся (середовище – виконавець – репертуар)

Персоналії:

Квітка Климент. Праці з етномузикології. Ч. 6:

Коментар до УНМ, вип. 3 (10-11, 13-16, 17). – *Підготувала Христина Ізотова*

Автобіографія К.В. Квитки. – *Підготував Богдан Луканюк*

Лисенко Микола. Праці з етномузикології. Ч. 3:

Збірник українських пісень. – Вип. 5. – *Підготувала Ліна Добрянська*

Луканюк Богдан. Праці з етномузикології. Ч. 4:

№ 49. К вопросу об аналитическом методе нотирования

№ 50. Про типізацію вітальних форм

№ 51. Причинки до біографії К. Квітки: Народження (нарис 1)

№ 52. Причинки до біографії К. Квітки: Ув’язнення (нарис 5)

№ 53. Концепція викладання етномузичних дисциплін у системі „школа – училище – виш”

№ 54. 100 праць з музично-етнографічної транскрипції

Людкевич Станіслав. Праці з етномузикології. Ч. 3.

(1916) Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини / Зібрані Л. Плосайкевичем і Я. Сенчиком / [під ред. С. Людкевича ; передм. Ф. Колесси]. – Львів, 1916. – 108 с. з нот. – Матеріали до українсько-руської етнології / Видає Етнографічна комісія НТШ. – Т. 16.

(1922): Передмова // Збірник літургічних і церковних пісень на основі народних напівів / Аранжував на мішаний хор др. Ст. Людкевич. – Львів : Вид. Ставропійського інституту, 1922. – С. I-II.

Педагогіка:

Земцовский Изалий. Из бесед с аспирантами // Из мира устных традиций : Заметки впрок. – Санкт-Петербург, 2006. – С. 7-27.

Луканюк Богдан. Програма з курсу „Методика науково-дослідної роботи”. – Рівне, 2007. – 12 с.

Публікації ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка:

Пісні з голосу столітнього львів'янина Теодора Фурти / Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка, Пробл. наук.-дослід. лаб. муз. етнології ; [упоряд. О. Харчишин ; муз. ред. Василь Коваль]. – Львів, 2010. – 195 с.

Етномузика. – Львів, 2007. – Число 3 : збірка статей та матеріалів на честь 60-річчя Богдана Луканюка / [упоряд. Ю. Рибак]. – 219 с. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка. – Вип. 15).

Довідковий відділ „Етномузики”:

Бібліопоказчики:

Електронний Каталог бібліотеки ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка

Електронний Каталог бібліотеки НДЛМЕ НМАУ ім. П. Чайковського

CONTENS

From editors 7

Studies and materials

Vasyl' Koval'
Mykhailo Myshanych as transcriber 9

Bohdan Lukaniuk
Klyment Kvitka. "Regarding the placement of the barline": *Commentary* ... 20

Volodymyr Pasichnyk
Certain aspects in the formation of Volodymyr Hoshovsky's
as a scholar 43

Klymenko Iryna
The technique "adding" in the syllabic rhythmic formulas of ritual songs
in the Ukrainian-Belarusian melodic area.
Part 1: Seven-syllabic songs of Western Galicia 56

Yuriy Rybak
Arealogy of ritual songs in the Rivne and Brest borders area 96

Iryna Dovhaliuk
A few additions to the history of Filaret Kolessa expedition
to Myrgorod (from Filaret Kolessa's epistolary) 114

Pedagogy

Bohdan Jaremk
Leader of the folks instrumental ensemble: guidelines and thematic plan
for the students of specialization "folk music" 135

Reviews and announcements

Carpathian Conference in Krakow
– *Iryna Dovhaliuk* 157

The International Scientific Conference “Multimedia and Digital Technologies in the collection, preservation and study of folklore”.	
Moscow, 16-18 November, 2011	
– <i>Lina Dobrians’ka</i>	161
Klymenko Iryna. Discography of the Ukrainian ethnomusic (authentic performance). 1908-2010: illustrated chronological register with annotations and indices	
– <i>Larysa Lukashenko</i>	165
Khaj Mykhajlo. Ukrainian instrumental music of oral tradition	
– <i>Victorija Jarmola</i>	169
<i>Chronicle '11</i>	
– <i>Yuriy Rybak</i>	172

Appendix

Issue by Mykhajlo Myshanych works	174
Informations about authors	177
Contents of CD	179
Contents	182

Наукове видання
НАУКОВІ ЗБІРКИ
ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
імені Миколи ЛИСЕНКА
випуск 28
Свідцтво про державну реєстрацію
КВ № 16175-4647Р від 20.11.2009
серія
ЕТНОМУЗИКА
Число 8

**Збірка статей та матеріалів
на пошану Михайла Мишанича з нагоди його 70-річчя**

Редакція:
нс *Ліна Добрянська* (секретар, ldo2007@ukr.net); доц., снс, канд. м-ва *Ірина Довгалюк* (dis_muz@ukr.net); зав. ПНДЛМЕ ЛНМА, снс, в.о. доц., канд. м-ва *Василь Коваль* (pndlme@ukr.net); проф., пнс, канд. м-ва *Богдан Луканюк* (відповідальний редактор, lukaniuk@ukr.net); доц., снс, канд. м-ва *Юрій Рибак* (yuriy_rybak@ukr.net)

Упорядник – *Юрій Рибак*
Мовні коректори – *Надія Пастух, Ольга Харчишин*
Англійські тексти – *Антоній Поточняк*
Комп'ютерна верстка – *Юрій Рибак*

Адреса редакції:
Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка,
вул. О. Нижанківського 5, 79005 м. Львів,
тел. (032) 238 84 78
e-mail: pndlme@ukr.net

Підписано до друку 21.12.2012
Гарнітура TimesNewRoman. Формат 60х84/16.
Друк на різнографії. Ум. друк. арк. 13,8. Обл. вид. арк. 13.
Наклад 100 примірників.

Видавництво ТЗОВ “Дока центр”
33028, м. Рівне, вул. Котляревського, 2, тел.: (0362) 63-54-02
Свідцтво про внесення до Державного реєстру
Серія РВ № 54 від 09.09.2011