

ETHOMYBUKA

10

*Пам'яті Юрія Сливинського
присвячується*



(01.12.1926 – 10.10.2003)



НАУКОВІ ЗБІРКИ
ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ
МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
імені Миколи ЛИСЕНКА

Випуск 33

Львів
2014

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

ЕТНОМУЗИКА

10

Збірка статей та матеріалів

Львів
2014

ББК 85.312(2Ук)

УДК 78.6У

Е 88

Етномузыка : Збірка статей та матеріалів. – Львів, 2014. – Число 10 (2013) / Упор. Б. Луканюк. – 200 с. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 33).

Десятий щорічник з етномузикознавчої серії Наукових збірок ЛНМА ім. М. Лисенка включає дослідницькі студії, присвячені діяльності львівського етномузикознавця Юрія Сливинського, мелотипології та історії вітчизняної музичної фольклористики, джерельні публікації, праці з етномузичної педагогіки, а також актуальні повідомлення, рецензії і хроніку ПНДЛМЕ за 2013 рік. Решта доповнень, нові поступлення електронної бібліотеки й інші наукові матеріали вміщені на долученому компакт-диску (CD).

Дослідникам і шанувальникам автентичної народномузичної творчості.

Упорядник

професор, кандидат мистецтвознавства **Богдан Луканюк**

Редакційна колегія:

Ігор Пілатюк – 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 фольклору
Рівненського державного гуманітарного університету

Ухвалено до друку Вченою радою ЛНМА ім. М. Лисенка
09.01.2015, протокол № 3

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

Ethnomusic: Collection of articles and materials to memory of Jurij Slyvyns'kyj. – Lviv, 2014. – Number 10 (2013): / Ed. Bohdan Lukaniuk. – 200 p. – (Scientific compilation of the Mykola Lysenko National Music Academy in Lviv. – Vol. 33).

ISSN 2310-0583

© Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, 2014

*Пам'яті Юрія Сливинського
присвячується*

ЗМІСТ

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

Меморіал

Василь Коваль

Юрій Сливинський: Короткий життєпис	9
---	---

Студії

Юрій Рибак

Полісько-волинська експедиція Юрія Сливинського в контексті подальших теренових досліджень: деякі порівняльні спостереження	12
---	----

Василь Коваль

Юрій Сливинський – транскриптор	25
---------------------------------------	----

Ірина Клименко

Українські весільні тиради на шестидольній основі.....	31
--	----

Ірина Довгалюк

Фонографічні дослідження фольклору в Кабінеті музичної етнографії (ВУАН/АН УРСР) 1934-1948 років	54
---	----

Володимир Пасічник

Наукові контакти Володимира Гошовського.....	75
--	----

Матеріали

Юрій Сливинський

Проблеми списування дум / Підготувала Ліна Добрянська	86
--	----

Лариса Лукашенко

Рукопис холмсько-підляського збірника Якова Сенчика	95
---	----

Вікторія Ярмола

Інструментальна музика Полісся та Волині в фольклористичному доробку Олекси Ошуркевича.....	108
--	-----

Денис Зубрицький

Про співи простого народу / <i>Вступне слово,</i> <i>переклад з польської та коментарі Ірини Довгалюк</i>	117
--	-----

Педагогіка

Юрій Сливинський

Методика експедиційної роботи із запису музичного фольклору (методична записка) / <i>Підготувала Ліна Добрянська</i>	128
--	-----

Богдан Луканюк

Методика викладання музично-фольклористичних дисциплін: Програма-конспект	136
--	-----

Повідомлення, рецензії, огляди

Конференція пам'яті Юрія Сливинського – <i>Володимир Пасічник</i>	166
Фундаментальне дослідження музичних інструментів гуцулів – <i>Ірина Федун</i>	167
Діалоги в етномузикознавстві: нові горизонти та перспективи – <i>Маргарита Скаженик</i>	178

Хроніка '13 / <i>Уклала Ольга Харчишин</i>	185
---	-----

Додатки

Праці Юрія Сливинського: Показчик / <i>Уклала Ліна Добрянська</i>	188
Дипломні роботи, виконані під керівництвом Юрія Сливинського / <i>Уклала Ліна Добрянська</i>	192
Відомості про авторів	193
Зміст компакт-диска	196
Contents	198

Від редакції

Десяте число „Етномузики” присвячується пам'яті Юрія Сливинського – відомого львівського етномузиколога та педагога, який, перейнявши естафету від Володимира Гошовського, двадцять літ відповідав за стан музичної фольклористики у Львівській державній консерваторії (1969–1989 рр.). Скромний і високоінтелігентний, він ніс свій хрест гідно, невтомно й самовіддано стараючись досягнути неосяжне: постійно їздив в експедиції, транскрибував тисячі фонозаписів, займався архівною, систематизаційно-каталогізаційною, науково-дослідною, навчально-виховною, популяризаторською й ін. поточними працями, нарешті, рятував від знищення спадщину попередників, не раз на шкоду власним зацікавленням, а то й просуванню по академічній драбині.

Різнобічна діяльність Ю. Сливинського все ще чекає на своїх вдячних дослідників. У цьому річнику подається лише короткий життєпис фольклориста (Василь Коваль) і радше в першому наближенні розглядаються методичні аспекти його роботи на ниві документування народномузичної творчості – експедиційно-польового (Юрій Рибак) і транскрипційного (Василь Коваль). Інші три студії також опосередковано в'яжуться з постаттю Ю. Сливинського – його дисертаційним дослідженням весільних ладканок (Ірина Клименко) та неослабним інтересом до фонографічних звершень вітчизняного етномузикознавства (Ірина Довгалюк); остання в цьому ж розділі стаття засвідчує видатну авторитетність у науковому світі його вчителя В. Гошовського (Володимир Пасічник).

Через скрутні обставини радянської дійсності, але й теж через особливості свого характеру Ю. Сливинський друкувався порівняно мало. Більшість його праць, головню джерельних, залишилися в машинописах, а децю хіба пропало назавжди (див. реєстр у Додатках). У розділах „Матеріали” і „Педагогіка” вперше публікуються дві роботи фольклориста, цікаві не тільки з історичного погляду. В одній з них він ділиться своїми текстологічними заувагами до транскрипцій дум, здійснених Філаретом Колесою, в іншій – підсумовує власний педагогічний довід проведення студентської експедиційної практики на історико-теоретичному та композиторському факультетах. Про розмах педагогічної діяльності Ю. Сливинського певною мірою говорять і дипломні роботи, виконані під його керівництвом (див. список у Додатках). Обидва рукописи та покажчики друкуються завдяки старанням Ліни Добрянської.

Решта статей, вміщених у „Матеріалах”, піднімає важливі питання вітчизняного джерелознавства. Лариса Лукашенко на підставі архівних даних знайомить з повним змістом авторського рукопису холмсько-підляської збірки Якова Сенчика, що з різних причин лише частково увійшла до відомого видання НТШ в роки Першої світової війни, а Вікторія Ярмола окреслює питому вагу фонозаписів народноінструментальних творів з Полісся та Волині в збирацькому доробку Олекси Ошуркевича. Цінним причинком до пізнання початків галицької музичної фольклористики є переклад українською статті Дениса Зубрицького, зроблений Іриною Довгалюк, що треба розглядати як наступний поважний крок в ділі укладення майбутньої антології „Галицька думка про музичний фольклор”.

До розділу „Педагогіка” обіч вищезгаданої інструктивної праці Ю. Сливинського увійшла навчальна програма курсу „Методика викладання музично-фольклористичних дисциплін” Богдана Луканюка. Цей курс для студентів-етномузикознавців розроблений уперше та потребує, безумовно, якнайширшого критичного обговорення.

Завершують щорічник повідомлення про конференцію пам’яті Ю. Сливинського, що відбулася 26 жовтня 2013 року в стінах Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (Володимир Пасічник), огляд перших чотирьох випусків новозаснованого етномузикознавчого періодика московської академії музики ім. Гнесіних (Маргарита Скаженік) та ґрунтовна рецензія на фундаментальну працю Ігоря Мацієвського про народномузичні інструменти Гуцульщини (Ірина Федун).

Важливіші події в житті ПНЛМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка відбиті в „Хроніці '13” (Ольга Харчишин).

На компакт-диску, крім звичних ілюстративних доповнень до деяких публікацій, уміщених на сторінках щорічника, знаходяться нові поступлення в його „Електронну бібліотеку” (автореферати недавно захищених дисертацій, праці класиків української етномузикології, видання ПНЛМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка, довідкові покажчики тощо), а також наявні електронні публікації праць Ю. Сливинського.

Зауваги і пропозиції просьба надсилати на електронну пошту: pndlme@ukr.net.

30 грудня 2013 року

Редакція

Меморіал

ЮРІЙ ПЕТРОВИЧ СЛИВИНСЬКИЙ

Короткий життєпис

Минає уже десять років, як відійшов у вічність знаний педагог Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка, етномузиколог-транскриптор, збирач народномузичної творчості, громадський діяч Юрій Петрович Сливинський. Добру пам'ять про Вчителя та Науковця плекає немала когорта його учнів-послідовників та колег з професорсько-викладацького корпусу. Водночас професійний доробок Юрія Сливинського ще досі належно не поцінований. Дотепер опубліковано лише декілька наукових розвідок чи повідомлень про нього¹. Проте в цих дослідженнях недостатньо звернуто увагу на біографічні моменти (загалом) та становлення Ю. Сливинського як педагога та науковця, зокрема транскриптора. З огляду на це, варто б заповнити ці прогалини бодай би в тій частині, яку описує в своїй автобіографії сам Ю. Сливинський².

¹ Ось важливіші з них: Добрянська Ліна. Полісько-волинські дослідження Юрія Сливинського : Експедиція Львівської консерваторії 1972 року / Ліна Добрянська // Динаміка фольклорного виконавства : матеріали науково-практичної конференції до 30-річчя кафедри музичного фольклору (Рівне, 26-27 лютого 2009 р.) / Ред. кол. Р. І. Дзвінка та ін.. – Рівне, 2009. – С. 51-58; Добрянська Ліна. Юрій Сливинський. Мелогографія збірника Оскара Кольберга „Покуття” : Показчик / Ліна Добрянська // Етномузика: Збірка статей та матеріалів. – Львів, 2011. – Число 7 (2010). – С. 89-79. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 26); Добрянська Ліна, Довгалюк Ірина. Кафедра музичної фольклористики / Ліна Добрянська, Ірина Довгалюк // Сторінки Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка. – Львів, 2003. – С. 169-178; Рибак Юрій. Поліська експедиція Юрія Сливинського в контексті подальших теренових досліджень: деякі порівняльні спостереження / Юрій Рибак // Етномузика: Збірка статей та матеріалів. – Львів, 2014. – Число 10 (2013) / Упор. Б. Луканюк. – С. 12-24. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 33).

² Дані подано на основі особової справи за № 21, яка належить до „Особової справи професорсько-викладацького складу відрахованих на протязі 1990-1998 років на букви „О”–„Ю””, що наразі зберігається в архіві ЛНМА ім. М.В. Лисенка.

Отже, Юрій Петрович Сливинський народився 1 грудня 1926 року у м. Ярослав (тепер Жешувського воєводства Польщі). Там же закінчив гімназію. Далі, зі зрозумілих причин, з автобіографії випадає певний період – другої світової війни, – про який правдива інформація в „совєтські” часи була строго заборонена. Та вже в перший повоєнний рік, у квітні 1946 року, Ю. Сливинський разом із родиною внаслідок сумнозвісного примусового переселення опинився в м. Станіслав (зараз Івано-Франківськ).

У цьому ж році вступив до Станіславського музичного училища (тепер – Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського) на фортепіанний відділ. Ще навчаючись, із червня 1948 року розпочав свою трудову діяльність. Спочатку, йдучи стопами батька (він був бухгалтером), працював рахівником головної бухгалтерії паровозоремонтного заводу, а згодом, з вересня 1949 року, перейшов на роботу за творчим покликанням – акомпаніатором музичного училища.

Після закінчення музучилища з відзнакою у 1950 році Ю. Сливинський уже разом з дружиною переїхав до Києва, де вступив на композиторський факультет Київської консерваторії (тепер Національної музичної академії України ім. П. Чайковського). Із січня 1951 року влаштувався там працювати акомпаніатором. У цьому ж році, з вересня, перейшов на посаду педагога та акомпаніатора музичної школи, пропрацювавши там до серпня 1957 року. Щоправда, він так і не завершив згаданий вищий навчальний заклад через низку причин (зокрема, побутових), який покинув після третього курсу навчання ще в 1953 році.

Указані мотиви спонукали Ю. Сливинського в 1957 році повернутися до Станіслава, де він з вересня влаштувався педагогом та концертмейстером у музичній школі та за сумісництвом педагогом музично-теоретичних дисциплін у музичному училищі. Там пропрацював аж до серпня 1969 року. Та прагнення до здобуття вищої музичної освіти не покидало Ю. Сливинського.

Уже в 1961 році він вступив до Львівської державної консерваторії на заочне відділення теоретико-композиторського факультету за спеціальністю музикознавство, і після її закінчення, в 1967 році, здобув кваліфікацію викладача музично-теоретичних дисциплін. Саме на цей період, треба гадати, і припадають перші поважні зацікавлення Ю. Сливинського музичним фольклором. Принаймні, про це свідчить його дипломна робота „Гуцульські весільні пісні”, виконана під керівництвом Володимира Гошовського.

Після звільнення з роботи за власним бажанням щойно згаданого наставника, Ю. Сливинського зарахували спочатку (у травні 1969 року) на посаду викладача курсу народної творчості з погодинною оплатою, а згодом – у серпні цього ж року – завідувача кабінетом народної творчості. Перебуваючи на посаді керівника „фольклорного кабінету”¹, уже у вересні 1970 року Юрій Петрович був зарахований ще й на посаду викладача кафедри теорії та композиції з погодинною оплатою. Та вже з вересня 1971 року його звільнили з посади завідувача фольклорного кабінету й перевели на ставку старшого викладача кафедри теорії музики та композиції. Попри це, на громадських засадах почав виконувати функцію наукового керівника фольклорної секції Студентського науково-творчого товариства при ЛДК ім. М. Лисенка. На посаді старшого викладача (зостаючись беззмінним керівником фольклорної секції СНТТ) пропрацював на різних кафедрах (що залежало від їх перейменування чи відокремлення) аж до виходу на пенсію 30 червня 1988 року.

Окрім того, Ю. Сливинський був довший час позаштатним консультантом на громадських засадах при Львівській обласній організації Товариства охорони пам’яток історії та культури, а також – позаштатним методистом Обласного науково-методичного центру. Неодноразово виступав з лекціями на обласних семінарах художніх керівників самодіяльних хорових колективів. Мав постійні контакти з викладачами Івано-Франківського та Дрогобицького педінститутів, Львівського та Івано-Франківського музичних училищ у справі надання методичної допомоги з викладання курсу народної музичної творчості.

Згодом, вже будучи пенсіонером, Ю. Сливинський повернувся на роботу в ЛДК ім. М. Лисенка, де працював із погодинною оплатою на різних кафедрах та в Проблемній науково-дослідній лабораторії музичної етнології. Остаточно припинив трудову діяльність 30 червня 1995 року. Однак, треба зауважити, переселившись у с. Дора Надвірнянського району Івано-Франківської області, де доживав свого віку, був дяком сільської церкви.

Покинув цей світ Ю. Сливинський 10 жовтня 2003 року.

Василь Коваль

¹ Тут треба зауважити, що в архівних матеріалах ЛДК немає однастайності в найменуванні навчального підрозділу: чи це був фольклорний кабінет, чи кабінет народної творчості, чи якийсь інший? – важко збагнути, бо навіть на одній сторінці наказу чи звіту могли фігурувати різні назви. Щоправда, наказом ректора з 1 березня 1966 року було створено (легалізовано) саме Кабінет народної творчості, який до того працював на громадських засадах.

УДК 78.031.4(477.42/.43+82):910.3:39“1972”

Юрій Рубак

ПОЛІСЬКА ЕКСПЕДИЦІЯ ЮРІЯ СЛИВИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ПОДАЛЬШИХ ТЕРЕНОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ Деякі порівняльні спостереження

Аналізуються процес та результати тривалої експедиції, яку 1972 року Юрій Сливинський здійснив у кількох районах Волинської, Рівненської та Брестської областей. На основі зіставлення з численними матеріалами, які здобули його безпосередні послідовники 30-ма роками пізніше, відслідковуються часові та просторові паралелі в поліській народно-музичній традиції.

Ключові слова: Юрій Сливинський, 1972 рік, Полісся, експедиція, народна музика, порівняльний аспект.

Попри постійний етнографічний інтерес до фольклору Українського Полісся, зокрема його західної частини, поглиблені наукові студії в цій провінції розпочалися щойно наприкінці ХХ ст. Очевидно, що запізнiле вивчення було безпосередньо зумовлене важкодоступністю цього осередку для дослідників провідних українських наукових центрів, які, як відомо, в основному були і залишаються пов'язаними зі Львовом та Києвом. Тому в полі зору фольклористів-першопроходців насамперед перебували рідні терени, і лише з постановкою глобальніших проблем, а відтак із виходом на ширші ареали побутування фольклорної творчості врешті-решт дійшла черга і до Великого Полісся. При цьому особлива увага до цього регіону, як тоді, так і досі, зумовлюється двома основними причинами: (1) його досить консервативною етнічною культурою порівняно з іншими українськими територіями та (2) впливовою, якщо не провідною, роллю цього терену в процесах зародження та розвитку слов'янської спільноти, що можна припускати за результатами попередніх розвідкових обстежень.

Завдяки піонерським, проте вельми вагомим етнографічним здобуткам дослідників ХІХ ст., передовсім Зоріана Доленги-Ходаковського [3], Оскара Кольберга [23], [24], Павла Чубинського [20], в арсеналі народознавців з'явився вагомий ресурс для визначення за-

гальних особливостей поліської фольклорної творчості. На початку ХХ ст. до справи увічнення місцевої народномузичної творчості активно долучилися Леся Українка та Климент Квітка, унаслідок чого з'явився збірник пісень з голосу видатної поетеси [6]. Також певну частину поліських матеріалів, зафіксованих в основному від біженців і переселенців, використав К. Квітка у своєму вже тепер хрестоматійному збірнику 1922 року [7]. Десять літ потому, 1932 року, відбулася славнозвісна поліська експедиція Філарета Колесси та Казимира Мошинського, матеріали якої тільки-но 1995 року були видрукувані під редакцією Софії Грици [13]. У цьому ряду слід також нагадати про цінний доробок Юрія Цехміструка, волинські та поліські записи якого, зроблені в 1936–1937 роках, також із значним запізненням побачили світ, а саме були видані під редакцією Богдана Луканюка й опікою Богдана Столярчука 2006 року [21]. Усі ці напрацювання послужили надійною джерельною базою для подальшого вивчення музичного фольклору великопольського масиву, а окремі з них лягли в основу поважних теоретичних розробок етномузикознавчої галузі, про що йтиметься далі.

Власне на хвилі наслідування попередників, зокрема К. Квітки, систематичну фіксацію поліського музичного фольклору в колі львівських етномузикологів започаткував Володимир Гошовський. Під час нетривалої, але вельми плідної роботи в стінах львівської консерваторії дослідник 1965 року здійснив експедицію у два населених пункти Волинської області – Заболоття та Колодяжне, зафіксувавши при цьому 109 зразків народнопісенної творчості [18]. Вибір саме цих сіл, очевидно, був зумовлений добрим транспортним сполученням із ними і, звичайно, родинними зв'язками Лесі Українки із с. Колодяжним [14], – як вже згадувалося, чимало пісень із цього осередку з голосу письменниці свого часу записав та опублікував К. Квітка. Однак, як стало зрозуміло вже в наш час, такий вибір був не зовсім вдалим, оскільки розвиток цих населених пунктів відбувався в основному завдяки переселенню сюди значної кількості мешканців навколишніх сіл, а отже, музична картина в цих осередках характеризується певною строкатістю. Навіть більше – як можна судити за найновішими музично-діалектологічними даними, с. Заболоття розташоване на стику кількох відмінних етномузичних діалектів, які мають розгалужене продовження у всіх географічних напрямках, тобто район Турського озера, найімовірніше, відіграє роль периферійного

осередку¹. Проте, як для початкової стадії обстеження Західного Полісся, здобуті В. Гошовським матеріали і понині представляють цінний етнокультурний ресурс, а в його час вони активно використовувались у наукових студіях самого етномузиколога² та в керованих ним студентських роботах. Так, уже наступного після цієї експедиції року у Львівській консерваторії була виконана перша дипломна робота, базована на здобутих у виїзді записах з Волинської області [5].

Невдовзі після В. Гошовського, 1972 року поліську експедицію провів Юрій Сливинський. І хоча на зворотному шляху було також здійснено записи у двох селах етнографічної Волині, все ж здебільшого в полі зору дослідника перебував музичний фольклор із західно- та середньополіської етнографічних областей. Достатньо змістовно організаційні моменти цієї експедиції та її загальні результати висвітлено в статті Ліни Добрянської [2]. Тому в пропонованій публікації ця інформація подається узагальнено та з деякими уточненнями, а основна увага приділятиметься характеристиці зафіксованих музичних матеріалів, зокрема в порівнянні із записами нашого часу.

Консерваторську експедицію на Полісся під керівництвом Ю. Сливинського було приурочено до формальної нагоди – 50-річчя утворення СРСР. Поїздка відбувалася із 21 до 30 червня, хоча фактично робота тривала вісім днів, бо ж, як можна судити із нотаток в інвентарній книзі, 26 та 27 числа жодних записів не проводилося³. Загалом маршрут склав понад 800 км та пролягав дев'ятьма населеними пунктами Волинської, Брестської та Рівненської областей⁴: Заболоття (Ратнівський р-н), Велика Глуша (Любешівський р-н), Мельники, Чорняни (Малоритський р-н), Дубой, Плотниця (Столинський р-н), Сарни⁵ (Сарненський р-н), Озеряни, Панталія (Дубенський р-н). У с. Заболоття було зроблено повторні, услід за В. Гошовським, записи, до того ж лише тут робота тривала два дні; далі кожному селу зазвичай приділявся один день, а під кінець експедиції за один день

¹ Про діалектну структуру Верхньоприп'ятської низовини див.: [17, с. 10].

² Див., наприклад: [1].

³ Можна припустити, що ці два дні були відведені на екскурсійну програму, зокрема на поїздку до Брестської фортеці, що знаходилась зовсім поруч із визначеним експедиційним маршрутом і в ті часи слугувала одним із головних внутрішніх об'єктів відвідування для радянського туриста.

⁴ Див. мапу на електронному додатку до цього числа „Етномузики”.

⁵ Мається на увазі с. Сарни, яке згодом стало частиною однойменного районного центру.

навіть опрацьовувалося два села: 28.06. – Дубой, Плотниця; 29.06. – Сарни, Озеряни. Можна лишень подивуватися, як за такий короткий час вдалося дослідити віддалені поміж собою майже на 150 км населені пункти.

Аудіозапис фольклорних матеріалів здійснювався на бобінний магнітофон. На початку кожного сеансу наговорювалися основні паспортні дані, проте в цьому якась система або навіть певний порядок не простежуються. Ю. Сливинський спонтанно при ввімкненому магнітофоні дізнавався від самих виконавців про все необхідне, перепитуючи по кілька разів їхнє прізвище, ім'я та по-батькові, а також водночас налаштовувався рівень запису. Такий підхід видається не зовсім раціональним, і не тільки з огляду на дефіцит плівок у ті часи, а й тому, що як мінімум в одному випадку чути, що прізвище виконавиці зафіксовано неточно: у с. Заболоття – констатоване Ю. Сливинським „Головій” замість промовленого співачкою „Воловій”. Вік та походження (місцеві чи приїжджі) виконавців, вочевидь, збирачі не встановлювали взагалі.

Очевидно, що експедиція мала винятково розвідковий, навіть пробний характер, бо ж вузькотематичних досліджень у той час ніхто не проводив, тим більше коли йдеться про таку територію, як Велике Полісся, представлену у фольклористиці нечисленними матеріалами. Специфіка запису полягала в тому, що при опитуванні надавалася повна свобода виконавцям у виборі жанрів та самих творів. Попри те, що разом із Сливинським в експедиції перебували декілька студентів, на плівках за незначними винятками чути лише його голос¹. Спілкування з боку збирача велося у доброзичливій, розкутій манері, коли нерідко він виказував живий інтерес до почутого та надавав можливість „розкритися” виконавцям. У деяких моментах Ю. Сливинський проявляв наполегливість та просив інформантів доспівувати пісні до кінця.

У перші дні поряд із фіксацією пісенних творів частково вивідувалася деяка супровідна етнографічна інформація, зокрема, щодо перебігу весільного обряду; згодом, у другій половині експедиції,

¹ На початку кожного сеансу Ю. Сливинський контролював рівень запису, проговорюючи стандартне „один, два, три – проба”, а також інколи давав вказівки щодо регулювання сигналу. Тому можна припустити, що роль звукооператора в цій експедиції виконував хтось інший. Слід зауважити, що якість запису, з огляду на той час і на можливості техніки, відповідає достатньому рівню.

жодних розмов на плівці немає, можливо, з метою її економії або ж унаслідок насиченого графіку обстежень. Натомість як спочатку, так і далі перевага в записах надавалася пісням весільного жанрового циклу. Добре відомо, що для Ю. Сливинського ця тема була пріоритетною в науковій роботі¹. Дізнаючись в експедиції про особливості весільних ритуалів, Ю. Сливинський без остраху переслідування, дуже імовірного особливо в 1970-ті роки, спокійно вивідував подробиці про вінчання та священиків. Під кінець експедиції у Дубенському районі записувачеві вдалось натрапити на слід розвиненого тут ареалу весільних передладканок, коли в с. Озеряни він підряд зафіксував п'ять зразків цієї форми зі словами числівникового типу „Першая квітонько” та „Другая квітонько”. На жаль, йому залишився невідомим той факт, що в південно-західному напрямку від першого експедиційного пункту обстеження – с. Заболоття – простягається ще більший ареал цієї початкової весільної формули, виконуваної обов'язково до кожного весільного наспіву навіть ліричного роду. Втім, навіть на нечисленних матеріалах Ю. Сливинський дещо згодом започаткував процес дослідження передладканок [19], який активно продовжили Б. Луканюк [10] і частково автор цих рядків [15].

Попри те, що весільні твори складають більшість із зафіксованого репертуару (172 із 316), періодично фіксувалися й інші наспіви обрядового приурочення та, дещо більше, неприурочені. З-поміж обрядових пісень як мінімум в одиничних зразках у кожному селі записані зимові, інші – спорадично та зовсім нечисленно. Це, як свідчать результати сучасних досліджень, певною мірою відображає загальні пропорції співвідношення календарно- та сезонно-обрядових (жнивних) жанрів у місцевій культурі, з-поміж яких лише колядки та щедрівки ще використовувались (а частково і нині використовуються) в реальному обрядовому контексті. Інші твори, як, наприклад, жнивні, ще з часу проведення колективізації почали активно зникати з ужитку. Те ж можна сказати і про веснянки та купальські пісні, виконання яких не схвалювали ані радянська влада, ані церква. І тільки весілля завдяки своїй надзвичайно розвиненій формі та багатстві приурочених наспівів збереглося найдовше і, як можна судити зі спогадів

¹ Напевно, у той час Ю. Сливинський добре орієнтувався у типах весільних наспівів, бо ж в одному випадку, коли прозвучала ладканкова форма із невластивими для галицьких теренів 4-складовими вставками (V6₃;44;6), він упівголоса зауважив: „Цікава пісня”.

теперішніх інформантів, на початку 1970-х років ще досить часто проводилось зі збереженням традиційного сценарію та локальних етнографічних особливостей.

З інструментального фольклору, що активно функціонував у ті роки в обстежуваних районах, жодних зразків не зафіксовано. Лише під час першого сеансу в с. Заболоття Ю. Сливинський дізнався про склад місцевих інструментальних капел, а також поцікавився існуванням лірників у цій місцевості. Щодо першого, то, як не дивно, йому відповіли, що скрипалі вже не грають. Можливо, інформанти мали на увазі лише с. Заболоття, де вже не практикували скрипалі, бо ж в інших сусідніх населених пунктах ще наприкінці 1990-х років у ході наших експедицій фіксувалася гра цих музикантів, а самі вони підтверджували, що до початку 1980-х років ще обслуговували весілля¹. Стосовно лірників жінки повідомили про живого ще музиканта Комарівця із сусіднього с. Гута. Крім того, одна з інформанток наспівала фрагмент жартівливої пісні „Весілля Зайця”, виконуваної, з її слів, кимось із лірників. Можливо, мався на увазі останній із видатних поліських співців Іван Власюк із с. Залюття, розташованого в сусідньому Старовижівському районі. Кількома роками раніше, у 1968–1969 роках, його двічі записував Олексій Ошуркевич, зафіксувавши поміж іншим у достатньо цілісній формі пісню про Зайця².

Повертаючись до пісенного репертуару експедиції 1972 року, слід визнати, що навіть порівняно нечисленні з позиції сьогодення матеріали експедиції Ю. Сливинського представляють неабиякий інтерес для етномузикологічної науки, особливо якщо зіставити здобутки того часу із новішими даними. Починаючи із 1996 року, західнополіський регіон виступає об'єктом цілеспрямованих тематичних студій для співробітників ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М.В. Лисенка, і тому нинішні науковці цієї установи фактично в кожному з обстежених експедицією Ю. Сливинського населених пунктів, а також

¹ Один із таких скрипалів – Володимир Максимович Борисюк, 1925 р. н., – проживав у сусідньому із Заболоттям селі Тур. Іншого, досить яскравого та добре відомого в цілій окрузі виконавця із с. Велика Глуша (наступного обстеженого експедицією Ю. Сливинського пункту) – Михайла Адамовича Сергійчука, 1922 р. н., – неодноразово вже в наш час записували київські, львівські та рівненські фольклористи.

² Про І. Власюка, а також про розвинену донедавна лірницьку традицію Західного Полісся див. детальніше [9].

у прилеглих околицях, провели поглиблені дослідження та виявили значну кількість як музичної, так і супровідної етнографічної інформації¹. Усе це дозволяє відстежити паралелі та відмінності в отриманих майже з тридцятилітньою різницею в часі даних.

Насамперед звертає на себе увагу відсутність у наш час багатьох поетичних сюжетів пісень, зафіксованих на початку 1970-х років, зокрема найбільше – в необрядовій групі. До того і мелодія, і ритміка різночасових творів збігаються. Особливо слід відзначити різницю в манері виконання, коли більшість виконавців минулого часу без особливих труднощів, якісно, відкритим та гучним звуком відтворюють музичний матеріал. І хоча вік інформантів не зазначений, за цими ознаками можна судити про середній вік співаків.

У тій же манері помітна властивість деяких колишніх інформантів, в основному із с. Заболоття, співати у високому регістрі (тонким голосом), що виразно контрастує з альтовою позицією в їхніх розмовах². У наш час таке звучання трактується як фізична вада виконавиць похилого віку, з послабленими голосами, або їхня залежність від впливу академічного співу (переважно характерного для церковних хорів). Із найвідоміших сьогодні поліських співачок така теситура властива для Ганни Павляшик із с. Видричі Камінь-Каширського р-ну й Уляни Кот із с. Крупове Дубровицького р-ну. Вони обидві пройшли тривалий сценічний шлях³, отож цілком логічно можна було б припускати, що саме під впливом цього сформувалась їхня нинішня манера виконання⁴. Власне, більшість сучасних етномузикологів вважають це аномальним, новомодним мистецьким явищем, що не вартує особливої уваги в дослідників, а надто популяризаторів (вторинних виконавців) народного співу⁵. Записи з минулого свідчать,

¹ Протягом 1996–2002 років було проведено 20 експедицій та зафіксовано близько 6500 народномузичних творів на теренах Волинської та Брестської адміністративних областей.

² Особливо яскраво це проявляється у записах В. Гошовського 1965 року із с. Заболоття.

³ Г. Павляшик до того ж закінчила культосвітнє училище.

⁴ В одній із бесід з У. Кот на запитання про її незвично тихий та дещо „окультурений” спів на грамплатівці, підготованій 1985 року фірмою „Мелодія”, виконавиця повідомила, що спершу почала в традиційно гучній манері, однак змушена була притишити голос після зауваження звукооператора [цитуються приблизно, зі слів У. Кот]: «Спокойно, тѣтушка. Не надо кричать. Здесь всё очень хорошо слышно».

⁵ Див., наприклад: [4].

що принаймні на індивідуальному рівні в окремих осередках тонкий голос існував і колись, до того ж як поміж обрядовими, так і серед необрядових жанрів та незалежно від вікового чинника, хоча, судячи зі звукового матеріалу, це властивіше молодшим співачкам.

Стосовно фактури музичного матеріалу, очевидною закономірністю минулих часів постає розвинене та якісне багатоголосся у звичайних піснях, чого нині домогтися від пристарілих виконавців фактично нереально. У записах 1972 року яскраво проявляється розвинена гетерофонія, співачки в гучному звучанні, упевнено та стабільно – від початку до кінця твору – тримаються кожна своєї вокальної партії. В одній із відомих балад із с. Велика Глуша про „синів-корабельників” („Ой а що ж то за верба, що без кореня росла”) присутній зовсім невідомий на цих теренах у наш час т. зв. тончик (дублювання основної мелодії октавою вище).

Поміж типових форм, виявлених Ю. Сливинським та в процесі останніх експедицій, спостерігаються такі основні відмінності. Для більшості весільних мелотипів перший пункт обстеження – с. Заболоття – виступає акумулятивною зоною, де сходяться ареали кількох форм, відомих у різних частинах півночі Волинської області (переважно на сході та заході). Це могло статися як унаслідок порівняно недавнього переселення навколишніх мешканців, про що вже йшлося вище, так і значно давніше, під впливом міграційних процесів у географічно привабливу зону навколо другого після Світязя за величиною озера – Турського¹. Крім локально своєрідних весільних композицій, тут також побутують чимало типів, які характеризуються тотальним поширенням і за межами Західного Полісся. Тому Ю. Сливинський, зафіксувавши у сс. Заболоття та Велика Глуша багато весільних зразків, виявив фактично увесь звід властивих для півночі Волинської області типових форм цього жанрового циклу.

Дещо відмінну картину спостерігаємо в календарно-обрядових творах, зафіксованих експедицією 1972 року в одиничних варіантах, а отже, далеко не у вичерпному реєстрі мелотипів.

Зокрема, Ю. Сливинський, як і трохи раніше В. Гошовський, у с. Заболоття зафіксував колядку типу А-2 (R⁶11112 |11112 ||112 2 |11112) з

¹ Нині це озеро фактично перетворилося в болото. Натомість поруч із ним знаходиться невеличке, але глибоке озеро Святе (у радянський час перейменоване на оз. Дружби), яке за усною інформацією археологів було не менш привабливим для первісних поселенців.

єдиним варіантом рефрену у формі висхідного іоніка (R⁶112 2). Згодом ці дані використав В. Гошовський у своїй відомій класифікації колядок¹, а те, що на півночі Волинської області поширені значно типовіші ритмічні відповідники у вигляді диямба (R⁶12 12), а також те, що трапляються й інші групи (наприклад, хоріямб R⁶2 112), йому так і залишилось невідомим. Крім того, той же В. Гошовський писав про відсутність у західнополіському осередку колядок типу Б (із 13-складовим віршем в основі V553) [1, с. 96], яких не виявив тут ні він, ні Ю. Сливинський, однак які щонайменше в десятих селах були зафіксовані в наш час.

З весняних форм в експедиції 1972 року було записано композицію із 12-складовим віршем (V57₂/R⁶11112 |¹²11112 3 3 :||), яку під час наших записів інформанти залічували до групи творів „літо”, тобто до сезонно-трудового циклу, пов’язаного з літніми землеробськими польовими та збиральницькими лісовими роботами. Проте вже в с. Велика Глуша аналогічна пісня з початковими словами „Зажурилася молодая вдовойка” позначена Ю. Сливинським як „побутова”. У цьому ж весняному циклі завдяки одному, але достатньо розгорненому за змістом зразку весняної пісні „Ой ти красна весна” (с. Велика Глуша) вдається доповнити визначений автором цих рядків ареал реліктових наспівів, гіпотетично приналежних у минулому до волочебних обрядів [16]. Йому властива структура V66;336 (семантична форма – аб;ррб) та характерний рефрен „далалом”. Дещо схожу за формою веснянку „Скаче горобейко” (V65;25 – V^{таб}ррб /R⁴11112 2 | 112 2 2 ||³2 4 |⁴112 2 2) записав Ю. Сливинський на Берестейщині, у с. Плотниця. Під час пізніших експедицій таких зразків виявлено не було, натомість фактично ідентичний варіант у свій час в сусідньому с. Стахів зафіксував Ф. Колесса [13, с. 73-74].

Ще одне доповнення до ареалу встановлених у наш час на півночі Волинської області форм, і також рідкісного походження, можна зробити завдяки, щоправда, єдиному, записаному Ю. Сливинським зразку жнивної пісні. Це – 7-складовий тип з ритмічною структурою R⁹11112 12 :||, який в основному локалізується в трикутнику міст Ратне – Камінь-Каширський – Любешів та не відомий поза межами Верхньоприп’ятської низовини [17, с. 9]. Стосовно існування такої форми у с. Заболоття слід у майбутньому встановити, чи це служить

¹ Мається на увазі нарис „Типи українських колядок і їх структурно-ритмічні різновиди у слов’ян” [1, с. 81-139].

доповненням до основного ареалу, чи занесено в наш час переселенцями із правобережжя Прип'яті.

У вище викладеному огляді акцентувалася увага лише на певних розбіжностях, що на порівняно нетривалому часовому відтинку демонструють динаміку фольклорної традиції західнополіського осередку. Зрозуміло, що навіть у тій нечисленній кількості зафіксованих Ю. Сливинським матеріалів спостерігається багато спільностей із нашим часом, що переважно стосується сфери мелотипології. І жодним чином не ставилось за мету продемонструвати недоліки тогочасної збирацької роботи, яку з об'єктивних причин краще від цього науковця ніхто не проводив.

Фономатеріали поліської експедиції Ю. Сливинського (бобіни та оцифровані нещодавно копії) нині зберігаються у фондах ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка під архівним шифром ЕК-26. Значною мірою вони поповнили підготований ним, однак так і не виданий рукопис „Весільні мелодії. Вип. 1: Полісся” від 1982 року¹, де обрядові наспіви упорядковані за типологічним принципом². Крім самого дослідника, ці записи регулярно використовували студенти у своїх наукових роботах. Зокрема під керівництвом Ю. Сливинського 1980 року студентка Лідія Уграк виконала дипломну роботу на тему „Пісенний фольклор Верхньоприп'ятського басейну”, а 1982 року Ірина Шнерх (нині добре відома дослідниця Ірина Довгалюк) підготувала конкурсну роботу „Стильові риси виконавства у пісенному фольклорі Верхньоприп'ятського басейну”. Також цим цінним джерельним ресурсом у процесі дослідження Верхньоприп'ятської низовини постійно користувався автор цих рядків.

У підсумку не зайве буде вкотре наголосити на цінності рідкісних записів свого часу, виконаних Ю. Сливинським у поліській та частково волинській етнографічних областях. Це був один із перших кроків представників львівської етномузикологічної школи на шляху системного та широкомасштабного вивчення музичного фольклору Західного Полісся, що в наші дні увінчалися виконанням трьох дисертаційних досліджень³, а також низкою публікацій та

¹ Зберігається у фондах ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка.

² Згодом цю типологічну розробку вдосконалив Б. Луканюк [11].

³ Крім згаданої роботи автора, яка безпосередньо ґрунтується на обрядових піснях півночі Волинської області, 2011 року кандидатську дисертацію на матеріалі поліської скрипкової музики захистила Вікторія Ярмола [22], а 2013

тематичних розвідок. Записи з різницею фактично в одне покоління виконавців уже містять деякі суттєві відмінності, зокрема на рівні змісту (поетичного і музичного), манери співу та особливостей багатоголосся. Це обов'язково має бути враховано в процесі поглиблених аналітичних студій над народними піснями, при визначенні релевантних складових в музичному матеріалі, а також не повинно пройти повз увагу в реконструкторів автентичного співу, які у практичній формі популяризують фольклорну традицію північно-західних українських теренів.

-
1. Гошовский В. У истоков народной музыки славян : Очерки по музыкальному славяноведению / Владимир Гошовский. – Москва : Советский композитор, 1971. – 304 с.
 2. Добрянська Л. Полісько-волинські дослідження Юрія Сливинського : Експедиція Львівської консерваторії 1972 року / Ліна Добрянська // Динаміка фольклорного виконавства : матеріали науково-практичної конференції до 30-річчя кафедри музичного фольклору (Рівне, 26-27 лютого 2009 р.) / [ред. кол. Р.І. Дзвінка та ін.]. – Рівне, 2009. – С. 51-58.
 3. Доленга-Ходаковський З. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського : З Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини й Полісся / Зоріан Доленга-Ходаковський / [упоряд., текстологічна інтерпретація і коментарі О.І. Дея]. – Київ : Наукова думка, 1974. – 782 с.
 4. Ефремов Е. «Тихое пение» и «Тонкий голос» в песенном фольклоре украинцев / Евгений Ефремов // Инструментоведческое наследие Е.В. Гиппиуса и современная наука : материалы Международного инструментоведческого симпозиума, посвященного 100-летию Евгения Владимировича Гиппиуса. – Санкт-Петербург, 2003. – С. 127-129.
 5. Карпеко Л. Українські календарні пісні Волинської області : дипломна робота / Людмила Карпеко / [наук. кер. В.Л. Гошовський]. – Львів, 1966. – 58 с. Машинопис.
 6. Квітка К. Народні мелодії : [у 2 ч.] / З голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка. – Київ 1917/1918. – Ч. 1-2. – 229 с.

року обрядові пісні суміжної підляської традиції (яка також входить до складу Західного Полісся) лягли в основу дисертаційної роботи Лариси Лукашенко [12]. Було б несправедливо оминати увагою першу в етномузикології поліську дисертацію Ірини Клименко [8], виконану значною мірою на теоретичних положеннях львівської школи, до розробки яких долучився і Ю. Сливинський.

7. Квітка К. Українські народні мелодії / Климент Квітка. – Київ : Слово, 1922. – 236 с. – (Етнографічний збірник Українського наукового товариства в Києві. – Т. II).
8. Клименко І. Мелогографія жнивних наспівів басейну Прип'яті : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Ірина Клименко / [наук. кер. Є.В. Єфремов]. – Львів, 2013. – 20 с.
9. Лірницькі пісні з Полісся : матеріали до вивчення лірницької традиції / [записи, упоряд. О. Ошуркевича ; нотні транскрипції Ю. Рибак]. – Рівне, 2002. – 139 с.
10. Луканюк Б. Кілька заміток про т. зв. заспіви-зачини весільних ладканок / Богдан Луканюк // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / [упорядник Б. Луканюк]. – Львів, 1992. – С. 38-45; його ж, Передладканки вздовж Ікви / Богдан Луканюк // П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель / [ред.-упоряд. Б. Луканюк]. – Львів, 1994. – С. 73-74.
11. Луканюк Б., Добрянська Л. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині / Богдан Луканюк, Ліна Добрянська // Етнокультурна спадщина Полісся / [ред.-упоряд. В.П. Ковальчук]. – Рівне, 2004. – Вип. 5. – С. 95-108.
12. Лукашенко Л. Традиційна вокально-обрядова культура Північного Підляшшя : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Лариса Лукашенко / [наук. кер. В.М. Коваль]. – Львів, 2013. – 19 с.
13. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / [упоряд., вступ. ст., прим., пер. з пол. С.Й. Грици]. – Київ : Музична Україна, 1995. – 432 с.
14. Ошуркевич О. Родина Косачів і Волиняни : Спогади, перекази / Олексій Ошуркевич. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2002. – 64 с.
15. Рибак Ю. Весільні передладканки на Західному Поліссі / Юрій Рибак // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Вип. 10. – Львів, 2011. – С. 148-154.
16. Рибак Ю. Вокальні мелотипи у верхньоприп'ятських волочібних обрядах / Юрій Рибак // Музика та дія в традиційному фольклорі : зб. наук. пр. / [упоряд. В. Коваль, Б.-Ю. Янівський]. – Львів, 2001. – С. 49-55.
17. Рибак Ю. Обрядові пісні Верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія – мелогографія – культурогенеза) : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Юрій Рибак / [наук. кер. Б. Луканюк]. – Львів, 2005. – 16 с.
18. Рибак Ю. Поліський фольклор у дослідженнях Володимира Гошовського / Юрій Рибак // Конференція до 85-річчя Володимира Леонідовича Гошовського (м. Ужгород). – Інтернет ресурс: archive.today/4IbyB
19. Сливинський Ю. Заспіви весільних ладканок : типи і поширення / Юрій Сливинський // Друга конференція дослідників народної музики чер-

- воноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : теоретичні студії / [упоряд. Б. Луканюк]. – Львів, 1991. – С. 20-29.
20. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Зап.-Русский край, снаряженной императорским геогр. общ-вом. Юго-Западный отдел : Материалы исследования, собранные д. чл. П.П. Чубинским. – Санкт-Петербург, 1872–1879. – Т. I-VII.
 21. Цехміструк Ю. Народні пісні Волині : Фонографічні записи 1936–1937 років / Юрій Цехміструк / Джерельні матеріали та видання Б. Столярчука ; відчитання та загальна редакція Б. Луканюка. – Львів ; Рівне, 2006. – 480 с. з ілюстр., нот., CD.
 22. Ярмола В. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся (середовище – інструмент – репертуар) : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Вікторія Ярмола / [наук. кер. Ю.П. Рибак]. – Львів, 2011. – 16 с.
 23. Kolberg O. Białoruś-Polesie / Oskar Kolberg / Z brulionów pośmiertnych przy współudziale S. Fiszer i F. Szopskiego wydał F. Tretiak. – Wrocław ; Poznań [1968]. – (Kolberg Oskar. Dzieła wszystkie. – T. 52).
 24. Kolberg O. Wołyń: Obrzędy, melodii, pieśni / Oskar Kolberg / Z brulionów pośmiertnych przy współudziale S. Fiszer i F. Szopskiego wydał F. Tretiak. – Wrocław ; Poznań, 1964. – (Kolberg Oskar. Dzieła wszystkie. – T. 36).

Юрій Рибак. Полесская экспедиция Юрия Сливинского в контексте последующих региональных исследований: некоторые сравнительные наблюдения.

Анализируется процесс и результаты длительной экспедиции, которую в 1972 году провел известный львовский этномузыколог Юрий Сливинский в нескольких районах Волынской, Брестской и Ривненской областей. На основании сопоставления с многочисленными материалами, добытыми свыше тридцатью годами спустя его непосредственными последователями, прослеживаются временные и пространственные параллели в полесской народно-музыкальной традиции.

Ключевые слова: Юрий Сливинский, 1972 год, Полесье, экспедиция, народная музыка, сравнительный аспект.

Yuriy Rybak. Jurij Slyvynskyj's Polissian (Woodland) Expedition in the Context of Subsequent Regional Studies: Some Comparative Observations.

The paper analysing of the process and the results of long-term expedition by 1972 years undertaken famous Lviv ethnomusicologist Jurij Slyvynskyj in several districts of Volyn, Brest and Rivne regions. Based on the comparison with numerous materials produced over 30th years later his immediate followers, traced the temporal and spatial parallels in Polissja folk music tradition.

Key words: Jurij Slyvynskyj, 1972 year, Polissja (Woodland), expedition, folk music, comparative aspect.

ЮРІЙ СЛИВИНСЬКИЙ – ТРАНСКРИПТОР

У статті досліджено теоретичні та практичні здобутки Юрія Сливинського в галузі етномузичної транскрипції. Нотації Ю. Сливинського становлять неабияку наукову цінність, оскільки зроблені, як на той час, на високому професійному рівні.

Ключові слова: Юрій Сливинський, народномузична творчість, етномузична транскрипція.

Не кожен транскриптор-практик є водночас і транскриптором-теоретиком. Низка практикуючих нотаторів часто-густо послуговується теоретичними набутками своїх попередників, наставників чи колег. Транскрипційна діяльність Юрія Сливинського охоплює обидва напрямки.

Становлення Ю. Сливинського як етномузиколога почалося під час навчання у Львівській державній консерваторії ім. М.В. Лисенка. Перша його машинописна наукова праця – дипломна робота „Гуцульські весільні пісні” [6], яку захистив у 1967 році. В цій студії Ю. Сливинський уперше виступив і як транскриптор. На початках своєї транскрипційної діяльності він загалом дотримувався методичних засад нотування народновокальних творів, вироблених Станіславом Людкевичем, що вбачається, насамперед, у відмові виставлення тактового розміру (треба гадати, що не без впливу Володимира Гошовського як наукового керівника дипломної роботи). Щоправда, В. Гошовський, мабуть, уже в той час вважав за необхідне виставляти тактові розміри. Бо принаймні в його збірнику „Украинские песни Закарпатья” [1], виданому через рік (1968 року), вони наявні в більшості нотацій. Правдоподібно, що свою роль у дотриманні теоретичних напрацювань С. Людкевича у дипломній роботі Ю. Сливинського відіграли ще й сам С. Людкевич та рецензент Зеновія Штундер, оскільки тоді ще „молодий студент-транскриптор” змушений був зважати на їхню думку. У самій дипломній роботі не подано жодних спеціальних знаків нотної транскрипції традиційної музики. Та з наведених у вказаному дослідженні нотних прикладів народновокальних творів весільного жанрового циклу гуцулів вбачається, що Ю. Сливинський послуговувався загалом уже загальноприйнятими на той час знаками нотування традиційної народної музики (форшлаги, нахшлаги, глісандо, фіксування темпу виконання за метрономом тощо). Проте, зводячи усі мелодії до устою „соль”, не завжди вказував реальну звуковисотність звучання народномузичних творів (*Приклад 1*).

Приклад 1

№ 11. *Пісненьки* *а селл. гівато* *а темпо* *сфонди ЛДК.*

Май ку-ва-ла зо-зу-лек-ка в су-бо-ту.

Май ку-ва-ла зо-зу-лек-ка в су-бо-ту.

Подальша транскрипційна робота Ю. Сливинського полягала в підготуванні матеріалів до серії видань „Українські музично-етнографічні пам’ятки (західний полігон)”. У 1982 році з’являється видана ротاپринтним способом збірка „Весільні мелодії” (випуск 1: Полісся) [5], що була рекомендована до друку Вченою радою ЛДК 26 лютого цього ж року (протокол № 7). Та, на превеликий жаль, ця збірка, наскільки відомо, зберігається тільки в двох примірниках в архіві Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка¹.

Треба зазначити, що вже в цій праці Ю. Сливинський вважав за потрібне виставляти тактові розміри. До того ж, зводячи усі наспіви до устною „соль”, він завжди вказувати висоту їх звучання (Приклад 2).

Приклад 2

№ 10

Сарни

Р = оса II 2

І, ой но то-бе, мам-ко, чу-же-є ди-тят-ко,

та ни бий йо-го, ни лел, хо-ро-шень-ко за-ста-вляй,

бий йо-го да ду-бин-ко-в, во-но бу-де да лю-дин-ко-й/в/.

¹ Див. CD до цього числа „Етномузики”.

У цьому ж році, взявши до уваги, як зазначає сам Ю. Сливинський, „цінні фахові поради і безкорисну допомогу” Богдана Луканюка та Михайла Мишанича [7, с. 4], він уперше реалізував себе як теоретик-транскриптор у своїх методичних рекомендаціях „Техніка нотації народних пісень” [7]. У цій праці вказав на необхідність зазначення тактового розміру. Окрім того, підсумувавши досвід попередників (зокрема, С. Людкевича, Климента Квітки, Ігоря Мациєвського й інших) у своїй методичній розробці він торкнувся усіх проблем роботи нотувальника – від організації його робочого місця до оформлення нотації в чистовому вигляді, детально описав способи фіксації словесного тексту, ритміки та звуковисотності народно-вокальних творів, а також манери їх виконання¹.

Опершись на теоретичні положення К. Квітки, для вирізнення акцентно-динамічного та часокількісного (часомірного) типів ритму Ю. Сливинський у своїй праці запропонував застосовувати різні способи позначення тактового розміру: у першому випадку вказуючи кількість метричних одиниць, у другому ж – хроносів протосів [7, с. 20]. Отже, саме Ю. Сливинський один із перших наблизився до впровадження в подальшому диференціального тактування (зрозуміло, не без впливу Б. Луканюка, який і виробив згодом його методологічні засади). Надалі й Ю. Сливинський послуговувався цим принципом розподілу мелодій на такти. Однак до остаточних напрацювань Б. Луканюка щодо диференціального тактування Ю. Сливинський послуговувався власною транскрипційною методикою.

¹ Проблем фіксації манери виконання Ю. Сливинський згодом торкнувся й у своєму усному виступі „Про нагальну потребу вироблення методики фіксації у нотаціях манери виконання народних вокальних творів” на круглому столі Конференції дослідників червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Зокрема, він зазначив, що, як відомо, один лиш „голий” музичний текст нотації (як би він не детально був поданий) за відсутністю виробленої системи позначень виконавської манери не спроможний ідеально розкрити і передати музичний характер твору. Тож важливою допоміжною інформацією про характер, манеру співу, оцінки рівня виконавця могли б стати не тільки суб’єктивні враження нотувальника, але й висказування родичів виконавця, його сусідів та взагалі односельчан. Для того у примітках до нотацій бажано подавати всілякі місцеві терміни щодо характеру співу як рівно ж і характеристику самого виконавця, як-от: „у неї шкляний голос”, „деренчит як розбитий горнець” тощо. Крім цього, народ тонко відрізняє і різні способи виконання вокальних мелодій. Так, співак може: „вівкати”, „гоєкати” („гойкати”), „співати”, „ладкати”, „голосити”, „заводити” і т. п.

1983 року готувався до видання на ротапринті його другий випуск весільних пісень „Волинь”¹. Проте збірка десь запропастилася. Все ж нотації, які входили до неї, правдоподібно, збереглися на окремих картках, які разом з багатьма іншими матеріалами люб’язно передані родиною Ю. Сливинського в архів ПНДЛІМЕ завдяки старанням Ірини Довгальук.

Цікавим моментом є те, що, як зазначає сам Ю. Сливинський у своєму звіті за час роботи в ЛДК з 1969 до 1987 року [4], було віднайдено дві думи, записані Опанасом Сластіоном, які не транскрибував Філарет Колесса („Дума про вдову” у виконанні Платона Кравченка та „Дума про сестру і брата” Петра Древченка). Згодом він їх занотував. Та, на жаль, з двох нотацій, здається, залишилися лише одна – „Дума про сестру і брата”, яка в редакції Б. Луканюка (узгодженої з Ю. Сливинським) уже згідно з правилами диференціального тактування опублікована в п’ятому числі наукових збірок „Етномузика”.

Готував до видання Ю. Сливинський і третій випуск весільних пісень „Поділля та Опілля”². Однак ці транскрипції залишилися тільки в нотних зошитах і на окремих картках (*Приклад 3*, на наступній стор.). Окрім того, він транскрибував і записи Григорія Дем’яна, зокрема із с. Опорець Сколівського району Львівської області. Причому, треба зазначити, робив наскрізні нотації усіх строф ладкань, відзначаючи кожную варіаційну деталь. Проте ці нотації теж збереглися тільки в нотних зошитах.

Підсумовуючи, варто зауважити, що загалом Ю. Сливинський зробив понад 2000 нотацій, більшість з яких, на превеликий жаль, ще дотепер не впорядковано та не видано, а деякі з них, правдоподібно, канули у віки назавжди. Здається кількість такого транскрипційного багажу нібито й не така вже дуже велика в порівнянні, скажімо, з Беля Бартоком чи Михайлом Мишаничем. Та проте нотації Ю. Сливинського становлять неабияку наукову цінність, оскільки зроблені, як на той час, на високому професійному рівні. Цьому передовсім сприяв його витончений музичний слух як щодо звуковисотності, так і щодо ритміки традиційної музики. Навіть те, що Ю. Сливинський транскрибував тільки народновокальні твори весільного жанрового циклу (за винятком кількох нотацій) аж ніяк не затьмарює його величі у цій галузі етномузикознавства, а тільки підкреслює те, що він мав свою мету, оскільки працював над дисертацією на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства на тему „Музично-

¹ Про це Ю. Сливинський зазначає у своєму звіті за час роботи в ЛДК з 1969 до 1987 років [4].

² Див. попереднє покликання.

30 экз. ДБК, 06.75.
инв. № 2320, запис. А. Куцук
с. Ворвулны

2 m. 8.

стильові особливості західноукраїнських весільних пісень”. Та, на превеликий жаль, через уже похилий вік та низку інших причин йому так і не вдалося реалізувати чимало задумів.

Доробок Ю. Сливинського ще повинен знайти свого дослідника, який достойно оцінить його не тільки як транскриптора, а й педагога, громадського діяча, зрештою ЛЮДИНУ.

-
-
1. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья / Владимир Гошовский. – Москва, 1968. – 478 с.
 2. Дума „Про брата і сестру” у виконанні Петра Древченка. Запис Опанаса Сластьона, транскрипція Юрія Сливинського (публікація Богдана Луканюка) // Етномузика. – Львів, 2008. – Число 5 : Збірка статей та матеріалів присвячена 100-й річниці експедиції для фонографування дум / [упор. І. Довгалюк, Ю. Рибак]. – С. 67-68. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 22).
 3. Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування / Богдан Луканюк // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : Зб. наук. праць / [упор. Б. Луканюк]. – Київ, 1989. – С. 59-86.
 4. Особова справа професорсько-викладацького складу, відрахованих на протязі 1990–1998 років на букви „О”–„Ю” // Архів ЛНМА ім. М.В. Лисенка.
 5. Сливинський Ю. Весільні мелодії / Юрій Сливинський. – Львів, 1982. – Вип. 1 : Полісся. – 108 с. (Препринт / ЛНМА ім. М.В. Лисенка).
 6. Сливинський Ю. Гуцульські весільні пісні : дипломна робота / Юрій Сливинський / [наук. кер. В.Л. Гошовський]. – Львів, 1968. – 110 с. Машинопис.
 7. Сливинський Ю. Техніка нотації народних пісень / Юрій Сливинський. – Львів, 1982. – 47 с.

Василь Коваль. Юрій Сливинський – транскриптор.

В статье исследованы теоретические и практические достижения Юрия Сливинского в области этномузыкальной транскрипции. Нотации Ю. Сливинского представляют серьезную научную ценность, поскольку сделаны, как по тем временам, на высоком профессиональном уровне.

Ключевые слова: Юрій Сливинський, народно-музыкальная творчество, этномузыкальная транскрипция.

Vasyl' Koval'. Jurij Slyvyns'kyj as Transcriber.

This article explores the theoretical and practical achievements of Jurij Slyvyns'kyj in the branch of ethnomusic transcription. Notations of J. Slyvyns'kyj have a decent scientific value, because they were made with high professional level as for that time.

Keywords: Jurij Slyvyns'kyj, folk music arts, ethnomusic transcription.

УКРАЇНСЬКІ ВЕСІЛЬНІ ТИРАДИ НА ШЕСТИДОЛЬНІЙ ОСНОВІ

З-поміж весільних мелодій українців вагоме місце посідають твори тирадної композиції, що складаються з трьох мелоритмічних блоків – зачину, серединної частини-„ходу” (2-7 рядків-повторів ритмічної моделі) та дворядкової кінцівки. У весільному жанрі поширення набули кілька видів тирад. Об’єкт цієї розвідки – твори на 6-дольній силаборитмічній основі (код <Т6>). Тиради групи <Т6> покривають більшу частину української етнічної території (показана на карті), за винятком західних регіонів, розташованих у басейнах Дністра та Західного Бугу. За величиною ареалу форма <Т6> належить до групи обрядових макротипів – форм з міжетнічними ареалами. З публікацій та архівів згромаджено понад 1400 його зразків, за якими описано ключові принципи будови весільних тирад з пропозицією їх системного кодування; схарактеризовано основні регіональні версії; позначено лінії внутрішнього поділу ареалу та визначено проблемні терени для майбутніх досліджень. Основні регіональні різновиди наспівів <Т6> пов’язані передусім з їх амбітусом (обсягом звукоряду): це центральноукраїнський квінтовий різновид та група вузькоамбітусних терцево-квартових мелодій Прип’ятського й Деснянського Полісся.

Проведене монографічне дослідження встановило, що весільні тиради <Т6> складають самостійний меломасив на усіх рівнях його організації: композиційному, ритмічному, звуковисотному, функціональному, ареальному. Ці наспіви входять у базовий „український весільний багаж” більшості регіонів, переносяться разом з носями у нові терени (південь, схід України, Кубань), де породжують цікаві похідні версії; у занепадаючих сучасних традиціях виступають чи не останньою формою, утримуваною у пам’яті співачок. Тож вивчення 6-дольних форм вважаємо одним із найважливіших наукових завдань вітчизняної етномузикології.

Ключові слова: весільні пісні, шестидольна ритмоформула, меломасив, мелотипологія, мелогеографія, ареал, макроареал, тирада.

З-поміж весільних мелодій українців одне з вагомих місць посідають твори тирадної композиції – форми зі змінним числом рядків (що-найменше 4-рядкові), організовані за принципом нанизування-повтору серединного мелорядка – так званого „ходу” – у кількості, необхідній для викладу сюжету. Дво-восьмиразовий повтор базового ритмомелодичного елементу у класичній тираді зазвичай обрамлений зачином і кінцівкою (див. таблицю 1) – цю конструкцію в цілому з подачі Б. Луканюка [14] прийнято називати великою кільцевою формою (далі – ВКФ). У весільному жанрі поширення набули кілька видів тирад:

– твори на 6-дольній силаборитмічній основі ^mR 222222 – умовний код $\downarrow$ T6¹,

¹ Див. CD до цього числа „Етномузики”.

– твори з ямбічною 6/7-складовою основою ${}^mR\ 121212=1111212$ – код <♩ T7> і

– твори на базі силабічної форми 5+3 ${}^mR\ 22224,224$ – код <♩ T53>.

Об'єктом цієї розвідки є перша з названих груп, але оскільки частина її мелотипологічних ознак є спільною для всіх весільних тирад, то певні спостереження можна буде поширити й на інші групи¹.

Тирадні мелоформи, що творяться на 6-дольній основі, в сукупності версій покривають більшу частину української етнічної території (див. карту 1 та її кольорову версію [12]). Вони не набули поширення лише у західних регіонах, розташованих у басейнах Дністра (Галичина, Карпатська зона, південь Поділля) і Західного Бугу (Надбужжя, Холмщина, Підляшшя, берестейсько-західноволинська зона). За величиною ареалу (охоплює кілька крупних етнографічних регіонів України та частково заходить у приграничні ділянки ареалів сусідніх білоруської та російської мов) цей пісенний тип віднесемо до групи так званих **ранньотрадиційних макротипів** – обрядових форм із міжетнічними ареалами. Публікації та етномузичні архіви дозволили зібрати базу з 1407 зразків². Масштабність явища вимагає застосування до нього відповідних дослідницьких інструментів. Досвід вивчення кількох українських обрядових макротипів [9; 10; 12 та ін.] привів автора до формулювання певного алгоритму розгляду таких явищ в обсязі їх цілісних ареалів [7]. На матеріалі 6-дольних тирад розпрацьовано окремі позиції даного алгоритму:

– опис ключових принципів будови весільних тирадних мелоформ із пропозицією їх системного кодування;

– характеристика основних регіональних версій тирад групи <♩ T6>;

– установлення генеральних меж ареалу <♩ T6> – зовнішніх кордонів та основ внутрішнього поділу.

¹ Виняток становлять тирадоподібні композиції на базі 4-дольної ритмоформули (код <♩ T4>, поширені в центральній Україні) та на базі 5- і 7-складових фігур (західні терени), які у весільному жанрі (а також в календарному циклі) не здобули морфологічно однозначних обрисів.

² База опрацьованих даних (таблиця Excel), створена автором за звуковими та нотними публікаціями, і за архівними матеріалами Лабораторій етномузикології Києва (ЛЕК) і Львова (ЛЕЛ), представлена на DVD до збірника „Слов'янська мелогографія: Кн. 4” (файл CM4_ВСЛ).

Ритмовіршові формули-моделі. Алгоритм дроблення

У композиціях групи «J T6» використовуються два види граматичних одиниць, які належать до неподільного (за Філаретом Колесою – „суцільного”) типу силаборитмічних малюнків, що утворюють самостійний мелорядок: це базова 6-дольна формула (у таблиці 1 – другий компонент) та її версія з затягуванням пари останніх силабохрон, що тягне за собою зміну розміру з 6-мірного на 8-мірний (перший компонент). Восьмидольна формула слугує зачином цілої композиції, а також закриває її, створюючи кінцівку ВКФ, у якій завжди використовується прийом апокопи – спосіб завершення композиції, що полягає у „відмові” від останньої силиби вірша, заступленої надмірним протягуванням передостанньої¹.

Базові 6- й 8-дольні формули виступають як у своєму „модельному” вигляді (тоді їм відповідає 6-складовий вірш – нотний приклад 1б, такти 5-7, нотний приклад 2а, такти 3-4 й ін.), так і в комплексі 7–10-складових варіантів, отриманих шляхом дводільного силаборитмічного дроблення 1-4 позицій моделі². Отже, кількість силаб у тирадах «J T6» є величиною рухливою, вона коливається у діапазоні від шести до десяти. Такий тип варіювання називаємо режимом довільного дроблення (див. [11; 8]). Він діє у всьому макроареалі «J T6» – ця особливість є прикметною відмінністю тирад у порівнянні їх зі строфічними формами 6-дольних весільних пісень (це спостереження прокоментую нижче).

Засаднича мелоінтонаційна схема тирадних композицій

Найпоказовішою властивістю тирад (або ВКФ) є *рухливість їх композицій* – включення/відключення певних блоків форми (зачину, вставних елементів), дублювання окремих блоків (основного ходу, кінцівки). Через цю специфіку в локальних аналітичних описах структурні частини тиради отримують різне трактування і різне буквенне кодування (див. [13; 20]). Тож є потреба в упорядкуванні аналітичних показників для можливості їх однозначного використання на всьому просторі тирадного макроареалу. У таблиці 1 вміщена базова схема тиради, де враховані всі композиційні метаморфози, описані дослідниками на локальних матеріалах: редукції частин і, навпаки, їх нарощуван-

¹ Апокопа поширена у пісенному фольклорі українців і білорусів, а також на прилеглих східнопольських і східнолитовських (Дзукія) теренах.

² Б. Луканюк називає цей спосіб видозмін народнопісенного ритму варіюванням [15–18].

ня, різноманітні вставки і додатки. У цій схемі важливу роль відіграє **мелотематична форма** – саме вона організує цілісну композицію-тираду. У ній є три обов'язкових мелоінтонаційних побудови:

1 – А – однорядкова вступна (зачин) з двома ритмічними довготами в кінці рядка, у переважній більшості випадків – з кадансом на другому щаблі звукоряду (незалежно від виду ладової організації твору), що виразно протиставляє її решті композиції,

2 – В – однорядкова основна (багатократно повторюваний монохронний „хід”), інтонаційно замкнена, зі спадним рухом мелодики,

3 – пара ГД – заключна дворядкова побудова (монохронний рядок + 8-дольний з апокопою), що використовує принцип респонсії (питання – відповідь): два кінцеві мелорядки інтонаційно оформлені у хвилю $\nearrow \searrow$, вершинний тон якої (3/4/5 щабель) слугує ладовим опозитом головній опорі (1 щабель).

Респонсорна кінцівка властива весільним тирадам усіх ритмічних типів (див. [6, нотні приклади 2-4]).

Найпоширенішою є форма з двома проведеннями „ходу”, що дає 5-рядкову композицію 'М <А;ВВ;ГД>, яку називатиму класичною (нотний приклад 2а). Більш численні повтори (нотний приклад 2б), що дають багаторядкову (до 10-11 рядків) композицію, зустрічаються рідше¹.

Базова композиція 'М <А;Вⁿ;ГД> може бути збагачена мелодично контрастними вставками після „ходу” – 6-дольними (нотний приклад 1б, такт 4) або 8(4+4)-дольними (нотний приклад 1а, такти 4-5; 1а, такт 8)². Ці факультативні вставки в аналітичних описах пропоную позначати наступною після Δ літерою грецького алфавіту – Ε або Εε, відповідно до їхніх масштабів.

Також можливе нарощування форми додатковими кінцівками – однією (нотний приклад 3) або кількома³, „вторгненням” додаткової тиради у незавершену композицію (нотний приклад 1б)⁴ та іншими прийомами. В одному зразку можуть застосовуватися кілька розширень, наприклад, вставка і повтор кінцівки [6, нотний приклад 1].

¹ Приклад 9-рядкової тиради див. [3, № 349].

² У ямбічних тирадах парі 4-дольників відповідає вставка з пари диямбів (див. [6, нотний приклад 2]).

³ Цей прийом особливо популярний у полтавських традиціях – див. [19].

⁴ Подібні способи не раз зафіксовані у Подесенні (Бахмач, Борзна, Сосниця) [13, с. 25-26; нотні приклади 51-56].

Спостерігаємо й зворотні процеси редукування композиції. Весільні тиради досить легко „втрачають” зачин (нотний приклад 4) – це відбувається на всій території їхнього ареалу. Дуже рідко скорочується „хід” – до одного проведення (такі зразки, як правило, творять цикл коротких творів, приурочених до певного ритуалу). Натомість редукція кінцівки – обмеження її одним рядком замість дворядкової респонсорної інтонаційної „дуги” – є ознакою локальних тирад Сіверського Полісся (на карті знак ¹). Місцеві співачки компенсують цю редукцію повтором останнього рядка: мелоформула ГД тут замінена варіантом $\Delta^{\wedge}\Delta^2$ (нотний приклад 5, на карті знак )², який слугує перехідною ланкою до мікстових форм північного сходу Беларусі (див. про них [12, с. 97-99]).

Описана блокова мелоконструкція є спільною для тирад $\langle \text{♩ T6} \rangle$ і $\langle \text{♩ T7} \rangle$ (тиради групи $\langle \text{♩ T53} \rangle$ не мають зачину – вони починаються відразу з „ходу”), тому пропоную **прийняти сталі буквенні позначки для сталих мелоструктурних блоків весільної тиради**, й використовувати їх у цих значеннях незалежно від наявності всіх базових і факультативних частин у конкретних пісенних зразках. Наприклад, мелоформу тиради без зачину позначаємо як $\langle \text{В;ГД} \rangle$, повну мелоформу з вставками і повторами як $\langle \text{А;В;єє;ГД;ГД} \rangle$ і т. ін.

Регіональні мелічні різновиди 6-дольних тирад

Описана базова мелоінтонаційна схема тирад залежно від місцевості розгортається у різних звукорядних масштабах – від терцевого до квінтового. Всеохоплююча (за малими винятками) „мажорність” тирад логічно координується з їхніми обрядовими функціями: здебільшого це наспівкоментарі до урочистих весільних ритуалів, а також мелічні символи комунікативної сфери – епізодів застілля та передирок між представниками родів Молодого й Молодї (зокрема, обряду Комори та інших еротичних мотивів шлюбного дійства – див. тексти у нотному прикладі 1).

Головна (вона ж – кінцева) ладова опора знаходиться завжди на першому шаблі. Оскільки у монохронній 6-дольній ритмоформулі „ходу” відсутні видовжені позиції, що надають ваги певним тонам звукоряду, говорити про явно виражені ладові опори важко. Інтона-

¹ Див. на с. 53.

² Значок $\wedge$ використовується на позначення повного ритмо-мело-словесного повтору елементу форми. Цей символ відображається і в електронних іменах відповідних звукових файлів.

ційне опонування в тирадах втілюється у протистоянні між головною опорою на першому шаблі та відлеглим від неї найчастіше повторюваним звуком на верхній межі звукоряду. Цей же тон часто виступає інтонаційною вершиною у заключній респонсорній парі мелорядків – на нього й орієнтуємось при встановленні різновидів мелоформ.

Переважає більшість зачинів, незалежно від амбітуса, кадансує на другому шаблі (у варіантах 2-2 або 2-1, див. нотні приклади 1-3), чим протиставляє себе наступній частині тиради, у якій другий шабель не відіграє жодної опорної ролі. Ця протиставність є „макроознакою” весільних тирад в цілому (лише у терцевих наспівах Полісся фіналісом зачину іноді виступає перший шабель). Оскільки зачин нерідко відсутній, то ладова опозиція реалізується виключно всередині основної частини композиції. Через цю специфіку „стосунки” зачинного рядка та власне „тіла” тиради вилучаю з опису регіональних ладових схем.

Отже, основним параметром *регіонального мелічного* поділу масиву 6-дольних тирад є *амбітус* наспівів, за яким виокремимо наступні різновиди у порядку їх географічної поширеності згідно з картою 1 (див. таблицю 2 на с. 47).

Найбільшого поширення набув *квінтовий мажорний різновид*, часом розширений до сексти в функції оспівування, і з можливою ініціальною субквартою (IV-in), опозиційні тони – 5↔1 (нотні приклади 1-2). Площа квінтового меломасиву велика – це практично вся південна частина макроареалу (на карті – світлі кружки): на Правобережжі він починається відразу за південною межею Прип'ятського Полісся, на Лівобережжі він розташований під Деснянським Поліссям, „поступившись” значною територією між річками Остер і Сула поліським формам вузького об'єму. Однак поліська зона не закрита для квінтових мелодій – достатня їх кількість побутує вздовж берегів Прип'яті та її притоків. Проглядається й один з „коридорів сполучення” по Горині – річці, відомій у ролі „провідника” волинсько-подільських весільних і жнивних мелодій у глибинне Полісся.

Цікавим є факт спільності не лише формально-звукорядної основи квінтових наспівів, розсипаних на великому просторі, але й подібність інтонаційного розгортання зразків, записаних на далеких відстанях: порівняймо записи з Уманщини і Подесення (нотні приклади 1 і 2).

Масив *поліських тирад* в цілому протиставний центральноукраїнському квінтовому масиву за ознакою *вузькоамбітусності* – мелодії не перевищують кварта, часто обертаються між нижнім і терцевим тонами, лише спорадично захоплюючи квартовий тон і субзону (див.

нотні приклади 3-5). Однак усередині цього масиву можна виділити багато локальних форм. Їх ідентифікація за звукорядними ознаками нерідко неможлива, оскільки виконавці Полісся можуть протягом одного сеансу запису змінювати обсяг звукоряду (нотний приклад 4), висотність терцевого тону. Сотнями записів засвідчена значна інтонаційна варіантність місцевих мелодій, неусталеність мелодичної лінії, що у багатоголосних зразках дає гетерофонію кластерного типу з елементами бурдонування (див. транскрипцію багатоканального запису [12, нотний приклад 7]). Та все ж у поліських тирадах теж явно виступають типові тирадні мелоблоки – треба лише звертати увагу на щонайменші інтонаційні відмінності в мелодії. Тож масив прип'ятсько-деснянських ладових систем чекає на скрупульозне розслідування його стилістичних тонкощів „під збільшувальним склом”.

У цій розвідці для поліського регіону застосовано умовний поділ мелодій на *терцеві*, *квартові* і *терцево-квартові* (з позначенням їх на карті різними типами значків): одним з орієнтирів обрано вершинний тон у мелорядку-„питанні” кінцевої респонсії. Мелодії з виразною терцевою інтонаційною основою (3↔1) займають південь Прип'ятсько-поліської низовини та утворюють осередок у Лівобережній Наддніпрянщині (межиріччя Десни, Остра, Удаю). У лівобережному Подесенні зустрічаємо мелодії з розвиненою субзоною (II-III-IV) й двоголосною фактурою [12, нотні приклади 14, 16].

Локально трапляються й інші ладові форми тирад: у полісько-волинській зоні зустрічаються *мінорні квінтові версії*, частина з яких має тенденцію до підвищення четвертого щабля та близькість до інтонаційної сфери *триопорних ладів* [12, нотний приклад 9]). Для поодиноких оригінальних мелодій вузьколокального побутування з нетиповими наборами ладозвукорядних ознак (див., наприклад, версію з Херсонщини у багатоканальному записі [12, нотний приклад 5]) на карті введено спеціальний значок.

Висловлю припущення, що форма весільної тиради склалася у зв'язку з квінтовими мелодіями, ширші звукорядні можливості яких давали більший простір для реалізації доволі складної конструкції, де інтонаційні протиставності відбуваються на кількох синтаксичних рівнях:

- протиставлено зачин (опора – другий щабель) і власне тираду (опори 5↔1),

- у самій тираді протиставлено однотипні (хоча й варіантні) повтори (просту серіацію) однорядкових мотивів – і респонсію заключної частини;

– серіацію буває ускладнено введенням контрастного мелодичного матеріалу.

У терцево-квартовій шкалі цих можливостей менше – протиставність $3 \leftrightarrow 1$ цілком „тримає на собі” конструкцію ізометричної строфи, але цього контрасту недостатньо для більш складного синтаксису тиради. Це може бути причиною як „розмитості”, нечіткості ознак локальних поліських різновидів, так і неодноразово засвідченого на Поліссі порушення базової конструкції тиради, наявність мікстових форм-контaminaцій (сполучення тиради і строфи $\langle \downarrow 6^3 \rangle$ або перемінних 2-3-рядкових форм). Можна припустити, що тирадна конструкція була сприйнята поліщуками від південних сусідів, але адаптована ними до місцевих вузькоамбігусних ладів (подібно до того, як велика кількість весільних строфічних ритмотипів, що мають масштабні ареали, „переходячи через Полісся”, набула характерного компактного терцевого виду, влившись до шару місцевих мелодій весняно-літнього сезону).

Мікст „тирада-строфа”

Окрему увагу привертає група східнобілоруських весільних наспівів (див. [1, нотні приклади 1-2]) – дещо незвичайного продукту редукування тирадної композиції (на карті – група значків на основі прямокутника, що заповнює верхні частини басейнів Десни, Дніпра, та прилеглу до останнього частину басейну Західної Двіни). Їхнє походження від тиради „видають” факти існування перехідних форм з інтонаціями класичної квінтової тиради, зафіксовані в зоні Бихов – Хотимськ – Мстислав – Горки [4, №№ 83, 85, 91]. Білоруські та російські етномузикологи обстоюють строфічну природу цих мелодій [1; 2], оскільки більшого поширення серед них набула стала 4-блокова конструкція (зрідка порушувана відкиданням першого блоку), скріплена попарними повторами віршів АА;ББ з завершенням композиції повтором кінцівки-„відповіді” (ББ= $\Delta^{\wedge}\Delta$)¹. Цьому **мікстовому явищу „тиради-строфи”** (ТС, за походженням – тирада, за сталою формою – строфа), надаю код з перевернутою буквою „Т” – $\langle \downarrow 16^4 \rangle$.

У меломасиві $\langle \downarrow 16^4 \rangle$ теж домінують наспіви квінтового обсягу, які мають інтонаційну спільність з „мелоблоками” тиради. Сумарно в ареалі ТС міститься **повний набір мелоформул класичної тира-**

¹ У центральнотериторіальному тирадному масиві компактні 4-рядкові композиції без зачину (але з оновлюваним текстом $^sV ABBG \equiv M BB\Delta$) становлять вагому частину весільного репертуару, часом вони групуються у сюжетну лінію довшого твору (див. [3, №№ 161, 359]).

ди, однак у мелодіях ТС будь-які з мелоблоків (включно з „ходом”) можуть бути вилучені або замінені іншими на догоду утворення 4-блокових конструкцій за принципом „пара періодичностей” (детальний аналіз див. [12, с. 97-99]). З яких причин співаки, маючи в „багажі” повний „тирадний набір”, механічно компонують його функціонально контрастні мелоблоки у різні „неповні” (але завжди 4-блокові) версії – залишається неясним.

Серед оліготонних версій групи ТС знайдено форму, що могла слугувати „зв’язкою” між тирадою і ТС: це згадуваний сіверсько-брянський різновид з 1-рядковою кінцівкою-„відповіддю” (нотний приклад 6) та його версії з повтором кінцівки.

Ареалогія тиради <♯ Т6>

Територіальний обсяг масиву весільних тирад з 6-дольною основою – дуже великий. Узагальнено можна сказати, що він вписується у межі україномовного простору (омінаючи його західні території), але дещо виходить за них на півночі – у поліській зоні перехідних українсько-білоруських діалектів, та на північному сході (вузька смуга прилеглих російськомовних традицій в Курській, Белгородській, Воронежській областях).

Для характеристики *зраниць тирадного масиву* певні дані є тільки щодо його північно-західного відтинку – між річками Ясельда і Горинь. Хвиляста лінія, яка на карті окреслює крайні точки фіксації форми, може бути потрактована як наближена до кордону Турівського князівства XII ст. (Береза – Любешів). Однак територіальна щільність побутування тирад, а також частотність їх участі в ритуалі виразно зменшується ще всередині їх ареалу: повсюдне поширення засвідчене лише безпосередньо на берегах Горині, а на території Пінщини (Зарічне – Любешів – Пінськ) ця форма зустрічається рідко, її специфічні функції (коментарі, докори, жарти) тут перебирає на себе трирядкова строфа <♯ 6>. Окремі зразки типу <♯ Т6> зафіксовано в полісько-волинській зоні (Ковель, Володимир-Волинський, Горохів, Ківерці), однак фронтальні обстеження цієї місцевості встановили, що це поодинокі побутування.

Північний кордон тирад проходить територіями, підлеглими Білорусі й Росії, чий архів важкодоступні, тому в карті він прокреслений приблизно, за вивченими публікаціями.

Скупчення значків справа від лінії Дубно – Теофіополь та повна їх відсутність зліва від неї швидше за все говорять про те, що тут також проходить *західний кордон* поширення тирад типу <♯ Т6>.

Відкритою є *південно-західна межа* тирадного макромасиву: публікації й вивчені архіви не подають жодного зразка з правобережжя Південного Бугу, окрім кількох творів з сіл, безпосередньо прилеглих до річки.

Південний кордон макроареалу тирадних 6-дольних форм відкритий у силу історичних причин – південь України представляють традиції пізнішого часу, сформовані переселенськими хвилями XVIII–XX століть. Швидше за все, його лінія повторює контури розселення українців на степових і причорноморських землях – адже точкові дослідження Причорномор'я демонструють глибоке проникнення типу на території Одеської, Херсонської, Донецької областей (див. врізки внизу карти). Також він є однією з базових мелоформ весілля українців Кубані: 6-дольні типи успішно „переселилися” разом з носіями на нові землі, де породили цікаві похідні форми [5].

Східний кордон тирад близько „прив'язаний” до проходження української мовної ізоглоси (із невеликими виступами на російську територію у поріччях Сейму, Сіверського Донця, Дону).

Внутрішні крупні поділи тирадного масиву пов'язані з ареалогією звуковисотних форм. За параметрами звуковисотності встановлене домінування квінтового мажорного різновиду, що зайняв великі площі у центральній смузі України, та контрастну йому зону вузькоамбітусних терцево-квартових мелодій, локалізованих теж у вигляді великого та щільного масиву у Прип'ятському й Деснянському Поліссі зі значним клином на південь у Лівобережній Наддніпрянщині.

Варіювання тирадної композиції (розширення чи редукції) практично в усьому її ареалі відбувається за однаковими схемами, тому утворення регіональних структурних різновидів не проглядається. Винятком є північна Сіверщина, де зафіксовано стале побутування композиції з редукованою кінцівкою (на карті – значки з хрестиком), а також з її обов'язковим повтором. Останній різновид слугує перехідним містком до мікстових форм „тиради-строфи” <JL6⁴>, чий ареал розпочинається на Сіверщині і простягається на північ від неї.

Наспіви „*тиради-строфи*” мають щільне поширення у північно-східному сегменті білоруської етнічної території: на теренах Могильовщини, Вітебщини, Брянщини, західної Смоленщини та „прихоплюють” південні райони Псковщини; крайні південні локалізації тип має у середньому Подесенні (Севськ, Навля, Стародуб). Північно-східна межа збігається з північно-східною ізоглосою білоруської мови. Ареал

ТС виглядає відокремленим явищем, хоча й має контактний географічний місток із власне тирадним меломасивом (його контури можна буде встановити по вивченні архівів записів 1960–2012 років з Брянської області, зосереджених у Московській консерваторії та у РАМ ім. Гнесіних). Тип «J16⁴» видається відносно новим продуктом загадкових процесів розпаду тирадного принципу, що відбувалися, можливо, в умовах дальніх міграцій його носіїв на території, де ці принципи невідомі.

Контекстові спостереження

Весільні пісні-тиради на 6-дольній основі складають самостійний меломасив, що проявляється на усіх рівнях його організації: композиційному, ритмічному, звуковисотному, функціональному (сфера обрядового застосування), ареальному. Це виразно виступає у його порівнянні зі спорідненими формами:

– з одного боку, з масивом строфічних мелодій 6-дольного типу¹ (див. А),

– з іншого – з масивом тирад на ямбічній 6/7-складовій основі (див. Б).

А. Два меломасиви зі спільною ритмічною основою контрастують не тільки за формотворчими ознаками, але й за макроареалами, обрядовою функцією, спектром ладових форм та їх ареалогією. Ареал строф композиції «J6³» набагато більший – він охоплює велику частину білоруської етнічної території. На україномовній частині ареалу строфи територіально співіснують з 6-дольними тирадами. Тут їм відведена кожному своя обрядова ніша: тиради обслуговують ритуально-комунікативні лінії шлюбної церемонії, тоді як строфи – лірико-драматичну лінію з переважанням образів Молодої та її матері. Подібну функціональну протиставність демонструють і масиви східнобілоруських мелодій типу ТС (весільні дражнилки, докори, пов'язані з образом свата, жартівливою сферою) та місцевих строфічних мелодій тієї ж ритмічної основи, що є додатковим аргументом для вивчення типу ТС у системі тирадного масиву. Чіткої диференціації функцій між тирадами і строфами немає тільки на Поліссі. Ця „рольова нерозведеність” знаходить продовження й у морфології наспівів: у поліській зоні нерідко трапляються міксти двох форм, особливо в овруцько-чорнобильському осередку та в Подесенні–Посеймі.

¹ Формам з базовим 6-дольником присвячено кілька регіональних аналітичних розробок у збірнику „Слов'янська мелогеографія” (кн. 4) та огляди автора [1; 6; 12; 19; 20 та ін.].

Одна з важливих морфологічних відмінностей між строфами і тирадами – різниця **режимів мелоритмічного варіювання**. Якщо у строфічній композиції <♩ 6³> коливання силаборитміки відбуваються за певним алгоритмом і підкоряються єдиному географічному вектору (дроблення посилюється з півночі на південь макроареалу, на південно-поліській межі утворюючи сталі вторинні форми V{4+n}, а в Наддніпрянщині сягаючи свого апогею у формах з наддробленням¹), то у тирадах на всій території їх поширення спостерігаємо довільне дроблення модельної формули. Якщо окремі тирадні зразки й використовують сталу вторинну форму вірша, то інші сюжети в цій же місцевості будуть розспівуватися у довільному режимі. Тож в цілому макротип <♩ T6> функціонує *у режимі довільного силаборитмічного дроблення на всьому просторі поширення 6-дольних тирад*, отже, цей принцип *є важливою специфікою тирадної ритміки*. Він поширюється і на інші весільні тиради – <♩ T7> і <♩ T53>.

Б. Прямий типологічний „родич/опонент” сім’ї 6-дольників – сім’я ямбічних 6/7-складників – має з 6-дольним масивом складніші стосунки. Ця сім’я генерально організована подібним чином: вона також містить ключові трирядкову <♩ 7³> і тирадну <♩ T7> композиції. Ареали двох макромасштабних весільних тирад – <♩ T6> і <♩ T7> – накладаються значними частинами (див. [11, карта 2]), однак вони мають протилежні географічні орієнтації, відповідно – східну та західну. Часом у зоні перетину ареалів два типи споріднених ритмічних формул – ♩ 6 і її тримірна паралель ♩ 6 – вступають у контамінації в межах одного тирадного твору. Вивчення цих стосунків – тема майбутнього масштабного дослідження.

У створеній мелоареальній картині проступили кілька зон, що потребують першочергової уваги дослідників: „незакритим” є південно-західний (галицько-подільський) сегмент макроареалу, багато лакун, незабезпечених матеріалами, залишаються на півдні Поділля

¹ У строфічних весільних формах тип дроблення є важливою ознакою регіональної належності (алгоритм посилення дроблення описаний у статтях [11; 8], його терміни – „орнаментальне дроблення” (розщеплення початкової долі), „довільне дроблення” (вільне розщеплення 1-4 позицій моделі), „вторинна форма=форма другого покоління” (стале розщеплення з утворенням додаткової внутрішньої цезури), „наддроблення” (орнаментальне розщеплення вторинних формул) – стали узвичаєними у практиці науковців ЛЕК.

(Тернопіль –Хмельницький – Вінниця) та у подільсько-волинському пограниччі (Острог – Шепетівка – Бердичів); на східному порубіжжі залишається невідстеженим брянсько-курсько-воронезький відтинок. Особливу увагу слід приділити місцевостям, у яких відбувається переміна ладової моделі наспіву. Частина позначених вузлових зон лежить у межах відповідальності української науки, інші завдання ми не зможемо вирішити без залучення білоруських і російських колег.

Проведене монографічне дослідження встановило, що весільні пісні-тиради на 6-дольній основі входять у базовий „український весільний багаж” більшості регіонів, переносяться разом з носіями у нові терени (південь, схід України, Кубань), де породжують цікаві похідні версії; у занепадаючих сучасних традиціях виступають чи не останньою формою, утримуваною у пам’яті співачок. Тож вивчення 6-дольних форм вважаємо одним із найважливіших наукових об’єктів вітчизняної етномузикології.

-
-
1. Белогурова Л. Материалы к Смоленскому этномузыкалогическому атласу : свадебные песни со стихом 6+6 / Лариса Белогурова // Етномузика. – Львів, 2011. – Число 7. – С. 43-70. Електронна публікація (з кольоровими картами) : Слов’янська мелогографія. – Київ, 2013. – Кн. 4. – DVD_CM4_4_Belog
 2. Варфоломеева Т. Севернобелорусская свадьба : обряд, песенно-мелодические типы / Тамара Варфоломеева. – Минск : Наука и техника, 1988. – 182 с.
 3. Весільні пісні : У 2 кн. – Київ : Наукова думка, 1982. – Кн. 1 / упоряд. М.М. Шубравська, А.І. Іваницький. – 872 с.: нот.
 4. Вяселле. Мелоды / АН БССР, ІМЕФ; уклад. і сыстэматызацыя напеваў З.Я. Мажейка, Т.Б. Варфаламеевай. – Минск : Навука і тэхніка, 1990. – 480 с. – (Серія “Беларуская народная творчасць”).
 5. Жиганова С.А. Субрегиональные традиции в условиях культуры позднего формирования (на примере кубанской свадьбы) / Светлана Жиганова // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования : материалы Международной научной конференции. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2008. – С. 287-295.
 6. Зачикевич Т., Клименко І. Весільні пісні Полтавщини : ритмотипологія і географія / Тетяна Зачикевич, Ірина Клименко // Слов’янська мелогографія. – Київ, 2013. – Кн. 4. – С. 118-130 + карти K12-K13.

7. Клименко І. Алгоритм монографічного вивчення ключових слов'янських обрядово-пісенних форм („макротипів”) (на прикладі колядок форми 5+5+3) / Ірина Клименко // Слов'янська мелогогеографія. – Київ, 2013. – Кн. 4. – С. 45-63 + карти K16-K4a.
8. Клименко І. Вектори генеральних ритмотворчих алгоритмів українсько-білоруського ранньотрадиційного меломасиву : 1. До постановки проблеми / Ірина Клименко // Слов'янська мелогогеографія. – Київ, 2012. – Кн. 2. – С. 10-33 + карти K1-3.
9. Клименко І. Вектори генеральних ритмотворчих алгоритмів українсько-білоруського ранньотрадиційного меломасиву : 2. Весільний „макротип” моделі V557 / Ірина Клименко // Слов'янська мелогогеографія. – Київ, 2012. – Кн. 7. – С. 11-25 + карти K1-2.
10. Клименко І. Наспіви купальсько-петрівської приуроченості в українців : макроареалогія. Поліський реєстр купальсько-петрівських мелоформ / Ірина Клименко // Слов'янська мелогогеографія. – Київ, 2010. – Кн. 5. – С. 138-165 + карти K35-K42.
11. Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (Погляд з Прип'ятського Полісся) / Ірина Клименко // Проблеми етномузикології / НМАУ ім. П. Чайковського. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 135-165.
12. Клименко І. Слов'янські весільні шестидольники як мелогогеографічна система : введення у проблематику / Ірина Клименко // Слов'янська мелогогеографія. – Київ, 2013. – Кн. 4. – С. 90-117 + карти K10-K11.
13. Котельнікова О. Шестидольна ритмоформула у весільних піснях українського Посейм'я : дипл. робота / Ольга Котельнікова ; наук. кер. Є. Сфремов / Кафедра музичної фольклористики НМАУ ім. П. Чайковського. – Київ, 2006. – 46 с. *Електронна публікація*: Слов'янська мелогогеографія. – Київ, 2013. – Кн. 4. – DVD_СМ4_4_Koteln
14. Луканюк Б. К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке „Вийди, вийди, Іванку”) / Богдан Луканюк // Актуальные проблемы современной фольклористики : сб. статей и матер. – Ленинград, 1980. – С. 99-106.
15. Луканюк Б. Ритмічне варіювання / Богдан Луканюк // Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : реферати – Львів, 1996. – С. 3-18.
16. Луканюк Б. Ритмічне варіювання: Аплікація / Богдан Луканюк // Етномузика. – Львів, 2011. – Число 7 (2010). – С. 71-78. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 26).
17. Луканюк Б. Ритмічне варіювання : інтерполяція / Богдан Луканюк // Вісник Львівського університету. – Львів, 2011. – С. 90-113. – (Серія : мистецтвознавство. – Вип. 10).

18. Луканюк Б. Ритмічне варіювання : стилістика / Богдан Луканюк // Вісник Львівського університету. – Львів, 2014. – С. 200-210. – (Серія: мистецтвознавство. – Вип. 14).
19. Сопілка Т. Стильові інтерпретації весільних композицій-тирад на Полтавщині / Тетяна Сопілка // Проблеми етномузикології : зб. наук. праць. – Київ, 2009. – Вип. 4. – С. 117-131.
20. Терещенко О. Весільні наспіви передстепового Правобережжя (ритмо-структурна та ладова географія) / Олександр Терещенко // Проблеми етномузикології. – Київ, 2008. – Вип. 3. – Електронна версія. *Передрук*: Проблеми етномузикології : зб. наук. праць. – Київ, 2009. – Вип. 4, с. 96-115.
21. Свитова К. Народные песни Брянской области / Клавдия Свитова. – Москва : Музыка, 1966. – 243 с.

Ірина Клименко. Украинские свадебные тирады на шестидольной основе.

Среди свадебных мелодий украинцев значительное место занимают песни тирадной композиции. Эта форма (по Б. Луканюку) состоит из 3-х мелоритмических блоков – ритмически выделенного зачина, срединной части-«хода», включающий 2-7 строк-повторов основной ритмической модели, и 2-строчного заключения.

В свадебном жанре распространение получили несколько видов тирад. Объект этой статьи – мелодии на 6-дольной силлаботоритмической основе ^mR 222222 (группа <Т6>, дается 5 нотных примеров), но часть ее признаков является общей для всех свадебных тирад.

Тирады группы <Т6> покрывают большую часть украинской этнической территории (показана на карте, добавленной к статье). Генеральные географические границы массива таковы. Северная граница проходит по территориям полесских переходных белоруско-украинских диалектов, северо-западная линия (пункты Береза – Любешов между реками Ясельда и Горынь) приближена к границе Туровского княжества XII века; западный отрезок идет по линии Дубно – Теофиополь; юго-западная граница очерчена правобережьем Южного Буга; южная граница открыта в силу исторических причин – точечные исследования демонстрируют глубокое проникновение типа <Т6> на территории Степи, Причерноморья и Кубани, чьи традиции сформированы переселенческими волнами XVIII–XX веков. Восточная граница близка к прохождению украинской языковой изоглоссы (выступая в поречьях Сейма, Северского Донца, Дона на территории русскоязычных традиций Курщины, Белгородщины, Воронежчины). Тип <Т6> не получил распространение лишь в западных регионах – в бассейнах Днестра (Галичина, Карпатская зона, юг Подолья) и Западного Буга (Надбужье, Холмщина, Подляшье, берестейско-западноволинская зона).

По величине ареала форма <Т6> относится к группе обрядовых макротипов. Из публикаций и этномузыкальных архивов подобрано 1407 его образцов (систематизированы в таблице Excel), по которым описаны ключевые принципы построения свадебных тирад с предложением их системного кодирования; охарактеризованы основные региональные версии; обозначены линии внутреннего разделения ареала и определены проблемные территории для будущих исследований.

Проведенное монографическое исследование установило, что меломассив свадебных песен-тирад на 6-дольной основе самостоятелен на всех уровнях его организации: композиционном, ритмическом, мелодических, функциональном, ареальном. Это отчетливо видно в его сравнении с родственными формами – массивами строфических мело-

дий 6-дольного типа и тирад <Т7>. Напевы <Т6> входят в базовый «украинский свадебный багаж» большинства регионов, переносятся вместе с носителями традиции на новые пространства (юг, восток Украины, Кубань), где порождают интересные производные версии; при упадке традиции в современных реалиях Левобережья они выступают едва ли не последней формой, удерживаемой в памяти певцов. Поэтому изучение 6-дольных форм считаем одним из важнейших научных объектов отечественной этномузыкологии.

Ключевые слова: свадебные песни, шестидольная ритмоформула, меломассив, мелотипология, мелогеография, ареал, макроареал, тирада.

Iryna Klymenko. Ukrainian Wedding Recitations on the Six-Beat Rhythmic Foundation.

Among the wedding melodies of ukrainians those of tirade composition are especially prominent. This structure (after B. Lukaniuk) consists of three melo-rythmical blocks – rythmically emphasized beginning, middle active part which includes 2-7 lines-repetitions of the same basic rythmical model, and 2-lined ending.

In the wedding genre some few types of tirades became widespread. The objects of this article are pieces of 6-metres syllabic-rythmical basis (we call it code <Т6>, 5 music scores are presented in the article), but some of its features are similar to those of all wedding tirades.

Tirades of <Т6> type cover a major part of the ukrainian ethnic territory (it is shown on the map attached to the article). General geographic borders of the massif are next: The Northern border lies on a territory of Polissia mixed Ukrainian-Byelorussian dialects, North-Western line is close to the border of Turiv principedom of XII century; Western part of a border lies on a line Dubno – Teofopol; South-Western boundary is defined by the right bank of the Southern Bug river; Southern border is open because of historical reasons – not numerous selective explorations demonstrate a deep pervasion of a T6 type on the territories of Steppe, Prychornomorria, Kuban, which traditions are formed by migrants' waves of XVIII-XX centuries. Eastern border is close to ukrainian linguistic isogloss (taking some territories of Seim, Siverski Donets, Don basins, territories of russian traditions of Kursk, Belgorod, Voronizh regions). The T6 type is unknown in western regions – in basins of Dnister and Western Bug.

By the size of an area the form T6 belongs to the group of the ritual macrotypes. Over 1000 examples of a type (systemized in Excel tables) are collected from publications and archives, key principles of a construction of wedding tirades with a proposal of their systematic coding are described according to those examples; basic regional versions are characterized; the lines of inner division of an area are highlighted; problem territories for future explorations are defined.

The conducted monographic study determined the fact that wedding songs-tirades of six-metres basis form a single melo-massif with all levels of organization: compositional, rythmical, melodic, functional, areal. It can be significantly seen when we compare this melo-massif with allied forms – massifs of strophic melodies of 6-metres type and tirades T7. Tunes T6 belong to a basic „ukrainian wedding baggage” of the majority of regions, move together with bearers to the new territories (South, East of Ukraine, Kuban), where they generate interesting derived versions; within a decay of a tradition in the left-bank Ukraine they are barely the last form which singers can still remember. Therefore a studying of the 6-metres forms is one of the most important objects in ukrainian native ethnomusicology.

Keywords: wedding songs, six-metres rhythmic formula, melo-massif, melo-typology, melo-geography, area, macro-area, tirade.

48

2. Чернігів: Бахмач: с. Мотіївка

Співали 4 жінки 1924–1935 р.н. Фонд ЛЕК-97-09_2_29
Запис. 21.07.1997 М. Скаженик
Нотация О. Котельнікової [24, № 39]

а) $\text{♩} = 140$ *Одна*

Всех
Ску-пи-і бо-я - ри, ску-пи - і, Ску-пи-і бо-я - ри, ску-пи - і,
По смт - то хо - ди - ли, Ше - ля - ги зби - ра-ли, мо-ло-ду ви - куп-ля-ли

б) *Сором тобі, Миколайку, сором,*

Сором тобі, Миколайку, сором,
Що й у тебе да боя сорок,
Музики немає,
Поросятко на скрипочку грає,
Ніх-зми да перебірас.
Прійшла свиня, подивилася,
Із роготу покотилася.

Варіанти

Одна
Сором тобі, Миколайку, сором,
Що й у те-бе да бо-яр со - рок
Му-зи-ки не ма є,
По росятко на скрипочку грає, Прій-шласви-ня по-ди-ви - ла-ся, із ре-го-ту по-ко-ти-ла-ла-ся

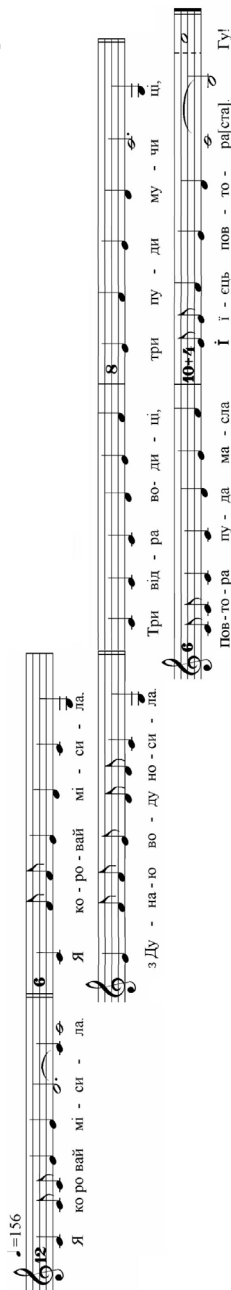
Варіанти

Одна
і не бий, і не лай йо - го,

3. Суми: Кролевець: с. Ленінське (Спаське)

Архів Г. Єфіменко (Суми)
Нотатія О. Гончаренко

$\text{♩} = 156$

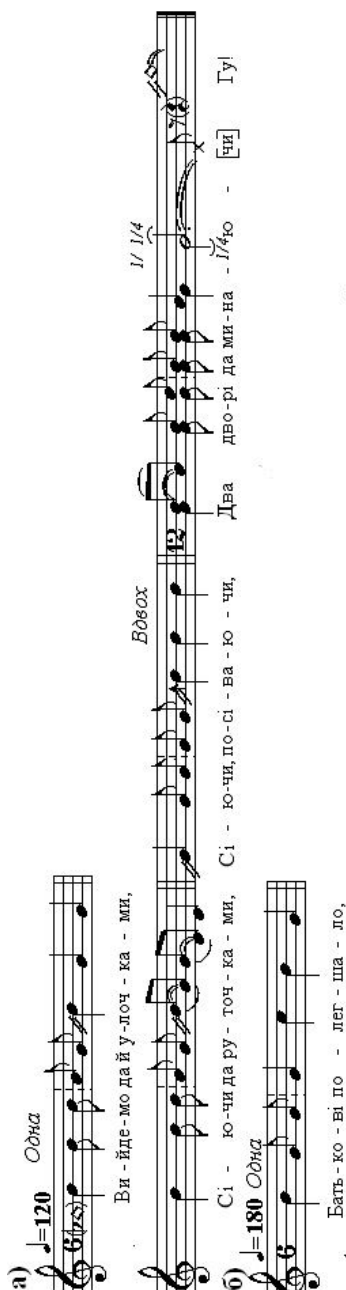


Я ко-ро-вай мі-си-ла. Я ко-ро-вай мі-си-ла.
з Ду-на-ю во-ду ю-си-ла. Три від-ра во-ди-ці, три пу-ди му-чиці,
Пов-то-ра пу-да ма-сла і-сьов-то-ра[ста]. Гу!

4. Чернігів: Бахмач: с. Осич

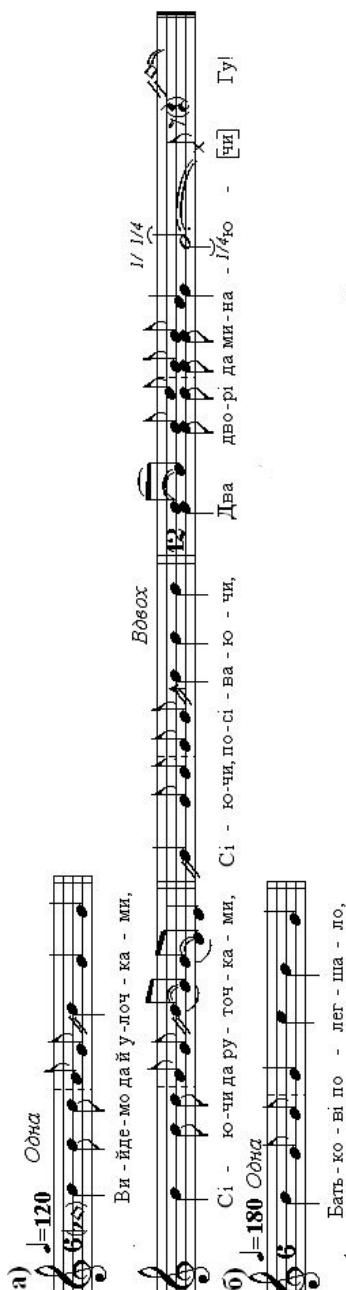
Співали 8 жінок 1921–1928 р. н. ЛЕК-97-09_2_30
Запис. 24.07.1997 М. Скаженик, Л. Ловейко
Нотатія О. Котельнікової [24, № 40].

а) $\text{♩} = 120$ *Одна*



Ви-йде-мо да й у-лоч-ка-ми, Ви-йде-мо да й у-лоч-ка-ми,
Сі-ю-чи да ру-точ-ка-ми, Сі-ю-чи, по-сі-ва-ю-чи, Два дво-рі да ми-на-чи. Гу!

б) $\text{♩} = 180$ *Одна*



Бать-ко-ві по-лег-ша-ло, Бать-ко-ві по-лег-ша-ло.

в) Шо в ко-мо-рі да по-мен-ша-ло, А дру-гому да по-гір-ша-ло, Шо в ко-мо-рі да по-биль-ша - [ло] Гу!

Шо в на-шо-му да ко-ро-ва-ї

Не - хто не вга-да-є: Се-ми ко-рив мас-ло І - ець пол-го-ра [ста] Гу!

Варіанти

5. Бряньск: Стародуб: с. Мішковка [21, № 107]

Не снеса $\text{♩} = 76$

Что на дво-ре сту-жа, что на дво-ре сту-жа,
Одна *Все*
 Под лавкою лужа.
 Дайте черепашек ¹⁾
 Почествовать свашек,
 Почествовать свашек! Ой!

¹⁾ Черепашка—битая посуда (черепки).

под лав-ко-ю лу-жа.

Дай те че - ре - па - шек, почит-во-вать сва-шек,
 почит-во-вать сва... Ой!

**І. Клименко. Карта 1
БЕСАЛЬНИЙ ЦИКЛ.
ТИРАДНІ КОМПОЗИЦІЇ
НА ОСНОВІ 6-ДОЛЬНИКА
ТА МІКСТОВІ ФОРМИ**

Шільність розташування
значків у певному регіоні
залежить від характеру
його представлення
в тексті: лінійного
або друкованих
джерел

ТИРАДНІ КОМПОЗИЦІЇ .1Г6°

5°V A:458V°
1°R 5:6°16°
1°M A:3°1Δ.

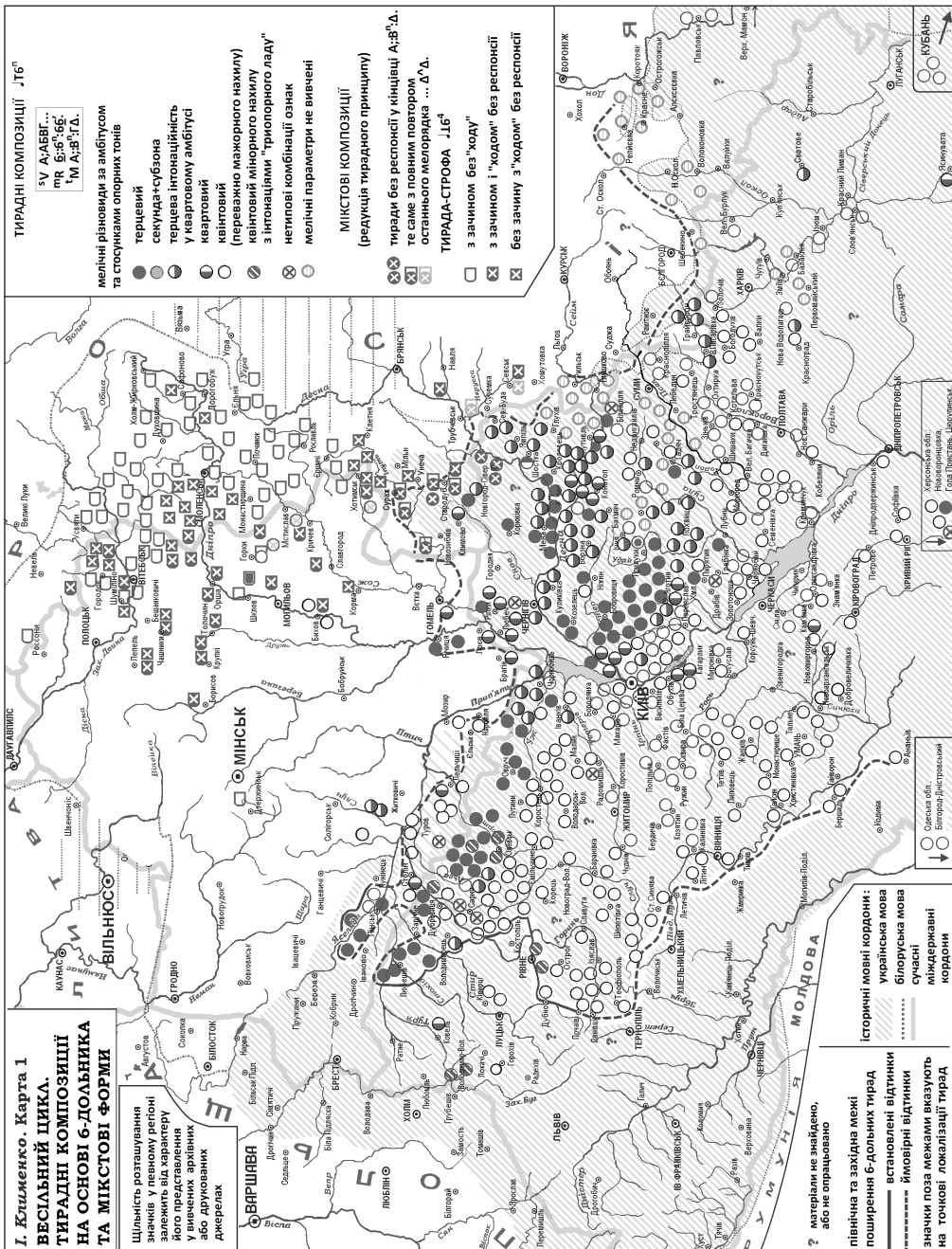
мелічні різновиди за амбітосом
та стосунками опорних тонів

терцевий
секунда+субтона
терцева інтонаційність
у квартовому амбітусі
квартовий
каінтовий
(перевисоко нажорного нахилу)
каінтовий міжнорного нахилу
з інтонаціями "трипнорного ладу"
нетипові комбінації ознак
мелічні параметри не вивчені

МІКСТОВІ КОМПОЗИЦІЇ
(редукція тирадного принципу)

тиради без респонсі у кінціці A:3°Δ.
те саме з повним повтором
останнього мелорада ...Δ°Δ.
ТИРАДА-СТРОФА .1Г6°

з зачином без "ходу"
з зачином і "ходом" без респонсі
без зачину з "ходом" без респонсі



ФОНОГРАФІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ
В КАБІНЕТІ МУЗИЧНОЇ ЕТНОГРАФІЇ (ВУАН/АН УРСР)
1934–1948 РОКІВ

У статті викладено історію фонографування та архівування музичного фольклору, які провадилися в Кабінеті музичної етнографії ВУАН/АН УРСР у 1934–1948 роках, розглянуто специфіку праці у складних для проведення українознавчих студій умовах і ті результати, які вдалося здобути.

Ключові слова: Кабінет музичної етнографії, Володимир Харків, народна музика, фонографування, архів фонографічних валиків.

Початок 1930-х років у науково-мистецькому житті підрадянської України не віщував нічого доброго. У результаті процесу Співки Визволення України було заарештовано кілька десятків наукових працівників Всеукраїнської Академії Наук (ВУАН). Незабаром перестали виходити і всі гуманітарні серійні видання, а вже надруковані випуски були заборонені та нещадно нищенні. Додаткову нестабільність у роботі додавали і безкінечні реформи, які проводилися у ВУАН'і.

Не минув нагінок і сектор музичної фольклористики, представлений головню Кабінетом музичної етнографії під керівництвом Климента Квітки, а також і створеною 1930 року Кафедрою української етнографії, яку очолив Філарет Колесса. Політичні цькування спричинили до того, що 1933 року відійшов від справ Кабінету та переїхав до Москви К. Квітка, а наприкінці року в числі інших галицьких науковців був позбавлений звання академіка та перестав працювати в Академії і Ф. Колесса.

З припиненням діяльності у ВУАН'і іменитих фольклористів в установі фактично завершився багатообіцяльний період розвою фундаментальних етномузикознавчих досліджень, які наприкінці 1920-х років вдалося налагодити К. Квітці. Однак музично-фольклористична робота в науковій інституції цілковито не була призупинена та, хоч і не надто активно, була продовжена, незважаючи на те, що як і загалом у державі, повністю контролювалася тодішньою партійною владою. Втім усе, що відбувалося в ділянці музичної фольклористики в цей украй проблематичний і неоднозначний післяквітківський період, нині вельми мало висвітлено у фаховій етномузикознавчій літературі. У низці опублікованих праць дано хіба побіжний аналіз розвитку

української етномузикології тих років [5; 6; 10; 19; 39], тоді як поза спеціальною увагою науковців і досі залишається низка засадничих напрямків діяльності Кабінету музичної етнографії ВУАН/АН УРСР. Серед таких недосліджених, але вкрай важливих для подальшого розвитку в Україні етномузикознавчих студій, усе ще нез'ясованою застається проблема звукового документування народної музики та функціонування фонограмархіву, закладеного ще К. Квіткою. Відомості про цю ділянку праці українських етномузикологів наразі можна почерпнути хіба що із рукописних джерел (планів, звітів працівників Академії тощо), які містяться у Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України (далі – ІМФЕ), а також із тодішньої преси [2; 24; 30; 31].

Отож, у результаті чергової реформи Академії Наук на початку 1934 року Кафедра української етнографії, zostавшись без керівника, була зліквідована. Кабінет музичної етнографії залишили, перевівши його з підпорядкування розформованого Історично-Філологічного відділу Академії у відання Комісії літератури і мистецтва. Кабінету була виділена одна ставка штатного співробітника, на яку призначили Володимира Харківа. Вихованець К. Квітки, на якого видатний вчений покладав великі надії, В. Харків на той час, попрацювавши позаштатним співробітником Кабінету музичної етнографії та штатним співробітником Кафедри української етнографії, мав уже серйозні здобутки в галузі етномузикології. Та на відміну від свого наставника, молодий вчений намагався бути аж надто лояльним до влади, чим і заслужив собі на її тимчасову довіру¹.

Важко сказати, на що надіявся В. Харків у тій непростій політичній ситуації, та все ж активно взявся до розбудови Кабінету. На той час це була єдина у радянській Україні установа, де ще провадилася „робота в галузі українського музичного фольклору” [33, арк. 11]. У „Доповідній записці в справі збирання музично-фольклорних матеріалів” [33, арк. 11], поданій керівництву Академії на початку 1934 року, фольклорист запропонував свій проект реформування дослідницької установи, за яким вагома частка роботи оновленого Кабінету мала би припасти на фонографування народної музики, транскрибування мелодій з валиків і їхню систематизацію. Дослідник

¹ Внаслідок чергової хвилі сталінських репресій 1937–1938 років В. Харків був арештований та засуджений на 10 років.

добре орієнтувався у цій проблематиці, маючи вже і неабиякі власні напрацювання. Згідно з його звітом, на той час він „зібрав в екскурсіях коло 1.000 мелодій укр[аїнських], молд[авських], великоруських, вивчився техніки фонографування й організував фонографічну лабораторію та вніс до фонотеки Кабінету Муз[ичної] Етнографії понад 200 записаних фонографічних валків, перевів низку робіт лабораторного характеру, як списування на ноти фонографічних записів” [18, арк. 22], від 1927 року збирач „зробив по УСРР 18 музично-етнографічних екскурсій” [18, арк. 23].

Щоби завоювати прихильність влади й отримати згоду на розбудову Кабінету, В. Харків насамперед взявся ганити свою попередню дослідницьку діяльність, розкаюючись у „недостатньому освоєнні марксистсько-ленінської ідеології” [33, арк. 12], у „ігноруванні музичного побуту робітництва” [33, арк. 12], у хибах збирацької роботи, яка „була відірвана від літературно-наукової продукції” [18, арк. 26], у недостатній увазі до сучасних музичних процесів серед робітничо-колгоспних мас. Не менше дісталось і його попередникам та сучасникам. „Записи таких ерудитів буржуазної фольклористики, як Лисенко, Колесса, Людкевич, Квітка, – писав В. Харків, – в більшості не задовольняють тих високих, щодо якості записів, наукових вимог, які ставить до науки пролетаріат і комуністична партія [...]. Діяльність Кабінету музичної етнографії ВУАН від 1921 року по лінії збирацької роботи не порвала остаточно з хибами дворянсько-буржуазної націоналістичної методології. В роботі кол[ишнього] Керівника Кабінету К. Квітки і його ближчого співробітника В. Харківа позначився географічний (а не соціальний) план досліджу музичного фольклору, переважний інтерес до архаїчної нар[одно]ї музики, до її форм, а не змісту [...]. Зібрані в архіві Кабінету музичної етнографії понад 4.000 недрукованих ще записів нар[одних] мелодій значною мірою хибують на [...] класово-ворожу буржуазно-націоналістичну методологію і не можуть бути визнані за цілком задовільні” [33, арк. 12-13]. Покаявшись у власних „недопрацюваннях”, В. Харків запланував на 1934 рік низку „правильних” тем, зокрема:

„1. ‘Критика буржуазно-націоналістичної концепції Ф. Колесси в питанні про музичну сторону дум’ (доповідь в основному виготовлена);

2. Збирання матеріалів до теми ‘Класова боротьба в українському пісенному фольклорі’ [...];

3. ‘Масова музична культура колгоспного селянства і перспективи її розвитку’” [33, арк. 11].

Такий крен у напрямі наукових і музично-етнографічних досліджень В. Харківа не був випадковим. Подібні тенденції у його діяльності намітились й раніше. Так, ще у червні 1931 року в Асоціації пролетарських музик України дослідник виступив з доповіддю „Завдання музично-етнографічної роботи за реконструктивної доби” [18, арк. 12], у якій виголосив доволі абсурдні тези про „класовий зміст” народних пісень [35, арк. 1], а у грудні-січні 1931–1932 років у копальні Рутченківка на Донбасі „записав на фонограф зразки музичних п’єс, що мали місце в робітничому побуті” [39, с. 188].

Однак не те, що розпочати, але й належно обговорити з керівництвом Академії свій проект розбудови музично-етнографічного осередку В. Харків не встиг. Вже 15 листопада 1934 року Кабінет після ліквідації Комісії літератури та мистецтва, перейшов у відання Інституту історії матеріальної культури, заснованого на базі Всеукраїнського археологічного комітету при Історико-філологічному відділі ВУАН [9, арк. 20]. Власне при Інституті і була створена фольклорно-етнографічна секція з Кабінетом музичної етнографії. Та виділити посаду штатного співробітника керівництво Академії чомусь забуло. І лише на початку наступного року В. Харків „був поновлений наказом ВУАН від 4. І. 1935 року з 15-го ж листопаду” [9, арк. 20] як штатний співробітник Кабінету музичної етнографії.

Втім, зміни у підпорядкуванні Кабінету ніяк не вплинули на його роботу. Магістральною темою, запланованою на 1935 рік, залишалося „вивчення мотивів класової боротьби в українському пісенному фольклорі” [37, арк. 43], оскільки саме „мотиви класової боротьби у фольклорі, – за словами В. Харківа, – є провідною ланкою для зрозуміння істоти фольклорної творчості трудящих мас в цілому” [36, арк. 47]. Серед інших, не менш „актуальних” тем, були й такі, як „кріпацьке повстання у с. Дорогінці й цього сліди у фольклорі [...] Перекази про 1-шу кінну армію на Донбасі [...] Фольклор 44 дивізії Щорса” [8, арк. 30]. Чи не єдиним винятком у цьому переліку стало „вивчення зразків народної інструментальної музики” [8, арк. 30]. Реалізація усіх цих тем вимагала проведення музично-етнографічних експедицій.

Свіжі фольклорні записи були необхідні і для ще одного проекту – видання пісенних збірників для масового читача. З цього приводу В. Харків писав: „Найперше завдання музичної фольклористики на Україні – дати добрі збірники укр[аїнської] народної пісні академічного типу, де б композитор, поет, педагог, студент могли б найти

систематизований і критично перевірений матеріал [...]. Друковані записи дуже порозкидані, до того ці матеріали часто не можуть нас задовольнити з різних поглядів” [38, арк. 9]. До таких „недосконалих” збірок В. Харків зачислив класичні пісенні видання Климента Квітки, Миколи Лисенка, Оскара Кольберга й ін. Тому-то і необхідно було, на думку дослідника, „значну частину записів зробити заново і по новому [підкреслення. – В. Х.] на засадах єдиної марксо-ленінської методології і світогляду на підставі високих вимог до якості запису” [33, арк. 14]. Видання народномузичних збірок курував заступник Народного Комісара освіти Андрій Хвиля, тож воно добре фінансувалося.

В. Харків, виконуючи заплановані теми та працюючи над підготовкою до друку пісенників, здійснив кілька тематичних експедицій. Так, для збору матеріалів про Турбаївське повстання селян 1789 року він у 1934 році відбув у експедицію на Харківщину, де працював у селах Турбаї¹, Фидрівка² та Попове³ Велико-Кринківського району. Там збирачем було „вперше записано на фонограф 7 варіантів мелодії” [34, арк. 2] пісень про це повстання. Окрема експедиція була організована і на батьківщину Устима Кармелюка у с. Головчинці (Вінниччина)⁴ та сусідні села Кальна Деражня⁵ і Малі Кориченці⁶ (Хмельниччина), де вчений зареєстрував кілька пісень про відважного ватажка [34, арк. 5-6]. В. Харків провів й інші спеціальні поїздки, зокрема, у м. Погребище⁷ для запису пісень про вбивство кріпачки та в с. Дорогинка (Чернігівщина)⁸ для реєстрування народномузичних творів про Дорогинське повстання кріпаків середини XIX століття⁹.

В. Харків був залучений й до інших проектів. Так, „Кабінет Музичної Етнографії в особі т. Харкова виконував такі роботи: взяв

¹ Сьогодні – с. Турбаї Глобинського району Полтавської області.

² Сьогодні – с. Федорівка Глобинського району Полтавської області.

³ Сьогодні – с. Попове Великобагачанського району Полтавської області.

⁴ Сьогодні – с. Кармалюкове Жмеринського району Вінницької області.

⁵ Сьогодні – с. Кальна Деражнянського району Хмельницької області.

⁶ Сьогодні – с. Коричинці Деражнянського району Хмельницької області.

⁷ У рукописах вказано, що село розташовано у Київській області. Однак тут, мабуть, закралася помилка. З 1932 року і до сьогодні м. Погребище належить до Вінницької області.

⁸ Сьогодні – с. Дорогинка Ічнянського району Чернігівської області.

⁹ У 1935–1936 роках світ побачили три збірники народних пісень з однаковою назвою „Українська народна пісня”. Один з них містив 455 пісень [29], два інші були дещо менші за об’ємом та включали 177 [28] та 200 [27] пісень Вінницької області.

активну участь у грамофонному записі української музичної культури, що провадився в Києві від Грампласттресту. На пропозицію від Кабінету було викликано з с. Кам'янки співочий ансамбль з 4-х колгоспниць для запису на грамофон оригінального народного співу” [9, арк. 22]. В. Харківа також запросили як наукового консультанта з фонозапису для фіксації на кіноплівку народної музичної пісенної творчості для потреб радіомовлення, який проводила бригада Радіокомітету від Московської фабрики звукозапису. На кіноплівку були записані ансамбль „колгоспників-дударів із с. Хоробричі на Чернігівщині, згаданий жіночий ансамбль із с. Кам'янки та спеціально викликаний з Полтавщини на пропозицію т. Харкова лірник – один з кращих виконавців історичних дум” [9, арк. 23]. Усіх музик і співаків було „використано також, як виконавців для фонографічного запису в Кабінеті музичної етнографії” [9, арк. 23].

Запрошення В. Харківа до таких проєктів, вочевидь, було не випадкове. На той час він заслужив репутацію доброго фахівця та й Кабінет, дякуючи завбачливості й ініціативам ще К. Квітки за безпосередньої участі В. Харківа, був технічно непогано оснащений. Зокрема, на перше січня 1935 року, судячи з „Інвентарного опису обладнання Кабінету Музичної етнографії” [11, арк. 3-5], у розпорядженні установи були: парлограф фірми Карл-Ліндрштрем (Берлін), один електричний та дев'ять механічних фонографів різних фірм, „диктафон марки ‘Одеон’ (діктатор), механізм електричний”, комплект рупорів (серед яких були мідні, бляшані, дерев'яні, картонні, алюмінієві), комплект приладів для гальванопластичного копіювання фонографічних записів, прилади для відливу валків, мікрофон, ламповий підсилювач для мікрофона, комплект діафрагм та різні комплектуючі деталі для фонографа, машинка для зчищування диктофонних та фонографічних валків, прилад для зарядки анодного акумулятора, секундоміри, метроном, 410 фонографічних валків та 81 великих диктофонних валків. Серед описаного також і навушники до фонографа, гнучка трубка та трійники для рупорів, які, очевидно, застосовувалися при рекордуванні багатоголосся та вокально-інструментальної музики.

В. Харків намагався налагодити в Кабінеті не тільки збирацьку, але й архівну роботу. Маючи за плечима вишкіл К. Квітки, який завжди підкреслював особливу вартість для науки власне фонограм [детальніше див.: 4], він добре розумів значення та перспектив-

ну цінність звукового документування фольклору. Дослідник писав, що „робота над фонограмами, даючи безпосередні досягнення щодо якості й певності запису, є дуже невдячна з погляду економії часу. Проте підносить наукову якість і цінність записів, а головне зберігає для наступних десятиліть звуковий образ” [18, арк. 23]. Даючи поради збирачам фольклору у згаданий вище „Доповідній записці” [33, арк. 11-16] та перелічуючи, „які методологічні і методичні постулати мусять бути положені в основу” [33, арк. 14] музично-етнографічної роботи, В. Харків окремим пунктом зазначав необхідність максимального „застосування фонографа, що захоче звукові образи, як пам’ятки культурно-мистецької цінності і забезпечує технічно високу якість запису” [33, арк. 14].

Дбаючи про раніше призбирані у Кабінеті фонограми, В. Харків намагався відшукати якнайпереконливіші та „безпечно-надійні” аргументи для керівництва, щоби не допустити втрати наявних у Кабінеті воскових валиків. Так, звертаючись з проханням до начальства придбати нові циліндри для експедиційної роботи, дослідник разом з тим писав: „весь архів фонограм Кабінету [десь на кінець 1933 року. – *І. Д.*] складається з 383 валків; більшість з яких мають наукову вартість остільки високу, що допустити їх зчищення навіть після їх списування на ноти не можна. Нагадаємо, що Архів фонограм при Інституті Антропології і етнографії Всесоюзної академії наук нараховує 10.000 валиків, а Інститут Єврейської пролетарської культури ВУАН має коло 1000 валиків” [33, арк. 16]. За підрахунками В. Харківа, річна потреба Кабінету становила близько 300 валиків. І якщо на той час один валок вартував дві з половиною німецькі марки, Академії „це коштувало б щороку 750 нім[ецьких] марок, або коло 400 крб.”, що, як вважав дослідник, не було такими вже і великими затратами [33, арк. 16]. Дослідник, піклуючись про валики, не забував нагадати керівництву і про знаходження Кабінету в непристосованому, дуже тісному та холодному приміщенні, що „не забезпечувало від псування майна, особливо архіву фонограм, для яких потрібно сухе і тепле приміщення” [33, арк. 16].

Та попри переживання про подальшу долю набутих архівних фондів В. Харків повністю не відмовився від практики стесування фонограм та нанесення на валики повторних записів. При плануванні роботи Кабінету на 1934 рік він зазначав, що „частина фонограм буде зчищуватися після списування на ноти” [33, арк. 16]. Можливо, та друга, „не

зчищена” частина і мала збагатити архів новими записами, проте такий вибірковий принцип громадження фольклорних матеріалів був притаманний радше музейним, а не науковим колекціям, засадничим правилом яких вважалося збереження усіх існуючих, а не лише найкращих фонограм. Як фаховий дослідник, знайомий до того ж із роботою подібних європейських установ, В. Харків мав би це знати. Виправданям В. Харківа, мабуть, було те, що серед зчищених могли бути всілякі фольклорні фальсифікати, які йому доводилося фіксувати.

Не вдалося налагодити в Кабінеті й копіювання фонографічних записів. На важливості цього напрямку роботи особливо наголошував ще К. Квітка, а В. Харків навіть спеціально вивчав досвід німецьких дослідників, які активно практикували тиражування валиків ще на початку XX століття. Проте, незважаючи на наявність у розпорядженні Кабінету як спеціальної установки для гальванопластичного копіювання фонограм, так і приладів для відливу валків, робота так і не була розпочата.

Тож хоч фонографування музичного фольклору в Кабінеті продовжилося, вповні реалізувати більшість із тих задумів К. Квітки, які стосувалися документування народної музики та збереження фонограм, В. Харкову вдалося лише частково. Можливо, далеко не все з рекордованого у ті роки заслуговувало на увагу, а тому лише якась частина із зафонографованого поповнила звукову колекцію Кабінету. Та найважливішим у тій політично-історичній ситуації було те, що архів із записами української народної музики не ліквідували, чого можна було сподіватися, а окремі музичні зразки все ж збагатили фоноколекцію.

Однак вже незабаром в Академії знову відбулися зміни. У лютому 1936 року ВУАН перейменували в Академію наук Української Радянської Соціалістичної Республіки (АН УРСР). Окрім того, „червнева Сесія Ради УАН ухвалила відкрити в системі УАН новий Інститут народної творчості для вивчення музично-пісенного і оповідального фольклору та народного образотворчого мистецтва. У склад нового Інституту мав увійти Кабінет музичної етнографії” [37, арк. 43]. Відтак влітку 1936 року все, що було пов’язане з фонографуванням та архівуванням народної музики, перейшло у відання нової інституції¹.

¹ У роки Другої світової війни Інститут українського фольклору, який діяв у складі Інституту суспільних наук, було евакуйовано до Уфі. У червні 1942 року установа отримала автономію і змінила назву на Інститут народної творчості та мистецтв АН УРСР, а в липні 1944 року із закінченням війни та поверненням

Серед пріоритетних завдань Інституту було і провадження музично-етнографічної роботи. Для залучення до цієї праці не тільки штатних працівників, але і якомога ширшої сітки збирачів за підписом відповідального редактора часопису „Український фольклор” М. Агуфа та В. Харківа була випущена спеціальна брошура „Збираймо народну творчість”, у якій давались настанови як і що збирати. Особливо наголошувалося на таких „актуальних” питаннях, як „тема тяжкого суспільно-економічного становища трудящих мас за часів феодалізму та капіталізму”, „інтернаціональна тематика”, „фольклор колгоспного будівництва”. Не забули автори згадати і про першочерговий запис творів „про Сталіна, Ворошилова, Будьонного, Котовського, Щорса” тощо [7].

Завдяки цій програмі доволі швидко вдалося налагодити експедиційну роботу й організувати низку фольклористичних поїздок у різні куточки радянської України. Лише у 1936–1938 роках працівники Інституту провели понад сорок польових виїздів [39, с. 59]. Зокрема, в експедиціях 1936–1937 років взяли участь В. Харків [16, арк. 459, 466-473, 492, 498-504; 23, арк. 108], Мойсей Береговський¹ [16, № 537-547], Григорій Нудьга² [3], бригада у складі Тимофія Онопи³, Тамари Шеффер⁴ і Зінаїди Палеолог [26, арк. 103-108]. Дякуючи їхній праці, у терені було зроблено ряд фонографічних записів. Так, В. Харків у липні 1936 року у селах Григорівка № 2, Пединівка, Гу-

до Києва його було перейменовано в Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії (ІМФЕ) АН УРСР.

¹ Мойсей Береговський (1892–1961) – музикознавець, дослідник єврейського фольклору України. У 1928–1936 роках завідував Кабінетом музичної фольклористики Інституту єврейської пролетарської культури АН УРСР, у 1936–1949 роках очолював секцію музичного фольклору Кабінету єврейської мови, літератури та фольклору АН УРСР. Співпрацював з К. Квіткою, беручи участь в роботі Кабінету музичної етнографії.

² Григорій Нудьга (1913–1994) – письменник, фольклорист, літературознавець. У 1936–1938 роках працював лаборантом, молодшим науковим співробітником Інституту українського фольклору.

³ Тиміш Онопа – випускник Музичного інституту ім. М. Лисенка у Києві. Ще студентом був зачислений нештатним працівником спочатку Кабінету музичної етнографії, де займався упорядкуванням і переписуванням рукописних матеріалів, а згодом і Кафедри української етнографії, де працював як збирач і транскриптор.

⁴ Тамара Шеффер (1909–1984) – музикознавець. У 1959–1970 роках – науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР.

товка, Семенівка, Олександрівка на Донбасі¹ згромадив весільні пісні, інструментальні мелодії на баяні (гопак, Страданіє, Шахт'юр, Чорноморець, Бариня) та інші твори. Цього ж року від лірника Грицька Обліченка він записав думи з супроводом „Про Козака Голоту”, „Про Самарських братів” та „Про Вася Вдовиченка” [26, арк. 106]. Серед рекордів В. Харківа можна віднайти і пісні на кшталт „Шахт'юр пашеньки не пашет” у виконанні „хору ‘Пятиминутка’” [16, № 479]. Наступного, 1937 року В. Харків здебільшого рекордував звичайні пісні (наприклад, „На вулиці скрипка грає”, „Била мене мати, була”, „Ой і зорву я з рожі квітку”, „Ой у городі в Одесі” й інші [16, № 492, 498]). У збирацькому доробку М. Береговського, який у червні-липні 1936 року проводив запис у селах Великі Сорочинці та Хомутець на Харківщині² були весільні обрядові, а також чимало звичайних пісень (чумацькі, історичні, про кохання). Низку обрядових (зокрема купальська) та звичайних пісень [16, № 376-377] рекордувала у липні 1936 року в селі Шевченкове Вільшанського району на Київщині³ бригада Т. Онопи. У селі Лип'янці на Черкащині⁴ влітку 1937 року від місцевих колгоспниць народні пісні фонографував Г. Нудьга.

Особливо активним і продуктивним для збирацької роботи Інституту став 1938 рік, упродовж якого було проведено три великі фольклористичні експедиції. У терені працювали численні бригади. Зокрема, у першій експедиції, яка відбулася у квітні-травні, взяло участь одинадцять збирачів у складі шести бригад [31, с. 160], у другій (в липні-серпні) – 18 збирачів у дев'яти бригадах [31, с. 160]. Третя, тематична експедиція, яку провели у жовтні-грудні, була присвячена „збиранню народної творчості про Шевченка [...]”; було організовано 7 виїздів за участі 11 осіб” [31, с. 163]. У збирацькі бригади входили: П. Лебідь, Т. Онопа, І. Волошин, П. Павлій, М. Нагорний, Г. Сухобрус, С. Біловод, С. Мейзлер, М. Гайдай⁵, І. Бабський,

¹ Ідентифікувати ці села наразі проблематично, оскільки на Донеччині є по кілька сіл з однаковими назвами.

² Сьогодні села Великі Сорочинці та Хомутець знаходяться у Миргородському районі Полтавської області.

³ Наразі ідентифікувати це село не вдалося.

⁴ Сьогодні – с. Лип'янка Шполянського району Черкаської області.

⁵ Михайло Гайдай (1878–1965) – музичний фольклорист, хоровий диригент, композитор-аматор, науковий співробітник Кабінету музичної етнографії, у 1939-1942 роках – Інституту українського фольклору, у 1942–1949 роках – завідувач відділу музичного фольклору ІМФЕ.

Р. Верещага, М. Грінченко, В. Дяченко, О. Бандурко, П. Майборода, Д. Кушнарєнко, П. Гонтарєнко, М. Ісирович. До роботи, окрім фольклористів, також були залучені представник Київської кінофабрики О. Кучеренко та фотограф Я. Павлоцький [31, с. 160-162].

Належить підкреслити, що „всі експедиції Інституту провадилися з фонографами за винятком лише кількох окремих виїздів” [31, с. 163]. У терені „було записано багато дожовтневих і пожовтневих пісень з мелодіями (більше 750) і робітничих пісень” [31, с. 163]. Серед рекордованого було чимало таких псевдофольклорних пісень, як „Бачила я всю ніч” (про Сталіна), „Пісня про трактори”, „Хочу співати” (про вибори), „Пісня про смерть комунара” [31, с. 160] тощо. Записували фольклористи і власне автентичні народні пісні, переважну більшість з яких складали звичайні, зрідка зустрічалися і обрядові твори, наприклад, весільні [31, с. 160]. Архів Інституту поповнився також низкою інструментальних композицій від капели у складі двох скрипок і бубна та зразками хорового багатоголосся від жіночого гурту із села Кам’янка на Кіровоградщині¹ [26, арк. 104, № 290], зафонографованих у лютому 1938 року Т. Онопою. В експедиціях записували не лише народну музику, але і фольклорну прозу, збирали предмети народного побуту, робили світлини.

Окремою сторінкою в історії Інституту українського фольклору стало проведення 15 квітня 1939 року в Києві Першої республіканської наради кобзарів і лірників. Її ініціатором виступив Микола Грінченко². На нараду приїхало 37 народних співців, зокрема Євген Адамцевич, Степан Авраменко, Єгор Мовчан, Федір Кушнерик, Павло Носач та інші [39, с. 61]. Це були ті народні виконавці, які залишилися живими після проведених у минулі роки репресій, тож і змушені були підспівувати радянській владі [14]. Відтак у їхньому репертуарі знайшлася низка творів, у яких прославлявся більшовицький режим і його вожді.

Фольклористи-музиканти скористалися нагодою приїзду до Києва українських рапсодів і дещо від них зафонографували. Зокрема,

¹ Сьогодні – с. Кам’янка Новомиргородського району Кіровоградської області.

² Микола Грінченко (1888–1942) – музикознавець, музичний фольклорист. У 1922–1934 роках – ректор, викладач Музично-драматичного інституту в Києві, професор Київської консерваторії. Водночас з 1 листопада 1929 до 1 листопада 1930 року – штатний співробітник Кабінету музичної етнографії. У 1938–1942 роках – науковий співробітник Інституту українського фольклору.

від лірника Онопрія Додатка були записані такі твори, як „Невольник”, „Дворянка”, „Міщаночка” [21, арк. 6, № 103-108], від Єгора Мовчана – дума „Максим Залізняк”, пісні „Ой не пугай пугаченьку” та „Про Саву Чалого” [17, арк. 11], а також „Дума про Леніна” [21, арк. 6, № 86]. Серед виконавців були і кобзар Ф. Кушнерик, який проспівав „Думу про Леніна” та „Думу про Сталіна” [21, арк. 5, № 79-80], лірник Рудаков – думу „Про вдову і трьох синів” та псалму „Про Лазаря” [21, арк. 6, № 109-112], кобзар Іван Іванченко – „Привіт Сталіну” та „Ворошиловські стрільці” [21, арк. 6, № 99], кобзар С. Скотаренко – „Пісню про Щорса” [21, арк. 6, № 113-124]. Кілька творів рекордували і від кобзаря Перепелюка: „Ой запив козак, запив”, „Ой бре, море, бре”, „Не плакала стара мати” та ін. [21, арк. 6, № 90-95]. Наспівали на валики і кобзарі Євген Адамцевич, Гр. Риндя, Пономаренко, Пестов [21, арк. 6, № 113-124].

У роки Другої світової війни Інститут українського фольклору, а відтак і фонографічний архів, були евакуйовані до Уфи¹. У червні 1942 року колекція фоноваликів перейшла у власність Інституту народної творчості і мистецтв АН УРСР, створеного на базі Інституту фольклору. Тоді ж було зроблено і черговий реєстр валиків. Під час війни рекордування народної музики не проводилося.

З настанням миру звукове документування фольклору та діяльність фоноархіву в ІМФЕ поступово почали відновлюватися. Налагодженню цієї роботи сприяв прихід в інституцію 1944 року музичного акустика, інженера-винахідника акустичної апаратури Полікарпа Барановського, який організував та очолив в ІМФЕ звуколабораторію [20, с. 16]. Серед численних досліджень вченого в галузі акустики та звукозапису були і знахідки з вдосконалення фонографа. Зокрема, йому належить низка таких досліджень, як „Розробка електрометоду звукозапису на фонографі для експедиційних умов” (1947), „Складання технічних умов на виготовлення і розробка спеціального рекордера для електрозапису на фоновалик” (1947) та інші. Працював він і над виготовленням експериментальних валиків [20, с. 21].

Незабаром були відновлені й експедиційні виїзди. Так, у грудні 1945 – січні 1946 років відбулася фольклористична експедиція з фонографом у с. Білки на Закарпатті². У польовому дослідженні взя-

¹ Сьогодні – м. Уфа, столиця Башкортостану, Росія.

² Сьогодні – с. Білкі Іршавського району Закарпатської області.

ли участь працівники інституту Зінаїда Калина, Порфирій Батюк¹, Я. Джерелюк та студентка Київського державного університету Тамара Джерелюк. На фонографічні валики вони схопили обрядовий і необрядовий фольклор.

Важко сказати, де і ким проводилося фонографування у наступні роки. У паспортах значної частини валиків, які зберігаються в архіві ІМФЕ і які гіпотетично могли бути рекордовані у цей період, на що вказує принаймні черговість реєстрації валиків у архівних документах, така інформація не зазначена. Відомо хіба, що після війни фіксував на валики народну музику П. Барановський, виглядає на те, що фонозаписи в цей період у м. Дніпропетровську зробив і П. Лебідь, а 1948 року рекордував низку українських ліричних пісень Ф. Ткаченко.

Правдоподібно, саме валики Ф. Ткаченка стали останніми фонозаписами народної музики в Україні та завершили півстолітню історію фонографічного документування українського музичного фольклору. Вже цього 1948 року вперше в Україні для звукозапису народної музики було використано значно досконаліший пристрій – магнітофон [13, № 1]. Ініціатором нововведення став П. Барановський, який зафіксував на магнітофонну стрічку від Олени Засядько з село Кам'янка Кіровоградської області пісні „Влітку я родився” та „У неділю рано”, від кобзаря Іванченка „Пісню молодих ремісників (про Донбас)” і „Моє кобзарське слово” [13, № 1], а від Олени Кислої з Чернігівщини колискову, заробітчанську, дві весільні пісні та частушку [13, № 2]. Магнітофон зразу ж витіснив з ужитку збирачів ІМФЕ фонограф і на наступні десятиліття став незмінним супутником у фольклористичних експедиціях українських дослідників народної музики.

Сьогодні валики, призбирані у різноманітних проектах ВУАН/АН УРСР знаходяться в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ. Сказати точно, скільки ж було рекордовано циліндрів у післяквітківський період праці Кабінету та його наступників, досить проблематично. Втім, в архіві знаходиться низка реєстрів, звітів та інших документів, як довоєнних, так і повоєнних, які бодай приблизно можуть зорієнтувати в об'ємі фонографічної роботи та рекордованому матеріалі у 1930–1940-і роки.

Так, частково відновити загальні відомості про кількість довоєнних записів можна за „Обліковими картками на валики, що збері-

¹ Порфирій Батюк (1884–1973) – композитор, хоровий диригент, музичний фольклорист, педагог. У 1944–1947 роках – старший науковий співробітник ІМФЕ.

галися в Інституті українського фольклору. 1920–30-ті роки” [16]. Хронологічно вони охоплюють фонограми, зроблені у період від 1903 (запис О. Сластьона) до 1937 року (запис В. Харківа). Робота з каталогізації була виконана, очевидно, десь перед війною, оскільки у шапці карток вказано: „Інститут Українського Фольклору АН УРСР. Фонограмархів”, а як сказано вище, під час евакуації назва установи була змінена на Інститут народної творчості і мистецтв, а після повернення – на Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії.

Для облікування циліндрів була підготовлена спеціальна інструкція та визначені основні пункти, які мали бути вказані при описі фонограм: „1. № валика; 2. Зміст фонографічного запису; 3. Дата запису; 4. Де проведений запис; 5. Вид придбання; 6. Хто здійснив запис; 7. Вартість фонограми; 8. Відповідний нотний запис (‘розшифровка’); 9. Коротка характеристика фонограми; 10. Примітки” [32].

На основі цієї інструкції, правда, вже дещо відредагованої, були видрукувані спеціальні бланки-паспорти, які включали десять параметрів: „Жанр. Назва. Хто співав і звідки. Час (і місце) запису. Хто записав. Характеристика запису. Стан валка. Прикмети. Розшифровка. Примітки”. Таких бланків, виготовлених на кожний валик, збереглося 535. Опис фонограм, правдоподібно, виконав Т. Онопа. І хоча не всі пункти у картках заповнені, основні дані все ж вказані. Зокрема, зазначено де, коли та хто рекордував валик, що на ньому записано, вказано його стан, дана характеристика фонограми. Так, у обліковій картці на запис В. Харківа, здійснений 19 липня 1936 року у селі Григорівка № 2 на Донбасі, подано перелік шести пісень із таксуванням їхньої тривалості: „а) Даєш, даєш мій батеньку 0-20; б) Ой казав же ти 20-29; в) Весільні 29-39...” [16, № 466]. Виконавець зазначений як „жіночий гурт”, у характеристиці фонограми вказано: „Запис добрий. Звучність хору виразна. Текст чути не виразно”. Стан валка оцінено як „Добрий”. У деяких облікових картках було заповнено і пункт „Примітки”, де прокоментовано кожну пісню. Єдина графа, яка була не заповнена у всіх картках – це „Розшифровка”.

Інформацію про фонографовані у 30-ті роки валики можна почерпнути також із згаданого вище реєстру фонографічних валиків, зробленого 1942 року. У цьому документі вказано час запису, назви рекордованих творів, зазначено виконавців і записувачів, а також подано різні примітки до реєстру. За цим описом у архіві на 1 червня

1942 року знаходилося всього 312 валиків, а саме: „Сластьон – 27 валків, Голіцин – 2 валків, Колесса Ф. – 2 валків¹, Квітка Кл. – 34 валків, Гайдай М.П. – 16 валків, Харків Вол. – 187 вал. мал. форм + 20 великих форм, Онопа Т. – 19 валків, невідомий записувач – 5 вал.” [26, арк. 68]. Та вже за „Реєстром валиків, переданих у Відділ рукописних фондів” Інституту 14 лютого 1948 року в фоноархіві залишався хіба 151 валик [23, арк. 29-34]. Либонь, якась частина колекції постраждала при евакуації.

Однак евакуація була не єдиною причиною втрати фонографічних валиків. Деякі з них, не витримавши часу, покришилися, багато покрилися цвіллю. Чимало фонограм пропало і через стесування валиків при їх підготовці для нових записів. Виглядає, що значна частина колекції була знищена навмисно, без вагомих на те причин. Так, наприкінці 1940-х років працівники Інституту прослуховували записи і робили помітки стосовно подальшої долі валиків [23, арк. 9-11, 18-21]. Збереглися чернеткові записки такої ревізійної роботи. На початку документу був виписаний „план праці”, за яким валики необхідно було прослухати, розшифрувати, а потім зчистити. Із списку випливає, що на момент цієї роботи в архіві було щонайменше 569 циліндрів, принаймні зустрічається саме такий останній порядковий номер згаданого у тих документах валка. Виходячи лише з цього рукопису, а в архіві ІМФЕ зберігається декілька подібних реєстрів, було зліквідовано понад сто циліндрів, як такі, що „не представляют архивной ценности” [23, арк. 9]. Біля деяких з них стояла помітка: „Выяснить, кто пел” та іншим почерком відзначено: „зчищено”. Спираючись на нечіткий підпис, можна припустити, що безпосереднє стесування валиків виконував Т. Онопа. Що було знищено і що при тій „чистці” українська культура втратила безповоротно, вияснити сьогодні проблематично, оскільки у документі вказані хіба порядкові номери валків і вказівки до їх ліквідації без зазначення творів, місця запису, виконавця. Наприклад, „№ 101 – расшифр[овать] и очисти[ть], не им[еет] научн[ой] ценности” [23, арк. 9], „[№] 455 – не представляет архивной ценности” [23, арк. 11] і т. п. На одному з документів зазначена дата: 1.04 – 01.05.1948 [23,

¹ Ці два валики (№ 31 і 32) помилково приписані Ф. Колессі. Насправді їх рекодував О. Сластьон. Натомість львівському збирачеві належать інші два валики, один з яких помилково був зареєстрований за К. Квіткою (№ 291), інший – за невідомим записувачем (№ 39).

арк. 21]. Скільки ж насправді було втрачено валиків, залишається хіба здогадуватися.

Не скориставшись свого часу гальванопластичним устаткуванням та так і не розпочавши тиражування валиків, дослідники все ж розуміли ті небезпеки, які чатували на крихкі воскові валики. Здобувши можливість копіювання фонограм на сучасніші носії, вони взялися за таку роботу, і невелика частина фоноколекції була скопійована на диски рентгенівських плівок, які сьогодні зберігаються в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ. Там же знаходиться папка, у якій міститься реєстр-опис цих копій. На її титулі олівцем написано: „Реєстр платівок (на рентген[івських] плівках – копії з фоноваликів), вигот[овлено] (1939 рр.)? чи після війни?” [21].

Збережений реєстр свідчить, що таким способом було переписано 124 фонографічні валики. Серед найстарших – воскові циліндри, рекордовані О. Сластьоном у 1905, 1908–1910 роках, найпізніших – щонайменше 45 творів, записаних 1939 року на вище згаданий нараді кобзарів. На деяких платівках, зокрема з перезаписами дум, зазначені дати – березень-грудень 1939 року, і вказано прізвища виконавців копіювання – М. Береговський і Т. Онопа.

На рентгенівських дисках, які були скопійовані з валиків, рекордованих до середини 1930-х років, переважає кобзарсько-лірницький репертуар: думи, голосіння, псалми, є і пісні звичайні, обрядовий фольклор. З пізніших фонограм – головню звичайні пісні. Зустрічаються і такі записи, як „Дума про Леніна” та „Дума про Сталіна” (записи 1939 року) та подібні твори. Є і копії, зроблені з валиків, яких уже немає в реєстрах 1942 та 1948 років і тим більше в сучасних.

Також, на рентгенівських платівках зафіксовано „Опис весілля”, виконаний, правдоподібно, Пилипом Козицьким у 1955 році [21, № 125-165]. Це розповідь про весільне дійство зі співом в супроводі інструментальної музики. Найімовірніше, запис був здійснений безпосередньо на рентгенівські диски, оскільки фоновалики із подібним змістом не зафіксовані у жодному з наявних каталогів. Можливо, напис „Реєстр платівок (на рентген плівках – копії з фоноваликів)” на папці стосувався усіх записів, окрім „Весілля”. Усі фонограми з рентгенівських дисків згодом були переписані на магнітофонну плівку [6, с. 112].

Сьогодні в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ загалом зберігається 270 фонографічних циліндрів. Містяться

тут і валики, призбирані наприкінці 1930-х та в 1940-х роках [17]. Це рекорди здебільшого В. Харківа, а також Т. Онопи та кількох інших збирачів.

Із довоєнних записів переважають валики з репертуаром учасників наради кобзарів Є. Мовчана, П. Носача, О. Додатка, Ковалика, Гречуна, Подоляна (1939). Серед фонограм такі пісні, як наприклад, „Ой не пугай пугаченьку”, „Про Саву Чалого” (Є. Мовчан), „Ой не шуми луже”, „За Сибіром сонце сходить” (Ковалик), „Пісня про Щорса” (П. Носач, Маркевич) [17, арк. 9-11] та ін.

У архіві збережені і циліндри, фонографовані В. Харківим у фольклористичних експедиціях. На них зафіксовані пісні про Турбаївське повстання (1934), пісня про Устима Кармелюка, схоплена від його правнучки Явдохи Лукашенко (1935). 1936 роком датовані валики переважно із звичайними піснями, рекордовані дослідником на Донбасі, а також дума „Про самарських братів” у виконанні лірника Г. Обліченка.

Окреме місце у архіві займають повоєнні польові записи, виконані у грудні 1945 та січні 1946 років у село Білки на Закарпатті. Валики фонографували З. Калина, П. Батюк, Я. Джерелюк і Т. Джерелюк. На циліндри було схоплено весільні ладканки, коломийки, звичайні пісні (про кохання, солдатські, балади), а також, зважаючи на новорічно-різдвяний період, чимало колядок і коляд. Загалом, з цієї експедиції збереглося близько 40 валиків [17, арк. 12-15].

Серед записів, зроблених у повоєнні роки, в архіві знаходяться циліндри, рекордовані П. Барановським, а також П. Лебедем, який зафіксував від Г. Ярославцевої пісню „Ясна нам Сталінська дорога”. У фоноколекції знаходиться і щонайменше два валики, на яких 1948 року вісім звичайних пісень від гурту дівчат рекордував Ф. Ткаченко [17, арк. 10]. Мабуть, саме на цих циліндрах, як уже мовилося, таки і були зроблені останні в Україні фонографічні записи народної музики.

Водночас у колекції містяться циліндри, які наразі ідентифікувати проблематично, оскільки чимало з них паспортизовано частково: не вказані дати рекордування, на багатьох не зазначено також і збирачів. Наприклад, в архіві знаходиться сім валиків, на яких записана „Віртуозна гра на сопілці”. Однак більше ніякої інформації про ці рекорди немає [17, арк. 108-114]. Імовірно, більшість неідентифікованих валиків було фонографовано десь у середині-наприкінці 1930-х років.

У 1992 році завдяки „Спільному проєктові збереження пам’яток культури”, ініціатором і координатором якого виступив американський етномузиколог Вільям Нолл, та співпраці ІМФЕ з Американським центром народного побуту при Бібліотеці конгресу США [6, с. 112], 211 фонографічних валиків з архіву Інституту було перевезено до Америки для їх реставрації та перезапису на магнітофонну плівку [25, с. 9]. Роботу успішно здійснили в Лабораторії магнітних записів і вже 6 лютого 1995 року валики й отримані магнітофонні копії (44 касети по 90 хвилин) повернули до Києва [1]. До виготовлених фонограм була додана також і супровідна документація українською та англійською мовами, у якій окрім порядкових номерів валків подавалась інформація про рекордовані твори, виконавців (найчастіше доволі загально: „Жіночий гуртовий спів”, „Чоловічий солоспів”), а також стан валиків та якість фонокопій [20]. Цей реєстр уклала учасниця проєкту, американський етномузиколог українського походження Дарія Ласовська-Небеш. Реставрацію та перезапис циліндрів вдалось здійснити завдяки фінансовій підтримці Фонду Марії Ясінської-Мурованої, Фонду Рекс, Фонду Сороса та Українського наукового інституту Гарвардського університету [15, с. 117]. У числі інших, американські спеціалісти скопіювали і валики, рекордовані у 1930-х та 1940-х роках.

Отож, період середини 1930-х – 1940-х років в історії фонографування народної музики в радянській Україні був складним і неоднозначним. Незважаючи на непрості суспільно-політичні умови, Кабінет музичної етнографії ВУАН, хоч і зі значними труднощами, все ж продовжив свою роботу. У проблематичних для проведення українознавчих студій реаліях не припинялася ні збирацька, ні архівна робота. Звісно, тодішні записи часто грішили фальсифікуванням, пристосуванням до нових політичних вимог, однак, так чи інакше, вдалося не тільки зберегти архів фонографічних валиків від цілковитого знищення, але й поступово наповнювати його бодай одинично якісними, та все ж новими зразками народної вокальної й інструментальної музики. Ті основні засади звукозапису й архівування музичного фольклору, які були вироблені у Кабінеті ще К. Квіткою та передані ним В. Харківу, стали надійним фундаментом подальшої музично-етнографічної роботи етномузикознавчої інституції. Сьогодні колекцію фонографічних валиків, яка складає основу Архіву наукових фондів фонозаписів ІМФЕ, поправу можна вважати безцінним звуковим документом української народної музичної культури середини ХХ століття.

-
-
1. Акт про прийняття фоноваликів // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Фонд 35. – Опис фонографічних валків. – 1 арк.
 2. Гайдай М. Нотатки фольклориста / Михайло Гайдай // Український фольклор. – Київ, 1939. – Кн. 4. – С. 94-95.
 3. Григорій Нудьга : біобібліографічний покажчик / упорядкування В. Івашківа, Р. Марківа, А. Вовчака. – Львів, 2007. – 272 с.
 4. Довгалюк І. Фоноархів Кабінету музичної етнографії Всеукраїнської Академії Наук / Ірина Довгалюк // Вісник університету. Серія мистецтвознавство. Вип. 12. – Львів, 2012. – С. 114-130.
 5. Довженко В. Українська радянська музична фольклористика передвоєнних років / Валеріан Довженко // Народна творчість та етнографія. – 1960. – Кн. 1. – С. 19-29.
 6. Довженко Г. Фонографічна колекція українських дум в історії вивчення епічного виконавства / Галина Довженко // Усна епіка : етнічні традиції та виконавство : у 2 ч. – Київ, 1997. – Ч. I. – С. 111-116.
 7. Збираймо народну творчість. – Київ, 1936. – 16 с.
 8. Звіт Кабінету Муз[ичної] Етнографії за роботу в 1935 році // Звіти Кабінету музичної етнографії. 1923–1935 // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 6. – Од. зб. 6. – Арк. 30-31.
 9. Звіт Кабінету Муз[ичної]–Етнографії за роботу від 1 січня по 20 квітня 1935 року // Звіти Кабінету музичної етнографії. 1923–1935 // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 6. – Од. зб. 6. – Арк. 20-26.
 10. Іваницький А. Українська фольклористика / Анатолій Іваницький. – Київ, 1997. – 392 с.
 11. Інвентаризаційні відомості обладнання Кабінету Музичної Етнографії. 1935 // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Фонд 6-1. – Од. зб. 10а. – 9 арк.
 12. Кабінет Музичної етнографії // Інформація про роботу Кабінету музичної етнографії. 1924–1930 // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Ф. 6-1. – Од. зб. 9. – Арк. 3-10 .
 13. Книга опису № 6 магнітофонних плівок фонду № 14 (структурна частина 10). Книга № 1 // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – № 2.
 14. Литвин М. Розстріляний з'їзд кобзарів / Микола Литвин // Інтернет ресурс: <http://svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=7740>. Доступно 10.05.2014.
 15. Небеш Д., Поточняк А. Українські фонографічні записи народної музики в Бібліотеці конгресу США / Дарія Небеш, Антоній Поточняк // Етномузика : збірка статей та матеріалів на честь 125-ліття Климен-та Квітки / упор. Богдан Луканюк. – Львів, 2006. – Число 1.– С. 117. –

- (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. Миколи Лисенка. – Вип. 12).
16. Облікові картки на валики, що зберігалися в Інституті українського фольклору // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Фонд 8. – Од. зб. 1233. – 535 арк.
 17. Опис фонографічних валиків // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Фонд 35. – 21 арк.
 18. Плани наукової роботи, звіти за наукову роботу співробітника Кабінету музичної етнографії В. Харкова – 1927–1934 // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Фонд 6-1. – Од. зб. 7. – 32 арк.
 19. Правдюк О. Українська музична фольклористика / Олександр Правдюк. – Київ, 1978. – 327 с.
 20. Путівник по особових фондах Архівних наукових фондів рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського / НАН України. ІМФЕ ім. М. Рильського ; [відпов. ред. Г. Скрипник, заг. ред. Г. Довженок]. – Київ, 2005. – 408 с.
 21. Реєстр платівок на рентген плівках – копії з фоноваликів // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Реєстр. – 9 арк.
 22. Реєстр та опис [копій] фоноваликів, зроблених в Бібліотеці Конгресу США // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Книга опису № 15. – 48 арк.
 23. Реєстр фоноваликів із записами 1930-х – 1945 рр., 1948 р. та б. д. // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Фонд 14-5. – Од. зб. 566. – 36 арк.
 24. Республіканська нарада кобзарів і лірників // Український фольклор. – Київ, 1939. – Кн. 1. – С. 3-5.
 25. Спільний проект збереження пам'яток культури : презентація // Родовід. – 1996. – № 6. – С. 5-9.
 26. Старі книги опису і реєстри фоноваликів. [Книга опису валиків, 06.1942] // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Фонд 8. – Од. зб. 1234. – Арк. 69-109.
 27. Українська народна пісня : збірник для молоді / [за редакцією А. Хвилі, К. Трофімова]. – Київ, 1936.
 28. Українська народна пісня / упорядкував А. Хвиля ; добирали матеріали В. Слатін і В. Харків. – Київ, 1935. – 274 с.
 29. Українська народна пісня / упорядкування і передмова А. Хвилі ; підготовка до друку : тексти пісень В. Слатін, музичні матеріали В. Харків. – Київ ; Харків, 1936. – XXXII, 644 с.
 30. Фольклорна експедиція // Український фольклор. – Київ, 1937. – Кн. 2. – С. 185-186.
 31. Фольклорні експедиції Інституту в 1938 р. // Український фольклор. – Київ, 1939. – Кн. 1. – С. 160-164.

32. Форма описи фонограмм Кабинета Музыкальной Этнографии Всеукраинской Академии Наук // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Фонд 6-2. – Од. зб. 58. – 2 арк.
33. Харків В. Доповідна записка в справі збирання музично-фольклорних матеріалів / Володимир Харків // Матеріали про діяльність Кабінету музичної етнографії. 1924-1930 // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Фонд 6-1. – Од. зб. 10. – Арк. 11-16.
34. Харків В. Етнографічний сектор – Кабінету музичної етнографії. Стаття про роботу кабінету. 1936 / Володимир Харків // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Фонд 6-2. – Од. зб. 23 (14). – 12 арк.
35. Харків В. Завдання музично-етнографічної роботи за реконструктивної доби / Володимир Харків // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Фонд 6. – Од. зб. 23 (3). – 10 арк.
36. Харків В. Кабінет музичної етнографії // Харків Володимир. Різні матеріали на фольклорну тему // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Фонд 6-2. – Од. зб. 24 (14). – Арк. 46-53. – (53 арк.).
37. Харків В. Кабінет музичної етнографії УАН / Володимир Харків // Різні матеріали на фольклорну тему // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Фонд 6-2. – Од. зб. 24 (14). – Арк. 43.
38. Харків В. Різні матеріали на фольклорну тему / Володимир Харків // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. – Фонд 6-2. – Од. зб. 24 (14). – 53 арк.
39. Юзефчик О. Діяльність Кабінету музичної етнографії ВУАН у контексті розвитку української фольклористики кінця XIX – першої третини XX ст. / Оксана Юзефчик. – Київ, 2004. – 200 с.

Ирина Довгальук. Фонографические исследования музыкального фольклора в Кабинете музыкальной этнографии (ВУАН/АН УССР) в 1934–1948 годах.

В статье изложена история фонографирования и архивирования музыкального фольклора, которые осуществлялись в Кабинете музыкальной этнографии ВУАН / АН УССР в 1934–1948 годах, рассмотрена специфика проведения украиноведческих исследований в сложных условиях и результаты, которых удалось достичь.

Ключевые слова: Кабинет музыкальной этнографии, Владимир Харків, фонографирование, архив фонографических валиков.

Iryna Dovhalyuk. Phonographic Research of Folklore in the Office of Musical Ethnography (All-Ukrainian Science Academy / Science Academy USSR) 1934–1948.

There is the history of phonograph recordings and archiving of folk music in the article presented, which were carried out in the Cabinet of Musical Ethnography All-Ukrainian Science Academy / Science Academy USSR 1934–1948, the specification of labor in the difficult circumstances for Ukrainian Studies reviewed and results that succeed to win.

Keywords: Cabinet of Musical Ethnography, Volodymyr Kharkiv, folkmusic, phonograph recordings, phonographic cylinders archive.

НАУКОВІ КОНТАКТИ ВОЛОДИМИРА ГОШОВСЬКОГО

Розглянуто наукові контакти українського етномузиколога Володимира Гошовського з українськими та зарубіжними діячами науки та культури, що тривали майже п'ятдесят років. Серед них: філологи, фольклористи, етномузикологи, музикознавці, композитори, художники, математики, кібернетики, редактори наукових видань та багато інших. Наголошено на основних аспектах взаємин: 1) обміну фаховою літературою; 2) тривалому листуванні, що пов'язане з дискусією навколо актуальних питань етномузикології; 3) питаннях видання наукових публікацій.

Ключові слова: Володимир Гошовський, періоди наукової діяльності, музична фольклористика, етномузикологія, наукові контакти, листування.

Володимир Гошовський увійшов у фольклористику досить стрімко, відразу заявивши про себе як неординарну, високообдаровану постать. Згадуючи його як викладача Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка, музикознавець Ярема Якуб'як зазначив: „Працьовитість В. Гошовського дивувала, її можна було поставити за приклад. До того ж вона поєднувалася з прекрасним знанням предмету і, що особливо важливо, з великим культурним ‘багажем’ та широким загальним світоглядом” [23, с. 145].

Основні наукові інтереси В. Гошовського були пов'язані з різними періодами його біографії. Зокрема, праця вченого в галузі етнографії, музичної естетики, музичного краєзнавства та музичної діалектології охоплювала закарпатський період (1946–1960). У наступному, львівському періоді (1961–1974) В. Гошовський завершив свої музично-діалектологічні дослідження й інтенсивно працював у сфері порівняльного слов'янознавства, вершиною якого стала його монографія „Біля джерел народної музики слов'ян” [8]. У цьому ж періоді вчений фундаментально опрацьовував теоретичні та практичні питання каталогізації та систематизації народної музики, що лягли в основу заснованого ним напряму в музичній фольклористичній – кібернетичній етномузикології. Саме цей напрям став визначальним і стержневим у подальшій науковій біографії В. Гошовського у вірменський (1975–1986) та львівський (1986–1996) періоди.

Варто наголосити, що, крім наукової праці, В. Гошовський у кожному з цих періодів присвятив чимало часу виконавській, педагогічній, лекторсько-публіцистичній та громадсько-організаційній

діяльності. Його професійний і життєвий шлях перехрещувався з долями інших людей, інколи спрямовувався під їхнім впливом. Як приклад, можна згадати музичного діяча Петра Милославського, котрий своєю грою на гітарі зачарував юного В. Гошовського і викликав нестримне бажання оволодіти цим інструментом. Інший факт – випадкова зустріч В. Гошовського весною 1946 року з композитором і піаністом, тодішнім директором Ужгородського музичного училища Дезидерієм Задором, на багато років змінила біографію В. Гошовського, а саме пов'язала його життя з педагогічною працею на ниві музичного виконавства. Варто також згадати, що значну роль у житті вченого відіграв український мовознавець, літературознавець, фольклорист, етнограф, мистецтвознавець, історик, педагог, громадський діяч Іван Панькевич. Як відзначив В. Гошовський у спогаді про вченого: „... деякі етапи мого життя формувалися під його безпосереднім – хоча і неусвідомленим на той час впливом, що у деякі періоди мого життя він був незримо присутній, як ідеальний образ для наслідування, що він нібито невидимою рукою вів мене крізь лабіринт життя” [7 с. 141].

Очевидно, що перелік таких постатей можна продовжити, але водночас належить вказати на те, що й особа В. Гошовського та його дослідження викликали неабиякий інтерес зі сторони науковців. За п'ятдесят років своєї активної діяльності вчений зумів налагодити тісні фахові контакти з багатьма вітчизняними та зарубіжними діячами науки та культури. Серед них філологи, фольклористи, етномузикологи, музикознавці, композитори, художники, математики, кібернетики, редактори наукових видань та багато інших.

Деякі аспекти взаємин і наукових контактів висвітлив В. Гошовський у мемуарах „Були колись літа” [4; 5; 6]. Спогади торкаються закарпатського періоду життя та діяльності автора: дитячі роки, гімназійне навчання, університетський період, соціально-культурна атмосфера Закарпаття періоду Чеської республіки, культурне середовище 40–50-х років. Учений також розкрив деякі аспекти своєї праці в Ужгородському краєзнавчому музеї, музичному училищі та музичній школі, навчання в Ужгородському музичному училищі та Львівській державній консерваторії, вступ до аспірантури, початки наукової роботи. Серед багатьох постатей, вказаних у спогадах, учений наголосив на співпраці з Д. Задором та філологом-діалектологом Йосифом Дзендзелівським. Цієї теми

В. Гошовський торкнувся у листі до чеського етномузиколога Ольги Грабалової (був опублікований вже посмертно під назвою „Біографічний етюд...” [3]). Автор підкреслив важливість контактів із чеським етномузикологом Карелом Феттерлом, російським етнографом-фольклористом Петром Богатирьовим і російським музикознавцем Львом Лебедінським.

Взаємини та наукові контакти В. Гошовського з ученими Чехословаччини висвітлив Микола Мушинка у публікації „Володимир Гошовський і Чехословаччина”. Він зазначив, що знання В. Гошовським чужих мов „дозволило йому стежити за найновішими тенденціями розвитку музичної фольклористики у світі, зокрема, у близькій Чехословаччині, де в нього були друзі, які регулярно постачали його літературою” [15, с. 63]. Необхідно доповнити, що це був не тільки обмін літературою, але й зацікавлення зі сторони чеських та словацьких учених його науковими працями. Вони першими відреагували рецензіями на публікації В. Гошовського, опублікувавши їх у різних наукових виданнях, зокрема в часописах „Дукля”, „Чеський люд”, „Словацька етнографія”, „Етнографічні актуальності” [2]. В іншій статті „Автобіографія Володимира Гошовського в його листах до мене” [14], що написана на основі листування за період 1975–1985 рр., М. Мушинка розкрив деякі особливості взаємин із В. Гошовським. Наскільки важливою для етномузиколога була співпраця з науковцями, засвідчує цитата з листа В. Гошовського, яку подав М. Мушинка: „Я дуже радий, що наше „заочне” знайомство відбулося і сподіваюся, що наш діловий, творчий контакт та творча співпраця сприятиме не тільки нашій науковій праці, але й славі та розквіту нашої рідної фольклористики. Я з Вами цілком погоджуюся, що неможливо вивчати закарпатський, східнославацький та лемківський фольклор ізольовано. Більше того, на мою думку, фольклор району східної Словаччини та західного Закарпаття таїть ще в собі багато загадок і проблем, від розв’язання яких залежить безліч генетичних питань фольклору центральної та південно-східної Європи [...]. Ось чому я дуже втішився Вашій пропозиції про співпрацю, бо розв’язати всі ці проблеми одна людина не може” [14, с. 19-20].

Почасти тему дружніх взаємин, наукових контактів та співпраці з В. Гошовським висвітлили у своїй публікації Тиберій Боніславський [1], Анатолій Іваницький [9; 10], Ярослав Мироненко [12], Ігор Мкртумян [13], Стефанія Павлишин [16], Ян Стеншевський [22].

Наукові контакти В. Гошовського відображені у декількох публікаціях [17–21] автора цієї статті, що написані на основі епістолярної спадщини учених. Варто зазначити, що саме епістолярії документально підтверджують поточні наукові та соціально-побутові інтереси вчених, їхні міркування та гіпотези стосовно фольклористичних проблем, містять інформацію про зацікавленість та нагальну потребу в конкретній книзі.

Очевидно, що вказані публікації не можуть дати повної картини обширних контактів В. Гошовського. Зрештою, не ставиться таке завдання й у цій статті, позаяк вичерпність даної теми можлива хіба що у рамках розгорнутого монографічного дослідження. Отже, у статті радше йтиметься про окреслення теми з наголошенням на основні аспекти взаємин: 1) обміну фаховою літературою; 2) тривалому листуванні, що пов'язане з дискусією навколо актуальних питань етномузикології; 3) питаннях видання наукових публікацій.

Основні періоди життя та діяльності В. Гошовського були пов'язані не тільки з місцем проживання і праці вченого, напрямом і проблематикою його наукових досліджень, але й були наповнені численними науковими контактами. В. Гошовський був людиною комунікабельною, інтелігентною, що проявлялося у спілкуванні з науковцями, студентами, людьми різного соціального стану. „Він міг спонтанно звернутися до студента, щоб почути його думку з приводу тих чи інших проблем, що так часто трапляються при аналізі народної музики, і навіть вдатися до принагідної дискусії. У цьому виявлявся потяг правдивого науковця до обміну думками, до пошуку найбільш прийнятного рішення” [23, с. 145].

На масштаби контактів В. Гошовського вплинули декілька чинників, зокрема, різностороння освіченість етномузиколога, його енергійний холеричний темперамент, глибокі знання не тільки в галузі фольклористики, але й історії і теорії музики, всесвітньої історії, літератури, живопису, філософії, вільне володіння, окрім слов'янської, ще й основними європейськими мовами. Це засвідчує його книгозбірня, до якої входять книги з фольклористики, музикознавства, мовознавства, естетики, філософії, логіки, математики та кібернетики; а також періодичні видання, окремі відбитки праць та автореферати кандидатських та докторських робіт. Майже п'ята частина книг із цієї бібліотеки підписна в дар В. Гошовському. Деякі автори дарували дві, три, і більше своїх книжок або відбитків ста-

тей із дарчими написами, що свідчить про особливі, довготривалі дружні стосунки В. Гошовського з цими вченими, спільні наукові інтереси чи дискусії з проблем сучасної науки.

Засвідчує наукові контакти В. Гошовського обширна епістолярна спадщина, що налічує понад 2000 листів до численних адресатів та обіймає період 1946–1996 роки. Промовистою є географія адресатів листів В. Гошовського. Він листувався з науковцями Австралії, Австрії, Азербайджану, Англії, Бельгії, Білорусії, Болгарії, Вірменії, Грузії, Естонії, Казахстану, Канади, Латвії, Литви, Молдови, Німеччини, Польщі, Росії, Румунії, Словаччини, США, Угорщини, України, Хорватії, Чехії. Наведу далеко не повний перелік адресатів В. Гошовського.

Фольклористи: Франтішек Бонуш (Прага), Петро Богатирьов, Лев Лебедінський (Москва), Соня Бурласова (Братислава), Віктор Гусєв (Ленінград), Іван Качулев (Софія), Петро Лінтур (Ужгород), Андрій Нагачевський (Альберта), Геннадій Цітовіч (Мінськ), Леопольд Ященко (Київ); **етномузикологи:** Едуард Алексєєв, Ніна Бачинська, Анна Руднева, Олександр Банін, Євгеній Гіппіус, Ізалій Земцовський, Діна Дараган (Москва), Ян Стеншевський, Анна Чекановська, Людвік Білявський (Варшава), Доріс Штокман, Еріх Штокман (Берлін), Маргарита Попова, Стоян Петров, Петко Стайнов, Тодор Тодоров, Любен Ботушаров (Софія), Вінко Жганец (Загреб), Ярослав Маркл (Прага), Аліса Ельшек, Оскар Ельшек, Демо Ондрей (Братислава); Душан Голи, Їржі Вислоужіл, Карел Веттерл, Андрей Сулітка (Брно), Ярослав Мироненко (Кишинів), Лідія Мухаринська (Мінськ), Ігор Мацієвський (Ленінград), Інгрід Рюител (Таллін), Анатолій Іваницький, Софія Грица, Олена Мурзіна, Євген Єфремов (Київ), Богдан Луканюк, Михайло Мишанич (Львів), Ярослав Бодак (Борислав); **музикознавці:** Лідія Архимович, Надія Горюхіна, Ніна Герасимова-Персидська, Тамара Гнатів, Арсеній Котляревський, Іван Котляревський (Київ), Іларіон Гриневецький, Стефанія Павлишин, Ярема Якуб'як, Василь Зеленчук (Львів), Тиберій Боніславський (Ужгород), Сергій Шип (Одеса), Роберт Климаш (Оттава), Золтан Кодай (Будапешт), Віктор Виноградов, Болеслав Рабінович, Міхаїл Ройтерштейн, Нонна Шахназарова, Всеволод Задерацький, Юрій Келдиш (Москва), Волфганг Зуппан (Фрайбург), Барбара Крадер (Берлін), Владімір Карбусицький (Гамбург), Владіслав Томкевіч, Дорота Фрасункевич, Зоф'я Лісса (Варшава), Світ-

лана Саркісян, Каріне Худабашян, Марго Брутян (Єреван), Мойсей Борода (Тбілісі); **композитори**: Анатолій Кос-Анатольський (Львів), Леонід Грабовський, Леся Дичко, Євген Станкович (Київ), Дмитро Шостакович, Тіхон Хренніков (Москва); **філологи**: Максим Рильський (Київ), Йосиф Дзендзелівський, Степан Арпа (Ужгород), Микола Мушинка, Олена Рудловчак (Пряшів), Іван Панькевич, Орест Зілінський (Прага); **історик** Ярослав Дашкевич (Львів); **Художник** Карло Звіринський (Львів); **кібернетики**: Едуард Акопян, Ігор Мкртумян (Єреван), Арнольд Налімов (Москва).

Пrawdopodobно, що В. Гошовський був тим поодиноким ученим, який у ХХ ст. вів інтенсивне листування. Не виникає жодного сумніву, що епістолярна спадщина В. Гошовського має велику, значущу наукову та історичну цінність, а відтак потребує глибокого вивчення, осмислення, належної систематизації та аналізу, що дозволить розкрити багатогранну постать вченого як людини, педагога, науковця, громадського діяча.

В. Гошовський – вагома постать в українській та європейській культурі другої половини ХХ ст. Він – автор кількох десятків робіт з фольклористики та етномузикознавства, засновник кібернетичної етномузикології. На жаль, в Україні, тривалий час його наукові праці були цілковито замовчувані. На вихід у світ його фундаментальних праць – антології-монографії „Українські пісні Закарпаття” (Москва, 1968) і монографічного дослідження „Біля джерел народної музики слов’ян” (Москва, 1971) – в Україні не було надруковано жодної рецензії. У той же час у Росії та тодішній Чехословаччині було надруковано декілька рецензій. Лише в 2005 році український етномузиколог А. Іваницький написав розгорнуту рецензію на львівське перевидання „Українських пісень Закарпаття” в журналі „Народна творчість та етнографія” [11].

Якщо вдатися до статистичних даних щодо публікацій праць вченого, то вимальовується дуже цікава картина. В Україні за життя В. Гошовський опублікував 17 праць, а за її межами 74, правда, тут не беруться до уваги газетні статті за період 1954–1967 років. На жаль, в українській культурі це не поодинокі факти, коли науковці змушені були шукати шляхи для публікацій своїх праць на чужині, а інколи і полишати Батьківщину.

Публікування своїх наукових праць за межами України зближувало В. Гошовського з ученими зарубіжних країн. Зокрема, близькими були його взаємини з науковцями Чехії та Словаччини. Серед них – чеський етномузиколог К. Феттерл. Знайомство з ним стало важливою віхою у науковій біографії В. Гошовського. Парадоксально, але знайомство розпочалося з гострої критичної рецензії на статтю В. Гошовського „Чеські та словацькі пісні в українському фольклорі Закарпатської області”, написаної для журналу „Чеський люд”, а переросло у довготривалу дружбу. До чеських друзів потрібно залічити музикознавця О. Грабалову, котра разом з чоловіком Ф. Грабаловим переклали з російської на чеську монографію В. Гошовського „Біля джерел народної музики слов’ян”. Часто чеські та словацькі науковці запрошували В. Гошовського на різноманітні форуми, конгреси, конференції, але, на жаль, до 1982 року вчений був „невїзний”. Свої доповіді він надсилав поштою, які зачитували інші люди.

Публікування В. Гошовським праць в Росії сприяло налагодженню контактів з російськими фольклористами, музикознавцями. Серед них: А. Руднева, Є. Гіппіус, Л. Лебедінський, М. Ройтерштейн, Е. Алексеев, В. Гусев. Наукові інтереси з питань семіотики зблизили В. Гошовського з російським фольклористом, етнографом П. Богатирьовим, з ним же В. Гошовський співпрацював, готуючи до видання етномузикознавчу спадщину Климента Квітки.

Важливе значення в науковій біографії В. Гошовського мали контакти з польськими вченими. Серед них: антрополог Ян Чекановський, етномузикологи Анна Чекановська, Ян Стеншевський, Людвіг Белявський, Дорота Фрасункевич, музикознавець Зигмунд Швейковський. Особливу увагу заслуговують контакти В. Гошовського з Я. Стеншевським, оскільки вони вирізнялися багатьма аспектами. По-перше, тривалістю – 31 рік, по-друге, широтою заторкнутих наукових тем і проблем, що стосувалися музичної діалектології, класифікації та систематизації народної музики, структуралізму в музиці, кібернетичної етномузикології, по-третє, частим обміном літератури в галузі фольклористики, по-четверте, еволюцією взаємин двох учених – від офіційних до дружніх.

Варто також нагадати контакти та співпрацю В. Гошовського з видавництвами „Музична Україна” (Київ), „Українська радянська

енциклопедія” (Київ), „Советский композитор” (Москва), „Искусство” (Москва), „Музыка” (Москва), „Советская энциклопедия” (Москва), „Новий словник музики і музикантів Грова” (Оксфорд); *редакторами періодичних видань* „Народна творчість та етнографія” (Київ), „Науковий збірник Музею української культури у Свиднику” (Свидник), „Советская музыка” (Москва), „Музыка” (Варшава); *членами таких організацій*, як Союз композиторів СРСР (Москва), Спілка Композиторів України (Київ, Львів), Фольклорная редакция Бюро Всесоюзной комиссии народного музыкального творчества (Москва), Міжнародна рада музичного фольклору, „Рідна пісня” (Львів), „Науковий Центр дослідження народної музичної культури Карпат” (Ужгород); *викладачами* Київської, Донецької, Львівської, Московської, Єреванської консерваторій тощо.

Отже, питання наукових контактів українського етномузиколога В. Гошовського з вітчизняними та зарубіжними діячами науки і культури відбувалося завдяки його творчому, експресивному характерові, потребі ділитися думками, планами, вступати в дискусію. Деяке неприйняття наукових етномузикознавчих концепцій В. Гошовського всередині країни не ізолювало його від світу, а навпаки, спонукало до контактів ззовні та сприяло обміну фаховою літературою, тривалому листуванню та публікуванню наукових праць.

-
1. Боніславський Т. Особисті стосунки та листування з В.Л. Гошовським за 20 років (1964–1986 рр.) / Тиберій Боніславський // Пам’яті Володимира Гошовського (1922–1996) : збірник статей та матеріалів / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника; упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2006. – С. 50-57.
 2. Володимир Гошовський (1922–1996) : біобібліографічний покажчик / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника; уклад. та авт. передм. В. Пасічник. – Львів, 2007. – 115 с.: іл.
 3. Гошовський В. „...Біографічний етюд...” : Лист до О. Грабалової / Володимир Гошовський // Пам’яті Володимира Гошовського, 1922-1996 : збірник статей та матеріалів / упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2006. – С. 7-11.
 4. 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. – С. 360-413.

5. Гошовський В. Були колись літа : фрагменти спогадів / Володимир Гошовський // Карпатський край. – 1991. – 20 серпня. – С. 12 ; 8 вересня. – С. 14 ; 26 листопада. – С. 11 ; 1992. – 11 лютого. – С. 6.
6. Гошовський В. Були колись літа : Фрагменти спогадів / Володимир Гошовський // Тиса : Полічка „Карпатського краю”. – 1992. – № 1/2. – С. 66-84.
7. Гошовський В. Професор Іван Панькевич у моєму житті / Володимир Гошовський // Матеріали наукової конференції, присвячені пам’яті Івана Панькевича, 23–24 жовтня 1992 р. / редкол. П. Федака (голова), Б. Галас, М. Мушинка та ін. – Ужгород, 1992. – С. 141-145.
8. Гошовський В. У истоков народной музыки славян : очерки по музыкальному славяноведению / Володимир Гошовський. – Москва: Советский композитор, 1971. – 304 с.
9. Іваницький А. Володимир Гошовський – вчений. Особистість / Анастолій Іваницький // Вісник Львівського університету. – Львів, 2013. – С. 76-82. – (Серія мистецтвознавство. – Вип. 12).
10. Іваницький А. Володимир Леонідович Гошовський – яким я його знав / Анастолій Іваницький // Народні пісні я життя своє присвятив : матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої пам’яті видатного українського етномузиколога Володимира Гошовського / ред.-упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2001. – С. 73-89.
11. Іваницький А. „Українські пісні Закарпаття” Володимира Гошовського : перевидання / Анастолій Іваницький // Народна творчість та етнографія. – 2005. – № 5. – С. 112-114. – Рец. на кн. : Гошовський В. Українські пісні Закарпаття / пер. з рос. Р. Пасічник та В. Пасічника ; НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника. – Львів, 2003. – 448 с.
12. Мироненко Я. Експедиція на Северный Кавказ / Ярослав Мироненко // Народні пісні я життя своє присвятив : матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої пам’яті видатного українського етномузиколога Володимира Гошовського / ред.-упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2001. – С. 104-105.
13. Мкртумян І. Спогади про В.Л. Гошовського / Ігор Мкртумян // Пам’яті Володимира Гошовського (1922–1996) : збірник статей та матеріалів / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника ; упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2006. – С. 58-65.
14. Мушинка М. Автобіографія Володимира Гошовського в його листах до мене / Микола Мушинка // Пам’яті Володимира Гошовського (1922–1996) : збірник статей та матеріалів / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника ; упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2006. – С. 19-49.
15. Мушинка М. Володимир Гошовський і Чехословаччина / Микола Мушинка // Народні пісні я життя своє присвятив : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., присвяченої пам’яті видатного українського

- етномузиколога Володимира Гошовського / ред.-упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2001. – С. 61-71.
16. Павлишин С. Був сповнений кипучої енергії / Стефанія Павлишин // Пам'яті Володимира Гошовського (1922–1996) : збірник статей та матеріалів / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника ; упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2006. – С. 90-93.
 17. Пасічник В. Володимир Гошовський і Ярема Якуб'як (декілька штрихів до взаємин) / Володимир Пасічник // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка : збірник статей та матеріалів пам'яті Яреми Якуб'яка. – Львів : Сполом, 2007. – Вип. 17. – С. 41-57.
 18. Пасічник В. Дарчі написи на книгах бібліотеки Володимира Гошовського як відображення його наукових контактів / Володимир Пасічник // Національна книжкова та рукописна культура : історія, методологія, джерельна база : матеріали міжнар. наук. конф. (Львів, 29-30 квітня 2009 р.) / ЛННБ України ім. В. Стефаника ; ред.-упоряд. : Л. Головата, Л. Ільницька, М. Пономаренко. – Львів, 2009. – С. 82-85.
 19. Пасічник В. Лист Володимира Гошовського до Анни Рудневої від 28 жовтня 1966 року / Володимир Пасічник // Етномузика : збірник статей та матеріалів / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 149-156. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 14).
 20. Пасічник В. Листування Володимира Гошовського з Іларіоном Гриневецьким / Володимир Пасічник // Етномузика : збірник статей та матеріалів / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2007. – Число 3. – С. 119-142. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 15).
 21. Пасічник В. Фольклористичні взаємини Володимира Гошовського та Миколи Мушинки крізь призму дедикацій / Володимир Пасічник // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника : збірник наукових праць. – Львів, 2009. – Вип. 17. – С. 444-475.
 22. Стеншевський Я. Володимир Гошовський, якого я знав / Ян Стеншевський // Пам'яті Володимира Гошовського (1922–1996) : збірник статей та матеріалів / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника ; упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2006. – С. 80-83.
 23. Якуб'як Я. Слово про вченого / Ярема Якуб'як // Професійна музична культура Закарпаття : етапи становлення / упорядкування, підготовка текстів, передмова, примітки Л.М. Мокану. – Ужгород, 2005. – Вип. 1. – С. 144-147.

Володымыр Пасичнык. Научные контакты Володымыра Гошовського (Владимира Гошовского).

Рассмотрены научные контакты украинского этномузыколога Владимира Гошовского с украинскими и зарубежными деятелями науки и культуры на протяжении почти пятидесяти лет. Среди них: филологи, фольклористы, этномузыкологи, музыковеды, композиторы, художники, математики, кибернетики, редакторы научных изданий и многие другие. Отмечено основные аспекты взаимоотношений: 1) обмен профессиональной литературой; 2) длительная переписка, связанная с дискуссией вокруг актуальных вопросов этномузыкологии; 3) вопросы издания научных публикаций.

Ключевые слова: Владимир Гошовский, периоды научной деятельности, музыкальная фольклористика, этномузыкология, научные контакты, переписка.

Volodymyr Pasichnyk. Volodymyr Hoshovs'kyj's Academic Contacts.

In the article it has been considered the existence of the friendly relations and the scientific contacts between the Ukrainian ethnomusicologist Volodymyr Hoshovskyj and Ukrainian as well as foreign figures of science and culture, which lasted nearly fifty years. There are linguists, folklorists, ethnomusicologist, musicologists, composers, artists, mathematics, cybernetics, editors of scientific editions among them and many others. It has been emphasized on the key aspects of the relationships: 1) the exchange of the literature; 2) the long correspondence, that is connected with the discussion on the topical issues of the ethnomusicology; 3) the issues of publication of the scientific literature.

Key words: Volodymyr Hoshovs'kyj, periods of the scientific activity, musical folklore, ethnomusicology, relationships, the scientific contacts, correspondence.

УДК 784.3/4(=161.2):781.43.02“1910” Ф. Колесса:801.73

Юрій Сливинський

ПРОБЛЕМИ СПИСУВАННЯ ДУМ

Машинопис доповіді, зачитаної на конференції до 70-ліття видання першої серії „Мелодій українських народних дум” Філарета Колесси (Львів, 1910). Піднімаються деякі питання методики транскрибування речитативної народної музики та його достовірності. Авторський текст публікується вперше.

Ключові слова: Юрій Сливинський, дума, Філарет Колесса, етномузикознавча текстологія.

Сьогодні ми відзначаємо 70-річчя виходу в світ першої серії „Мелодій українських народних дум” видатного українського вченого-фольклориста академіка Ф.М. Колесси. 1910 рік у книзі історії нашої фольклористики став справжньою золотою сторінкою. Світ нарешті дістав можливість пізнати унікальний у своєму роді жанр народної творчості – українську думу. Звичайно, книгу цю (навіть у двох серіях) не можна розглядати як вичерпне чи комплектне видання думного епосу. Сам навіть Ф. Колесса скаржився, що відсутня в ній т. зв. „чернігівська школа” та й взагалі не багато співців охоплено, однак навіть те, що в ній опубліковано, викликає в кожного читача великий подив і глибоку пошану.

До першої серії „Мелодій українських народних дум” увійшли рецитації семи виконавців: двох кобзарів – Михайла Кравченка й Опанаса Баря (він же Савченко), одного лірника Антона Скоби та Платона Кравченка, Остапа Калного, Явдохи Пилипенко й Олександра Гришка, які були записані на фонограф без інструментального супроводу, хоча останній (тобто Гришко) ходив співати з лірником, який йому акомпанував. Всі вищезгадані співці – це представники т. зв. „полтавської школи”, переважно з околиць Миргорода.

Текстовий матеріал цієї серії (музичний і словесний) – це результати збирацької роботи проведеної Ф. Колесою у м. Миргороді на Полтавщині влітку 1908 року, записи О. Сластіона здійснені ще до 1908 року (мабуть, не раніше 1902 року, в якому Сластіон прид-

бав у власність фонограф), а також надіслані пізніше записи того ж О. Сластіона з травня та осені 1909 року.

Все це разом становить 62 фонографічні валики, з яких 32 записав Ф. Колесса та 30 – О. Сластіон. За виконавцями, це –

від М. Кравченка	–	33	вал.
„ О. Баря	–	2	”
„ П. Кравченка	–	7	”
„ О. Калного	–	2	”
„ Я. Пилипенко	–	4	”
„ А. Скоби	–	10	”
„ О. Гришка	–	4	”

Як бачимо із вищенаведеної таблиці, добра половина матеріалу першої серії „Мелодій...”, тобто 33 валики із 62, становлять рецитації дум та пісні, записані з голосу видатного кобзаря М. Кравченка.

До появи „Мелодій українських народних дум” були відомі всього лише три музичні записи дум. Це – Лисенкові записи від О. Вересая „Про Хведора Безродного” та „Про удову” та Павла Братиці „Про Хмельницького і Барабаша”¹.

Однак, якщо можна так висловитись, „стилі” нотування дум М. Лисенка та Ф. Колесси відрізняються від себе навіть досить значно. І тут справа не тільки в тому, що виконавський стиль О. Вересая, скажімо, від М. Кравченка сам по собі принципово відрізняється, що цілком природно, але, крім цього, різниці в нотуванні заходять ще й в інших аспектах, що зумовлене в основному як об’єктивними (тобто технічними), так і суб’єктивними (мається на увазі – індивідуальними, авторськими) причинами. Проте, згадуючи різниці в нотуванні між М. Лисенком і Ф. Колессою, ми в жодному разі не робимо це з метою котрогось із них ставити вище. Вони були результатом абсолютно цілком слушних причин. У нас і сьогодні викликає подив методика нотування дум М. Лисенком, піонером у цій справі, який записував виключно „на слух”, без допомоги будь-якої апаратури, якої, до речі на той час техніка ще не знала. І так само з великим подивом читаємо надзвичайно прецизійні транскрипції Ф. Колесси, який цілими вечорами вислуховував з воскового валика ледь-ледь чутне шемріння співу народного виконавця, і серед того шуму, тріскотні та інших звукових „ефектів”, тобто акустичних деформацій

¹ Автор має на увазі науково достовірні транскрипції, бо до М. Лисенка нотувати думи пробували Микола Маркевич та Олександр Рубець. – Ред.

спричинених недосконалою апаратурою, яким був фонограф ранніх випусків, зумів все ж таки „виловити” і мелодію, і словесний текст, і все це майстерно покласти на нотний папір, вживаючи для цього все можливе, що було в арсеналі традиційних графічних символів нотописання.

Але й навіть нотування Ф. Колессою дум, у силу своєї специфічності, безумовно відрізняється також і від методики його ж таки нотаций звичайних строфічних пісень. Проте, слід підкреслити, що в обох випадках основним його принципом завжди була мета добитися відображення на нотному стані з максимальною точністю реального виконання співаком думи чи пісні. У цьому якраз відношенні так притаманна Ф. Колессі гранична педантичність дала чудові результати: вона подарувала нам справжні, достовірні та на сьогоднішній день поки що не перевершені свідоцтва – „нотографічні знімки” мелодій унікального у світі вокального жанру, яким являються думи.

Будучи визначним вченим-фольклористом, Ф. Колесса одночасно був і надзвичайно скромною людиною. Саме тут, хотілося б підкреслити цю прекрасну рису його характеру. Отож він був абсолютно свідомий того, що ритмічна прихитливість думних реcitaцій, яка, за його словами, „переходить у вільне рубато або й парляndo”, не дає йому права „робити собі ілюзії, що наші записи якраз у цьому напрямі відповідають усім вимогам”. І далі, Ф. Колесса пише: „Та коли ми на основі фонографічних знімків встигли відгадати і бодай з приблизною вірністю передати вільний ритм кобзарських реcitaцій, то це буде кроком вперед у дослідженні музичної форми дум”.

Із власних записів Ф. Колесса найвище ставив реcitaції М. Кравченка. Та це і справедливо. М. Кравченко на фоні інших, тоді живучих українських трубадурів виділявся своєю музикальністю, неабияким даром імпровізації, но і шириною самого репертуару. Можливо й тому перша серія „Мелодій...” відкривається реcitaціями саме цього кобзаря.

Нотуючи спів М. Кравченка, Ф. Колесса зауважив, що лад, в якому він співає думи, це – дорійський мінор з високим четвертим ступенем. І дійсно, цей високий четвертий ступінь настільки консеквентно витримується співаком, що знак підвищення автор „Мелодій...” вирішив виставити при ключі як постійний. Проте, у цього ж М. Кравченка вже в записах, надісланих йому О. Сластіоном і здійснених ним роком пізніше (у 1909 році), такої послідовності у підви-

щенні четвертого ступеня вже не спостерігається. Тому Ф. Колесса у даному випадку трактує його вже як випадкову альтерацію ступеня, виставляючи відповідний знак не при ключі, а в відповідному місці нотного тексту. Посередні ж тони, які у висотному відношенні було важко визначити, він скрізь нотує за допомогою знаків альтерації в дужках.

Аналізуючи амбітус звукоряду дум, Колесса доходить висновку, що думи, як правило, співаються в т. зв. зміненому дорійському ладі, досягаючи вверху сьомого ступеня, а внизу – субкварти. Проте у співі М. Кравченка, як зрештою і сам Колесса це зазначає, співак „лише один раз зважився узяти високе „а” (в „Самарських братах”, стор. 141) та й те не вийшло чисто”. З нашого ж боку додамо, що оскільки, як подає автор на стор. 94, „абсолютна висота тоніки в першій серії рецитацій М. Кравченка була „b”, то в такому разі вищезгадане верхнє „а” фактично було „b” першої октави і для М. Кравченка у такому віці (а точніше – фізичному стані) просто важко було досягнути його чисто. Також і О. Сластіон засвідчує, що раніше М. Кравченко міг вище співати, піднімаючи голос до справжніх плачів, „а тепер уже не годен” (стор. 38).

Оскільки характер рецитацій дум дуже близький до музичної декламації, то Ф. Колесса вважав скрізь у нотному тексті виставляти позначення наголошених тонів. А спеціально рецитації М. Кравченка настільки подібні до мовної акцентуації, що подекуди створюють враження справжнього скандування. Одиницею міри часу Ф. Колесса, як правило, обирав четвертну ноту, яка, будучи наголошена, одночасно виконувала (а в співі це виразно відчутно) роль неначе пульсуючого кроку, на якому держався весь тракт епічної розповіді, відступаючи від нього лиш у заключних (кадансових) побудовах, які переважно мелодично були значно більш розвинені.

Із транскрипцій Ф. Колесси помічаємо, що наголошені ноти знаходяться найчастіше в оточенні ненаголошених. Дуже рідко трапляються дві або більше наголошених нот поруч. Наголошені ноти інколи можуть по тривалості звучання співпадати з стоячими поруч ненаголошеними, однак ніколи не бувають коротшими від них.

Результати аналізу методики списування дум показують, що підчас записування на фонограф Ф. Колесса правдоподібно не вів паралельний запис у зошиті словесного тексту, про що свідчать його ж замітки на сторінках 125, 154 та ін., довірившись повністю

не дуже в той час ще досконалому апаратові, що в результаті уже в тракті списування дум відчутно далось йому взнати. Тому-то й чимало клопоту (мабуть, не менше, ніж музичний текст) спричиняло йому вислуховування саме словесного тексту. Однак, з цієї справи, треба признати, він блискуче вив'язався. Бо навіть і сьогодні, коли прослуховуємо переписані на магнітну стрічку копії цих фонографічних записів, при чому маємо можливість безконечно („ікс разів”) їх прокручувати, регулюючи необхідний та оптимальний рівень гучності, або уповільнюючи просування стрічки, то й тоді як слід не завжди вдається нам „відчитати” словесний текст. Ну, а в тих умовах, в яких доводилось працювати Ф. Колессі над списуванням дум, то це, без перебільшення, була справжня каторжна робота. Бо ж треба пам'ятати власне про те, що описувач з фонографу не міг собі дозволити безліч разів повторяти одне й те ж місце, щоб якомога точніше встановити на папері почуте, оскільки запис після кожної чергової репродукції в якісному відношенні ставав щораз то більш не читабельним, що кінець-кінцем загрожувало невідшкодованій втраті, а саме – цілковитому знищенню фонічного запису.

Отже, яким же тонким і гострим слухом (фізичним і музичним) треба було володіти, щоб при мінімальній кількості прослуховувань вичути найдрібніші деталі і нюанси фонограм! Тому здаємо собі справу, що процес розшифровки дум так як і голосінь, які відносяться до вищої категорії трудності, безумовно в автора „Мелодій...” поглинати чималу кількість фізичного та розумового напруження і коштував великої затрати енергії.

Хочу повідомити присутніх (а може, декому відомо), що серед валиків, які збереглись, є декілька не транскрибованих. Нам невідомо, з яких міркувань Ф. Колесса не включив їх у котру-небудь із двох серій. Але факт залишається фактом. Валики ці чекають ще публікації. Відпадає такий аргумент, як неякісний рівень фонозапису, бо якраз звучання на них не гірше (якщо не ліпше) від тих матеріалів, які опубліковані в „Мелодіях...”. До речі, на них зафіксовані реcitaції фрагментів дум у виконанні Петра Дрєвченка, Миколи Дубини (якщо не помиляюсь), Платона Кравченка та навіть Михайла Кравченка, якого так високо цинив сам Ф. Колесса. Правдоподібно (зрештою, це наша думка), що згадані матеріали, тобто валики, Ф. Колесса отримав надто пізно, щоб включити їх у другу серію, а для третьої – матеріалу в кількісному відношенні було недостатньо. Отже, вони

так і залишились неопублікованими. А тут ще вибухнула Перша світова війна... Напевно не до них тоді було...

Правда, три фрагменти дум я спробував якось транскрибувати, наскільки це мені вдалося – не знаю. Один із них, власне, із матеріалів, які могли би бути включеними у першу серію „Мелодій...” – „Думу про удову” Платона Кравченка, захопив я з собою. Якщо час дозволить, то можна буде також і її прослухати.

Деколи можна почути такого роду критичні зауваження: чому Ф. Колесса не записав на фонограф всі думи повністю, а тільки деякі? Чому не розшифрував також і інструментальний супровід? Чому не скрізь виставив точне позначення темпу за метрономом? Чому в деяких місцях користується ферматами, замість того, щоб точно виписати реальні тривалості нот або пауз? і т. д., і т. п.

Певно, що критикувати значно легше, як самому зробити. Однак, на перший погляд, згадані закиди здаються неначе б то і слушними. Проте на кожен із них є цілий ряд контраргументів, які успішно захищають і реабілітують автора „Мелодій...” Так ось, спробуємо розібратись у них.

Так, щодо першого закиду, чому Колесса повністю не записав на фонограф дум, треба усвідомити дві речі, а згідно, обставини. По-перше, в розпорядженні автора, як відомо, не було достатньої кількості фонографічних валиків, отже, він був змушений надзвичайно економно їх витрачати, записуючи тільки найбільш суттєве, найбільш вартісне з етнографічного та художнього боку, і коли інші уступи дум у музичному відношенні майже буквально повторювались, а то й співпадали, то тим самим і відпадала необхідність їх записувати, таке пояснення дав сам Ф. Колесса на стор. 250. Інша річ, що словесний текст, на нашу думку, все ж таки треба було повністю записати. Адже не відомо, як фабула думи розгортається в того чи іншого виконавця. По-друге, не забуваймо про те, що рік записування дум не 1980, а 1908. Отже, Ф. Колесса як записувач дум на фонограф у вітчизняній фольклористиці являється чи не першопроходцем, піонером, після якого чи можна назвати хоча б одне прізвище (звичайно, крім О. Сластіона), яке у цій справі саме за масштабами збирацької роботи дум перевершило б здійснену Ф. Колессою роботу? Нагадаємо, що кількість надісланих у НТШ валиків з записами Лесі Українки та К. Квітки становить всього 19 штук.

Щодо другого закиду, чому Ф. Колесса не транскрибував також і інструментальний супровід, відповідь проста – та його й неможливе було почути з валика. І вина тут аж ніяк не Ф. Колесси, а апарату, яким він користувався. Хоча й тут, у деяких місцях, в основному на вокальних паузах інколи йому вдалось (нехай схематично) подати партію кобзи чи ліри, але, на жаль, таких місць у збірці порівняно небагато. Тут, однак, випадало би згадати про методику записування дум Лесі Українки та К. Квітки від кобзаря Г. Гончаренка. Отож, побачивши, що інструментальний супровід не прослуховується з фонографу, вони здогадалися записати (при чому повністю!) одну і цю ж думу вдруге, наблизивши розтруб апарату по можливості якнайближче до інструмента, і таким чином інструментальний супровід вийшов навіть досить виразно, що дало змогу Ф. Колесі точно його розшифрувати. Однак, на жаль, це було зроблено лиш в одній думі „Про Олексія Поповича”. Але виконавець думи кобзар Г. Гончаренко два рази однаково все ж таки не проспівав.

Щодо третього закиду, чому Ф. Колесса не в усіх місцях виставив точне позначення темпу за метрономом, то і тут є для цього оправдання. Думається, що автор, який з граничною докладністю позначає темп, наприклад, у думі „Про піхотинця” М. Кравченка = приблизно 79-80 М.М., не міг зігнорувати правило точності в інших. Очевидно, тут були на це свої причини. А причина, мабуть, полягала в тому, що Ф. Колесса просто не був в стані дати точне визначення темпу, оскільки він не мав ніяких даних. Такого роду „неточність” зустрічається в „Мелодіях...” досить рідко. Це – деякі записи Слассіона, які не мали пояснень щодо висотного рівня звучання фонограм, отже, тим самим неможливо було поставити на фонографі відповідну швидкість оборотів валика. Однак ті записи, які Ф. Колесса записав особисто, всі до одного мають точне визначення темпу, а отже, і точного звуковисотного рівня.

Нарешті, закид, чому Ф. Колесса в деяких місцях користується ферматами, замість того, щоб точно виписати реальні тривалості нот або пауз, то тут, треба признати, що такий спосіб нотування в той час, на початку XX століття, був загальноприйнятий і широко вживаний та, очевидно, автор не вбачав у цьому гріха чи порушення – тим більше, що в такому жанрі як думи, витримані ноти (особливо в закінченнях уступів) та проміжки між фразами або уступами, як правило, не виявляють хоча б приблизної консеквентності щодо їх

тривалості, отже, тим самим у принципі вже аж такого великого значення не мають. Інша справа, що сучасна методика записування такі речі, безумовно, не толерує. Зрештою, що говорити? Адже сьогодні ми можемо мати в своєму розпорядженні й складну електронну апаратуру, і різні вимірювальні прилади, навіть, як то кажуть, „від біди” годиться звичайний секундомір.

Нотовані Ф. Колессою думи не мають тактового розміру та не поділяються на такти. Окремі фрази і речення відділені лиш відповідно однією або двома короткими вертикальними рисочками, які не мають значення такту. У думках (а також, до речі, споріднених з ними голосіннях) це має свою підставу. Адже вони є чисто імпровізаційного складу, вільної побудови, з характерним стилем виконання типу „парляндю-рубато” і тому в жодному разі не можуть бути заключені у строгі тактові рамки.

Натомість транскрипції строфічних пісень у виконанні тих же співців уже мають тактові риси, хоча сам розмір такту так і не виставлений. Справа в тому, що думна манера у кобзарів та лірників передавалась також і на звичайні пісні. Отже, Ф. Колесса вагався, чи виставляти тактовий розмір на нотному стані, позначаючи його лиш спорадично над ним і то мініатюрними цифрами та ще й в дужках.

Агогічні відхилення в думках Ф. Колесса позначає словесно за італійською термінологією: *ritenuto*, *meno* та *piu mosso*, *a tempo*, *ralentando* і т. п.

При записуванні на фонограф досить часто бувало так, що закінчення уступу думи не вмістилося на валику і тоді Ф. Колесса у транскрипції позначає таке місце зірочкою, а сам бракуючий кінець дописує за зразком закінчення іншого уступу.

Прискіпливий читач може тут запротестувати: мовляв, яким правом Ф. Колесса дозволив собі додавати те, чого на фонограмі немає?! Звичайно, кожна наукова робота вимагає точності та достовірності, в протилежному разі вона втрачає всяку наукову вартість. Але в даному випадку, нічого каригідного в нотуванні Ф. Колессою реально неіснуючих фрагментів немає. Справа в тому, що Ф. Колесса такі „доробки” вводить у транскрипцію обов’язково з відповідним словесним коментарем і то виключно для заключних кадансових побудов, які, як правило, у кожного виконавця являються стереотипом.

Ось коротко про методику Ф. Колесси у списуванні дум першої серії „Мелодій українських народних дум”.

Резюмуючи, ще раз хочеться підкреслити величезне значення для науки оригінальної методики списування дум і пісень не тільки в даній роботі, але й взагалі у всіх збірниках, опублікованих Ф. Колесою. На них виростили, вчилися і будуть у майбутньому вчитися все нові й нові загони фольклористів-записувачів не лише вітчизняні, але й фольклористи багатьох народів світу.

Праця Ф. Колесси „Мелодії українських народних дум” справді світового значення. Це – праця, яка ніколи не втратить своєї актуальності, вона завжди нова та свіжа, вона завжди вчитиме.

Львів, 1980 рік

Підготувала Ліна Добрянська

Юрий Сливинский. Проблемы транскрибирования украинских дум.

Машинопись доклада, зачитанного на конференции к 70-летию издания первой серии «Мелодий украинских народных дум» Филарета Колессы (Львов, 1910). В докладе рассматриваются некоторые вопросы методики транскрибирования речитативной народной музыки и его достоверности. Авторский текст публикуется впервые.

Ключевые слова: Юрий Сливинский, дума, Филарет Колесса, этномузыковедческая текстология.

Jurij Slyvyns'kyj. The Problems of Transcribing Ukrainian Duma.

The report, delivered at the conference on the 70th anniversary of the first series of „Melodies of Ukrainian Folk Dumas” Filaret Kolessa (Lviv, 1910). The report addresses some issues techniques recitative transcribing folk music and its veracity. The author's text is published for the first time.

Key words: Jurij Slyvyns'kyj, duma, Filaret Kolessa, ethnomusicological textology, textual criticism.

РУКОПИС ХОЛМСЬКО-ПІДЛЯСЬКОГО ЗБІРНИКА ЯКОВА СЕНЧИКА

На основі аналізу авторського рукопису та опублікованих джерел прослідковано історію публікації у XVI томі „Матеріалів до української етнології” (1916) холмсько-підляського збірника народних пісень Якова Сенчика, водночас представлено коротку характеристику його рукопису. Порівняння рукописної та друкованої версій дало можливість виявити неточності та недоліки видання, а також зробити деякі висновки щодо подробиць перебігу роботи. Наостанок вміщено коротку біографічну довідку про збирача матеріалу Я. Сенчика та його неопубліковану передмову до збірника.

Ключові слова: Яків Сенчик, народна пісня, Холмщина, Підлісся (Підляшшя).

У передмові до XVI тому „Матеріалів до української етнології” Філарет Колесса дуже лаконічно інформував про передумови публікації збірки Якова Сенчика, очевидно, не володіючи достовірною інформацією: „Пісні з Холмщини і Підляся, списані д. Я. Сенчиком межи 1896 а 1906 р. [...], з другої збірки видруковано лише 132 мелодії самих обрядових пісень, що також творять заокруглену групу. Решта рукописи із збірника Сенчика остала, мабуть, в руках д. Людкевича, який в часі війни попав у полон і не в силі продовжати сю збірку. Щоби не проволікати видання до неозначеного часу, рішено випустити зложені аркуші і поручено підписаному виготовлене вступної розвідки та докінчене редакторської роботи”¹. Отож необрядова частина збірки ймовірно залишалася в Станіслава Людкевича, хоча Зеновія Штундер зазначала, що: „будь-яких матеріалів холмсько-підляського збірника в архіві С. Людкевича не виявилось”².

Доля цих паперів у часи Першої світової війни лишається невідомою, однак, на щастя, вони не пропали і зараз повністю весь рукопис збірки Я. Сенчика зберігається у Наукових архівних фондах

¹ Мельодії українських народніх пісень з Поділя і Холмщини / Зібрані Л. Плосайкевичем і Я. Сенчиком ; [під ред. Ст. Людкевича і передм. Ф. Колесси] // Матеріяли до української етнології НТШ. – Львів, 1916. – Т. XVI. – С. III.

² Штундер З. С. Людкевич як музикознавець, фольклорист і музичний критик / З. Штундер // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Вид-во М. Коць, 1999. – Т. I. – С. 9.

рукописів та фонозаписів (далі – НАФРФ) Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського (далі – ІМФЕ) НАН України, очевидно, потрапивши туди з іншими рукописними матеріалами Наукового товариства ім. Шевченка у Львові¹.

Вивчення та аналіз цих артефактів дозволяють хоча б деякою мірою відтворити перебіг подій, що передували появі вельми важливого на початок ХХ ст. збірника, який чи не вперше репрезентував музичний обрядовий фольклор молодосліджених західних околиць українських етнічних територій – Холмщини та Підляшшя.

При детальнішому аналізі рукопису Я. Сенчика та вивченні дотичної літератури з'ясувалось, що передумови появи збірки були досить складними: робота зі збору матеріалу та підготовки його до друку тривала порівняно довго – більше двох десятиліть (від початку збирацької діяльності Я. Сенчика в 1892 році до виходу в світ XVI тому „Матеріалів до української етнології” в 1916 році).

Видається, що хронологічно перший рукопис, підписаний рукою Я. Сенчика, „Холмщанський и Підлясяцький збирник писень з нотами [...] 1892–1908 pp.”, за міркуваннями автора, на той час мав складати закінчену роботу². У ньому на 190 аркушах уміщено 209 народнописених творів різного приурочення (переважно звичайного) із транскрипціями першої строфи нотного та повною транскрипцією словесного текстів, паспортами записів, вказаними раніше опублікованими варіантами творів тощо. Крім того, в кінці рукопису вміщені „Передмова” та зміст („Оглава”). Для транскрипцій та інших записів використовувався спочатку російський алфавіт (вочевидь, на початку ХХ ст. ним послуговувались на території Холмщини та Підляшшя, що перебувала в складі Російської імперії), а потім й український правопис, який більше відповідав фонетиці місцевої говірки. Усе це наводить на думку, що Я. Сенчик в 90-х роках ХІХ ст. почав записувати народні пісні з власної ініціативи, а коли їх назбиралася достатня кількість, – уклав збірник.

Опісля він показує рукопис російським та українським фольклористам, про що свідчить примітка на 146 аркуші: „Увага [підкреслення. – Я. С.]. Читаючи в цім збірнику текст пісень од № 1 до 55,

¹ Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – Фонд 29-3, од. зб. 181, 182, 183, 184.

² НАФРФ ІМФЕ. – Фонд 29-3, од. зб. 181.

треба вимовляти 'е' як 'ђ', а 'ђ' як 'е'. [Номери] пісень, що мають над собою хрестик (х) признані редакторами 'Київської Старини' д. Науменком і товаришом голови 'Этнографического отдела императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии' д. Н.А. Янчуком за найкращі. Пісні од № 144, а також № 100 не переглядалися ще никим з вчених людей". І доповнено синім чорнилом збоку: „Червоним хрестиком признани годни до друку Наук. тов. ім. Шевченка”¹.

Із цієї ремарки можна зробити висновок, що Я. Сенчик, очевидно, маючи намір опублікувати збірку, консультувався з редактором історико-етнографічного журналу „Київська старина” філологом Володимиром Науменком, етнографом та фольклористом, уроженцем Підляшшя Миколою Янчуком, який з 1889 року був секретарем відділу етнографії „Товариства любителів природознавства, антропології та етнографії” при Московському університеті, а також із представниками Наукового товариства ім. Шевченка у Львові (вірогідно з Ф. Колессою).

НТШ зацікавила перспектива публікації збірки Я. Сенчика, тим паче, що в 1908 році після появи першої частини „Галицько-руських народних мелодій” Йосифа Роздольського та Станіслава Людкевича наукові кола Львова сколихнув великий резонанс. На хвилі піднесення у НТШ виникає ідея продовжити серію „Галицько-руських народних мелодій”. У січні 1908 року це питання розглядається Етнографічною Комісією НТШ, яка вирішує розпочати підготування чергового (третього) випуску „Галицько-руських народних мелодій”, у який мали ввійти неопубліковані твори із колекції Йосифа Роздольського, Остапа Нижанківського, Якова Сенчика та Філарета Колесси². За словами Ірини Довгалюк, вибір „саме цих фольклорних зібрань був не випадковим: матеріал був уже згромаджений, а отже, значна частина підготовчої роботи була виконана”³.

¹ НАФРФ ІМФЕ. – Фонд 29-3, од. зб. 181, арк. 146.

² Довгалюк І. Осип Роздольський : музично-етнографічний доробок / Ірина Довгалюк. – Львів, 2000. – С. 81-82; її ж, „Корпус українського фольклору” Етнографічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка у Львові / Ірина Довгалюк // Етномузика / Упор. І. Довгалюк. – Львів, 2008. – Число 4. – С. 10-11. – (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 21).

³ Там само. – С. 11.

Згідно з протоколами засідань філологічної секції НТШ, збірка з Холмщини та Підляшшя Я. Сенчика надійшла наприкінці 1907 року та передана для рецензування Ф. Колессі. Вчений оцінив її позитивно та признав більшу частину пісень „гідними друку”¹. Це узгоджується із датою 30 листопада 1907 року, що разом із автографом автора зазначена наприкінці першого зошита рукопису². Отож у кінці листопада Я. Сенчик завершує першу редакцію збірки та передає її до НТШ.

Робота над виданням третього тому „Галицько-руських мелодій”, що мав включати й збірку Я. Сенчика, почалася із великим завзяттям і планувалася фінішувати наприкінці осені 1908 року. Раптом через незрозумілі причини вже в червні цього ж таки 1908 року припинилась, більш того, надалі про неї навіть і не згадували³. Таким чином, перша спроба публікації холмсько-підляського збірника не була завершена.

Проте сам Я. Сенчик не припиняє збирацької та редакторської роботи – про це свідчать наступні зошити рукопису. Чи то після звернення до нього ЕК НТШ за згодою публікувати матеріал у серії „Галицько-руських мелодій”⁴, чи за порадою Ф. Колесси, а можливо, що це було й власною ініціативою, Я. Сенчик переписує наявний нотний матеріал за взірцем славнозвісного збірника Й. Роздольського – С. Людкевича. Отож автор групує мелодії за етнографічними жанрами, вибираючи переважно обрядові твори, виписує лише нотні транскрипції (із підтекстовкою) та паспорти. Також у цьому зошиті враховано й редакторські зауваження та правки Ф. Колесси, про що свідчить примітка внизу першого аркуша: „Числа з правого боку є ті самі, що були в переглянутім [Ф. Колессою] збірнику, і поставлені тут, аби справити поправки, що показані в рецензії д. Ф. Колесси. Хрестик і знак запитання, поставлені... [далі неможливо розібрати, бо край сторінки знищений]”⁵.

Цей зошит рукопису названий словами із першої вміщеної пісні „Даю я ті, доню, мальовану скриню” та підписаний: „Мелодії пісень весільних, лірницьких, колядок і щедрівок, веснянок, побутових та ін. Записав Сенчик Я. на Дрогобиччині, Станіславщині та в східних

¹ Там само. – С. 11.

² НАФРФ ІМФЕ. – Фонд 29-3, од. зб. 181, арк. 185.

³ Довгалюк І. „Корпус українського фольклору”. – С. 13.

⁴ Там само. – С. 11.

⁵ НАФРФ ІМФЕ. – Фонд 29-3, од. зб. 182, арк. 1.

місцевостях Польщі 1892–1908 рр.”. У ньому міститься 15 весільних, 13 лірницьких, 13 колядкових та щедрівкових, 14 весняних, 20 танкових, 126 звичайних мелодій, скопійованих із першого зошита. Окрім того, другий зошит доповнено новими транскрипціями: дев’ятьма щедрівками, двома весільними, одним голосінням, однією колядкою та фрагментом веснянки, перед якими зазначено, що всі вони походять із Телятина та записані в цьому (згодом 1908) році.

У третьому зошиті „Не угинай же ся, калиновий мосте...”. Мелодії пісень побутових, історичних, рекрутських, веснянок, обжинкових, весільних, щедрівок та колядок, танкових, колискових та ін... Записав Сенчик Я. в західних областях України та в східних місцевостях Польщі, 1902–1911 рр.”¹ Я. Сенчик продовжує методику, започатковану в другому зошиті – тобто виписує лише нотні транскрипції перших строф творів та паспорти. Однак тут мелодії вже не групуються за етнографічними жанрами, а подані вперемішку, тому жанр вказується в кожному випадку окремо. Мабуть, Я. Сенчик переписував пісні, зібрані раніше, разом з тим продовжував збирацьку діяльність і вміщував у цьому рукописі щойно зафіксовані твори. Зошит скидається на чернетку. Дати запису, на жаль, вказані лише у транскрипціях, уміщених на початку та вкінці. Рукопис розпочинається двома з половиною десятками творів, записаними у Дешковіцях та Телятині 1908 року, далі є кілька десятків творів із Терешполя та Докудова, записані 1909 року вперемішку із попередніми записами. Від цього місця (арк. 6) вказівки на дату запису відсутні. Лише в кінці збірки підпис: „Замостьє 18/V 1911 р.”², після якого вміщено дві пісні із Седлїс біля Замостя із датою запису „1911 рік”. Правдоподібно, що Я. Сенчик принагідно виповнював цей зошит протягом 1908-1911 років переважно новозібраними творами, стараючись доповнити першу збірку. Тут значно більше (порівняно із першим, найбільшим рукописом) вміщено транскрипцій обрядових творів: очевидно побачивши дисбаланс між кількістю звичайних та ритуальних пісень, Я. Сенчик почав більше фіксувати саме останніх. У цьому зошиті міститься 20 весільних, 9 зимових, 7 обжинкових, 30 весняних, 4 хрестильні, 2 похоронні, 127 звичайних співних і 23 танкових мелодій. Майже всі обрядові твори надруковано у „Матеріалах до української етнології”, окрім декількох, які редактор

¹ НАФРФ ІМФЕ. – Фонд 29-3, од. зб. 183.

² НАФРФ ІМФЕ. – Фонд 29-3, од. зб. 183, арк. 17.

(С. Людкевич) вилучив, зважаючи на їх походження та форму. Так, у збірнику НТШ не опубліковано щедрівку „А во двоже на пудвоже” та веснянку „Седзі, седзі качор”, мабуть, через польський поетичний текст, два весняні ігрові твори із мотивною будовою, або так званою мікроформою, які редактор, напевне, вважав надто примітивними, й одну похоронну пісню через її напливове походження.

Наступний (і останній) зошит рукопису найменший – усього 10 аркушів – підписано: „Пішла би я по оріхи...”. Мелодії пісень побутових, рекрутських, веснянок, щедрівок, танкових та ін. Записав Сенчик Я. в західних областях України та в східних місцевостях Польщі 1903–1910 рр.”¹. Розпочинається він із записів 1909 року і так само, як і в попередньому зошиті час фіксації пісень вказується лише на перших трьох аркушах. Рукопис завершено 10 квітня 1910 року і серед вміщених 52 мелодій є тільки одна, датована 1903 роком. Отож переважну більшість записів, мабуть, було зроблено у 1909–1910 роках. Не всі обрядові мелодії з цього зошита містяться й у редакції С. Людкевича: відсутні три твори весняного жанрового циклу: „Ізору я долиноньку”, „А Бог помагай би, яворове люде”, „Чижику пташку, птасю маленький”, одна весняна співомова „Не я б’ю – верба б’є” та чотири колодчаних приспівки. Мабуть, пісні на колодку С. Людкевич не вважав обрядовими, а чому відсутні веснянки залишається таємницею.

Видається, що Я. Сенчик скінчив роботу над укладанням збірника у травні 1911 року. Усі матеріали склалися із чотирьох зошитів, перший із яких вміщував народновокальні твори повністю, а три наступні – лише нотні транскрипції. Це й становило чорновий матеріал, із якого було укладено другу частину XVI тому „Матеріалів до української етнології”.

На засіданні Етнографічної комісії НТШ 30 квітня 1911 року вдруге ставили питання публікації збірок пісень Я. Сенчика та Л. Плосайкевича, які вирішено поєднати в одному томі. Редагування та укладання збірника доручають С. Людкевичу, який восени 1912 року закінчує роботу. Збірка була подана до друку в серпні 1913 року, але друкарня зволікала з публікацією, матеріали пролежали там до війни, і зойно 1916 року були видані з передмовою Ф. Колесси (С. Людкевич на той час перебував у російському полоні). Видання містило лише частину матеріалу Я. Сенчика (132 мелодії). За

¹ НАФРФ ІМФЕ. – Фонд 29-3, од. зб. 184.

словами З. Штундер, іншу неопубліковану (згодано й неопрацьовану) частину записів С. Людкевич після війни передав у НТШ¹.

Безумовно, історія публікації збірки Я. Сенчика була непроста: спершу над її редагуванням у 1908 році починав працювати Ф. Колесса, потім Я. Сенчик переписував та дозбирував матеріал, остаточну редакцію та упорядкування матеріалу в 1912 році виконав С. Людкевич, після цього видання знову відклали. І аж через чотири роки (1916) було опубліковано тільки обрядову частину матеріалу знову під орудою Ф. Колесси. Порівнюючи опублікований та рукописний чорновий варіанти збірки у контексті відомостей із архівних джерел, можна зробити кілька важливих висновків.

Ф. Колесса у 1908 році ознайомився лише з першим зошитом Я. Сенчика (інших на той час ще не існувало), що містив повні транскрипції пісень, переважно звичайних, із паспортами (місце, дата та виконавець) і вказівкою на етнографічний жанр та раніше опубліковані варіанти. Твори у цьому зошиті не були впорядковані.

Після обговорення Етнографічною комісією НТШ питання публікації збірки виникає ідея упорядкування пісень за зразком „Галицько-руських народних мелодій” Й. Роздольського – С. Людкевича. З цієї метою Я. Сенчик переписує вже існуючий нотний матеріал та доповнює його новозібраними записами. Так з’являється другий зошит вже виключно із нотними транскрипціями. Однак при переписуванні втрачено деякі деталі, особливо у тексті паспортів, іноді паспортні дані з першого та другого зошитів не збігаються.

Протягом 1908-1911 років Я. Сенчик за прикладом другого зошита створює ще два нотні зошити, у яких вміщує в основному щойно записані твори.

С. Людкевич при редагуванні та укладанні збірки користувався переважно нотними зошитами, про що свідчать паспортні дані (перевірено за паспортами, у яких є суперечності у першому та другому зошитах). У першому рукописі здебільшого є повніші відомості, що не вміщені в публікації, в другому (нотному) зошиті деякі мелодії виписані взагалі без паспорта. У такому вигляді вони подані й у С. Людкевича (наприклад: у першому зошиті арк. 109, № 137, у другому арк. 6, у С. Людкевича № 116). Деякі нотні транскрипції

¹ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : у 2 т. / Зеновія Штундер. – Львів : ПП „Бінар-200”, 2005. – Т. I (1879–1939). – С. 232.

Я. Сенчик із першого зошита з якихось міркувань, чи, можливо, помилково попросту не переписав (жнивна „Стороною дрібни дощик”, № 100; зимові приспівки „Ой коляда, колядниця”, № 145 та „Ой гу-гу-гу-гу”, № 146) – у редакції С. Людкевича вони також відсутні. Мелодія № 119 у С. Людкевича вміщена без словесного тексту (ремарка: слова не записані). Так от, у першому зошиті Я. Сенчика ця мелодія під № 63 вміщена із словесним текстом („Ой і розвивайся, зелена діброва”)¹, а в нотному (другому) зошиті Я. Сенчик чомусь слова не виписав². І ще можна навести безліч дрібниць, які свідчать про те, що С. Людкевич першим зошитом майже не користувався, хоча він у нього й був (веснянка № 104 „Роман зілля копає” вміщена у першому зошиті рукопису³ та відсутня у нотній збірці).

При редагуванні матеріалу С. Людкевич не дуже уважно вчитувався у почерк Я. Сенчика (який, до речі, не надто розбірливий), у результаті чого в публікації трапляються неточності у словесних транскрипціях: № 109 замість „сваню” є „свато”, № 40 замість „наша положниця” – „наша молодиця”. Багато мелодій походить із Телятина Томашовського повіту Люблінського воєводства (сучасний поштовий код 22-652), у збірнику помилково надруковано Тепятин. Як друкарська похибка на с. 73 зазначена назва населеного пункту Верешин. Так от, ніякої похибки немає, і це дійсно Верешин Володавського повіту (поштовий код 22-234) і т. д.

Велика кількість неточностей, мабуть, зумовлена тим, що Я. Сенчик після редакції С. Людкевича збірник не переглядав (зазвичай після остаточного завершення редакторської роботи готові до друку публікації для перевірки та погодження передаються автору). В іншому випадку більшості неточностей та помилок у книзі не було б.

Неправильною також є інформація, подана у вступі Ф. Колесою, про час запису мелодій: „Пісні [...], списані д. Я. Сенчиком межи 1896 а 1906 р.”, оскільки близько половини мелодій було здобуто в проміжку 1908–1911 рр. (другий, третій та четвертий рукописні зошити). Дані про ці пізніші записи у збірнику в більшості випадків відсутні, хоча частина з них є в рукописі.

Недоліки у публікації холмсько-підляського збірника Я. Сенчика деякою мірою можна пояснити неабиякою зайнятістю С. Людке-

¹ НАФРФ ІМФЕ. – Фонд 29-3, од. зб. 181, арк. 61, № 63.

² НАФРФ ІМФЕ. – Фонд 29-3/182, арк. 4, № 42.

³ НАФРФ ІМФЕ. – Фонд 29-3/181, арк. 109, № 139.

вича. Після переїзду до Львова 1910 року, окрім основної роботи (директор Вищого музичного інституту та викладач української академічної гімназії), він бере на себе величезну кількість обов'язків майже у всіх сферах культурного та наукового життя: складає підручник з теорії музики, виступає з доповідями, організовує концерти, стає диригентом „Бояна”, займається редакторською та композиторською діяльністю¹. Співпраця з НТШ була одним із добровільних та неоплачуваних обов'язків. Отож логічно, що редагуванню збірки Я. Сенчика він фізично не міг приділити удосталь часу. Натомість Я. Сенчик, віддавши свої рукописи в таку шановану інституцію як НТШ, мабуть повністю поклався на авторитет видавців та більше не брав участі у виданні книги.

Про самого автора першого зібрання музичного фольклору Холмщини та Підляшшя відомо небагато. Яків Петрович Сенчик народився 28 липня 1877 року в с. Свори тодішнього Константинівського повіту Сідлецької губернії. У 1895 році закінчив Більську вчительську семінарію. Учителював спочатку на Підляшші, в селах Київець Більського повіту та Жешинка Володавського повіту. Від 1900 року працював учителем початкових класів у селах Холмщини, де й записав найбільше фольклорно-етнографічних матеріалів. Мав четверо дітей та хвору дружину, бідував і часто змінював місце праці, очевидно, через це й мав можливість записувати фольклор у різних селах Холмщини². Окрім пісень, Я. Сенчик збирав й інші фольклорно-етнографічні матеріали: у його рукописах є описи розваг молоді на Андрія, жінок на Масницю, інших дитячих та парубочих ігор, казки, перекази тощо³. Остання відомість про Я. Сенчика датується 1912 роком, коли діяч зробив спробу відкрити приватну школу в Ломжі. Подальший його життєвий шлях невідомий.

Безумовно, Я. Сенчик був патріотом своєї Батьківщини, що й послужило основною спонукою до заняття фольклористичною збирацькою діяльністю. Активну громадянську позицію фольклориста підтверджує передмова, написана до збірки пісень та вміщена у першому зошиті. Хоча до фольклору зміст передмови має опосередковане відношення, все ж варто ознайомитися з її текстом, який хіба характеризує особистість Я. Сенчика безпосередньо та в найкращий спосіб.

¹ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. – С. 217-249.

² Холмщина і Підляшшя : історико-етнографічне дослідження. – Київ : Родовід, 1997. – С. 359.

³ НАФРФ ІМФЕ. – Фонд 28-3, од. зб. 174.

ПЕРЕДМОВА¹

Подаючи на увагу добрим людям свій збірник українських пісень з нотами, записаних в моїй рідній країні – Холмищині та Підлясській мушу де-що сказати як про зміст збірника, так і про існування української пісні між тутейшим громадянством.

Повинен зауважити, що досі мені не траплялося бачити ні одного збірника пісень з нотами, котрі походили б звідсіль; і хоч де-хто й записав без мелодії чи-мало цих пісень, но вони або не надруковані ще, а хоч і надруковані в матеріалах розмаїтих вчених товариств, як літературні народні твори, то що й казати, що для ужитку широким верстам громадянства вони недоступні. Жадання дати громадянству популярний збірник й надало мені охоту записати все те, що співають наші прості люде при усяких подіях свого життя: нех знає світ, що віковичний гніт з усяких боків не витравив ще з нас до щенту прихильності до великої України, що й ми вміємо співати, плачучи і проклинаючи недолю й наше гірке становище, що й наша пісня, хоч і не може рівнятися з полтавською, київською, все ж і вона має свою значну вартість, цінна як для науки, так і для громадянства. Хоч я працював на тому становищу не один рік, но мій збірник далеко ще не обхопив всього того, що витворів народний геній, і що затрімалося ще в пам'яті наших людей, бо що ні село, то й нетрудно учути нову мелодію: або як варіант відомої пісні, або цілком оригінальну. Що й казати: цей збірник не дає ще мені права зложити руки, і я не перестану працювати й далі; но моя тільки праця – крапля в морі. Дай, Боже, щоб наше сільське вчительство, котре в останні роки взялося за розум і перестало цуратися бідолашних селян, звернуло увагу на всі боки його життя – і поспішило записати, де треба – навчити, а тим самим зберегти на пам'ять потомкам все те, що й як співають і розказують люде в моменти проблисків щастя, в довгі часи жалю і недолі. На вчителів покладаю більш всього надії, бо друга частина нашої інтелігенції (пан-отці, урядовці) здебільшого надзвичайно вороже відноситься до всього українського і жадала б як мога скоріше занепасти всяку прояву національного самоцуття народу.

¹ Текст наводиться без змін.

В моїм збірнику знайдеться дуже відомих в літературі пісень, як би сказати обще-українських, но чи мало є й таких, що до часу можуть сміло претендувати на оригінальність. Я сказав: до часу, бо, може вони де-небудь вже й надруковані; справдити ж тоє мені не було як: всіх збірників українських пісень не мав під руками. Все, що я міг зробити в цім напрямку, зроблено: на при-кінці кожної пісні показано, де вона вже надрукована і яки має одміни в тексті. Однак ж й пісні-варіанти мого збірника мають особливу вартість: вони записані тут повній, ніж то бачимо в других збірниках. Записуючи текст, я не задовольнявся тим, що передавала мені одна співачка, а старався учути пісню в передачі й других співаків, бо при записуванню пісень, я частій всього тримався такої методи: вперід всього казав шкільникам записати під диктовку їх родичів і кровних текст відомих їм пісень і збирався величезний матеріал (часом одна й тая-ж пісня була в кількох екземплярах), з котрого легко можна було собі уявити, в який сім'ї що добре вміють співати; тоді я туди йшов і записував. Мене дуже смутить те, що може в де-яких піснях найдуться помилки в ритмі, – вибачайте: записав як вмів. Маю надію, що настануть часи, коли й наша бідна країна матиме більш своїх свідомих і вчених людей, і тоді вони поправлять то, що я, може, напугав.

Треба ще сказати, що мій збірник може бути показником, яка пісня найбільш розповсюджена між селянами. Особливо тоє ти-читьсь до пісень побутових і вуличних, бо так звані обрядови піс-ні (весільни, веснянки, щедрівки й др.) не так то латво записати в кожнім часі: люде вистерігаються їх співати не „до ладу”.

В тексті пісень ми бачили дуже варіантів; мельодія без малого кожної пісні дише самостійністю. Музикальні здатности народа вилилися тут в ініши, більши-мени простіши форми – не такі, як у полуденних українців. Не бачимо ми тут ні широкого розмаху, ні різ-номанітности звуків; жалібни тони беруть верх над веселими, – бо й само життя селянина, творця пісні, ніколи не було тут красне, а завжди пригнічене. Йому було „не до пісень”, бо він за тяжкою ро-ботою на своїх гнобителів – ляхів – не мав часу розкрити вуста, а як і мурликав собі під нис, то тихенько й боязенько. Хіба в корчмі або при сімейних radoцax, як то: весілля, христини, де він, потягнувши з пару пувкватирків оковити, забував на коротку хвилину своє гірке життя, тоді, я кажу, серце брало верх над головою, чоловік почував

себе якось менш скрученим і проявляв тоє в піснях. Теперішні часи для селян ще трудніші минулих, бо колись чоловік був рабом одного тільки пана, а нині – всього соціального складу сучасного життя. При таких варунках процес піснетворіння з кожним роком все зменшується. Скажу більш: селяне забувають й то, що переняли від своїх батьків і дідів. Вперід пісня могла розвиватися принаймні хоч при гульбі, а тепер корчми скасовані, горілка коштує вельмі дорого, і от чому касуються (або зкорочуються, наприклад, весілля), старосвіцькі звичаї виправляти „андрейки”, „колодки”, „полоскання зубів”, „ночлі”, коли пісня булі неодмінною частиною тих забав та установ.

Наши сільські школи також були увесь час мачохою українських пісень: русифиціюючи людей, вони давали йому для заповнення досугів тільки „козлика” та „берёзку”, пренебрежительно замовчуючи неогічному вартість і велике багатство українського пісенного репертуара. Гонячи українську пісню, вони дождалися наслідків як раз не тих, яких чекали і бажали: все пішло на користь тільки ляхам. Но й того мало. Найсильніши удар процвітанню у нас української пісні нанесли наши ренегатствуючи пан-отці, ці сліпі й послушні пружини всякої урядової політики. Як за панування Польщи вони гнули все до вподоби вимаганням ляхів, так нині – москалів. Поки громадянство трималося своєї національності, воно й пісню співало українськи, а з 1875 року прости люде, роблячись католіками (щоб не бути насильно православними), тим самим втрачували і свої особісти батьківські звичаї і стали перенимати від поляків все їхне до пісні на прикінці. Це треба найбарзі сказати о Підлясьї, хоч і в Холмиціні набереться чи-мало закутків, де ще за пару літ трудно буде найти одміну між ренегатсвуючим українцем і справжнім поляком; де не латво буде учути українське слово, не то що пісню. Бачучи в забавах сільської молоді, мовляв, остатки язичества, духовенство доволі часто рішуче грозило карою Божою за усяки забави і співи як на вулицях, так і в хатах, – ніби то чоловік проявляє тоді найбільшу культурність і набожність, як сидить мовчки?! А політика нижчих бюстителей порядка! Вони співи на вулицях часто раховали собі за „нарушення общественной тишины”, і стараючись життя громадян вогнати в рамки казарменицини і „повседневної обиденности” примусили кожного чоловіка притаїтися, озіратися кругом від страху. Кожна людина ввійшла сама в себе, помаленьку привикла

сидіти більш в хати, да й мовчать, бо... „благоденствує”, як сказав наш безсмертний Шевченко.

Дешковиці, року Божого, 1907, 30/XI ст. ст.¹

Лариса Лукашенко. Рукопись холмско-подляского сборника Якова Сенчыка.

В статье на основании анализа авторской рукописи и печатных источников прослежена история публикации в XVI томе «Материалов к украинской этнологии» (1916) холмско-подляского сборника народных песен Якова Сенчыка, параллельно представлена краткая характеристика рукописи. Сравнение рукописной и печатной версий позволило выявить неточности и недостатки издания, а также сделать некоторые выводы относительно подробностей течения работы. Напоследок помещены краткая биографическая справка о собирателе материала Я. Сенчыке и его неизданное предисловие к сборнику.

Ключевые слова: Яков Сенчык, народная песня, Холмщина, Подлясье.

Larysa Lukashenko. A Manuscript of the Kholm-Pidlyashya Collection by Jakiv Senchyk.

The paper analyses the author's manuscript and published editions (particularly the one found in the vol. XVI of „Materials for Ukrainian Ethnology”, 1916) of a collection of folk songs by Jakiv Sienchyk. A brief synopsis of the manuscript is included as well. Comparative study of the manuscript and the publication reveal inaccuracies and mistakes in the printed version. The study shows some details on the work on the collection. Finally, a brief biography of the J. Sienchyk and the nonpublished foreword to the collection are presented.

Key words: Jakiv Sienchyk, folk song, Kholm (Chelm) and Pidlyashya regions.

¹ НАФРФ ІМФЕ. – Фонд 29-3, од. зб. 181, арк. 181-185.

Вікторія Ярмола

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА ПОЛІССЯ ТА ВОЛИНИ В ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОМУ ДОРОБКУ ОЛЕКСИ ОШУРКЕВИЧА

Завдяки фольклорно-експедиційним записам Олекси Ошуркевича, здійсненим упродовж 1968–1987 років, вдалося ліквідувати чимало „білих плям” на етнографічній карті Полісся та Волині та дослідити певні прояви функціонування інструментальної музики цих регіонів. Найбільша частина інструментального фоноархіву фольклориста представлена скрипковою та ансамблевою музикою, а також поодинокими записами гри на гармошці та дудці. Особливо цінними й унікальними є твори, зафіксовані від поліського лірника Івана Власюка та ріжкаря Якова Любезанина.

Ключові слова: інструментальна музика, Полісся, Волинь, Олекса Ошуркевич.

Олекса Ошуркевич – один з найпомітніших і найвизначніших сучасних українських фольклористів. Він реалізував себе як етнограф, музеєзнавець і дослідник народномузичної культури. Та головною сферою його життєвих зацікавлень були фольклористично-етнографічні дослідження на теренах Полісся та Волині. У своїй експедиційній діяльності він головним чином зосереджувався на записах народнопісенної творчості, які загалом сягають понад 6 тисяч творів, що лягли в основу таких основних його книг: „Пісні з Волині”, „Пісні з Колодяжна”, „Лірницькі пісні з Полісся”, „З фольклорної криниці Франкового села: Народні пісні, перекази, спогади”, „Пісні Шевченкового краю”.

У своїх наукових дослідженнях О. Ошуркевич не обійшов увагою традиційну інструментальну музику, доклавши чимало зусиль для вивчення історії народних музичних інструментів, зокрема реліктових поліських аерофонів (труби, роги, ріжки). Функціональне призначення в народно-музичній культурі та технічно-конструктивні особливості останніх неодноразово висвітлював у своїх працях і наукових доповідях. Досліджуючи своєрідні локальні властивості цієї групи музичних інструментів, О. Ошуркевич певною мірою спростовує судження дослідників щодо функціональної приналежності поліських труб. На основі обстежень осередків виготовлення та використання останніх, доводить, що вони служили для поліщуків не тільки обрядовими або сигнальними інструментами, але й виконували функцію музичних і ви-

користувалися з розважальною метою [5, с. 267]. Завдячуючи його записам інструментальної музики¹ (понад 150 одиниць), які проводилися упродовж 1968–1987 років, вдалося ліквідувати чимало „білих плям” на етнографічній карті Полісся та Волині.

Найбільшу частину інструментальних записів у фоноархіві О. Ошуркевича складає скрипкова й ансамблева музика. Протягом вищезазначеного експедиційного періоду ним було виявлено шість народних скрипалів і п’ять традиційних інструментальних капел. Серед останніх на особливу увагу заслуговує родинний ансамбль Шудруків із с. Велимче Ратнівського р-ну у складі трьох скрипок, кларнета і баяна та ансамбль із с. Коритниця Локачинського р-ну, який представляли скрипка, гармошка, кларнет і бубон. У селах Любешівського р-ну записано традиційні поліські інструментальні дуети у складі скрипки і бубна (Велика Глуша, В’язівне) та тріо із двох скрипок і бубна (Ветли).

У травні 2007 року, на прохання авторки цих рядків, О. Ошуркевич надіслав листа з інформацією про записану ним скрипкову музику на території Волинської області. У ньому повідомляється про серпневу фольклорно-етнографічну експедицію 1967 року в села Любешівського р-ну, де було виявлено п’ять скрипалів з цікавим локальним репертуаром (назви жанрів подаються за списком збирача):

– Марко Хомович Довжик, 1889 р. н. з с. Лобна з репертуаром: кружок, гречка, подушечка, гречаники, гопак, терниця, полька;

– Омелян Якович Лопухович, 1897 р. н. з с. Зарудки з репертуаром: полька, крутак, коровайна пісня, „Микита”, „Ковалі”, „Чоботи”;

– Родіон Савович Гарбар, 1897 р. н. з с. Воля Любешівська з репертуаром: крутак, полька, терниця, козачок, весільний марш, „Коханочка”, „Добридень”, „Ой-ра”;

– Варфоломій Іванович Савчук з с. Бірки з репертуаром: пахода „Сватко”, крутак, вальс, полька, козачок, „Шіма”, „Очерет мені був за колиску”, полька „Гарбуз”;

– Михайло Адамович Сергійчук, 1922 р. н. з с. Велика Глуша з репертуаром: полька „Пшулка”, крутак, полька, гречка, вальс, марш старовинний.

¹ Фоноколекція О. Ошуркевича задепонована в архіві Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка під іменним архівним шифром НІ 10.

На жаль, під час тієї експедиції у збирачів не було жодних звукозаписувальних пристроїв, а спроби нотування мелодій під час виконання, які намагався здійснити луцький музикант Мирослав Стефанишин, виявилися безуспішними. Для вирішення цієї проблеми в О. Ошуркевича виник задум зафіксувати інструментальну музику разом із танцем, для чого він звернувся за допомогою до київського фахового музикознавця Андрія Гуменюка. Останній, після кількаразових обіцянок здійснити експедицію, так і не спромігся приїхати. Таким чином, ідея фіксації мелодій згаданих скрипалів на магнітофонну плівку не увінчалася успіхом¹.

Репертуар зафіксованих О. Ошуркевичем народних скрипалів та ансамблів представлений усіма жанровими групами: „до слухання” – марші, паходи, „до танцю” – крутаки, польки, козачки, а групу творів „до співу” презентують як інструментальні версії пісень, так і супровід до пісень, виконуваних народними співачками.

Окрім скрипкової та ансамблевої музики, особисту колекцію О. Ошуркевича поповнюють поодинокі записи гри на дудці та гармошці, а також рідкісні записи звучання ріжка, здійснені від Якова Любежанина із с. Деревок Любешівського р-ну. Фольклористу від поліського ріжкаря вдалося записати дев'ять мелодій², серед яких: чотири танці, дві пісні, марш і мелодія, що імітує спів півня³. Також від музиканта було зафіксовано інформацію про виготовлення інструмента та його функціональне призначення у пастушій культурі та в музичному побуті поліщуків. Постать поліського ріжкаря та виконуваний ним репертуар висвітлено у брошурі О. Ошуркевича „Затрубили труби” (Луцьк, 1993).

Особливо цінними й унікальними є твори, записані від останнього поліського лірника Івана Власюка, завдяки яким О. Ошуркевич став першовідкривачем традиції мандрівного народнопрофесійного виконавства на Поліссі. У 1968–1969 роках фольклорист зафіксував 17 повносюжетних лірницьких творів, серед яких два релігійно-моралізаторські („Про Почаївську Божу Матір”, „Сирітка”),

¹ Інформація про експедицію 1967 року подається з листа О. Ошуркевича, надісланого авторці 04.05.2007 року.

² Під час експедиційного сеансу музикантом було награно більше десяти мелодій [5, с. 270].

³ Детальніше про цього музиканта, а також транскрипції виконаних ним творів див. у статті авторки [10].

а інші – розважально-жартівливі, виконувані на дозвіллі. 2002 року в Рівному за матеріалами досліджень видруковано книгу „Лірницькі пісні з Полісся” [3], в якій охарактеризовано лірницьку традицію поліського краю, подані унікальні тексти записаних творів, а також представлено словник арготизмів (жаргонізмів) сліпців-музикантів. Як вже зазначалося, основу репертуару І. Власюка складали твори танцювально-розважального характеру, виконання яких, зважаючи на вузький діапазон та гугнявий звук ліри, вимагало від музиканта неабиякої віртуозності, особливо у застосуванні різного рівня мелізматики, яка досить повно відображена у транскрипціях мелодій, здійснених Юрієм Рибакком. Поряд з урахуванням дрібної мелізматики в інструментальному супроводі, нотні записи відображають стрій Власюкового інструмента при виконанні кожного наступного твору. Залежно від жанрової приналежності твору мелодії транскрибовані у мірному (релігійно-моралізаторські і петрівчана пісня) та акцентно-динамічному (танцювально-розважальні) ритмах. На особливу увагу у нотаціях творів заслуговує застосування методу наскрізної транскрипції або ж зазначення поза основним музичним текстом усіх варіантних видозмін як в інструментальному, так і в вокальному викладах. Завдяки такому професійному підході транскриптора надається можливість реального уявлення про форму самих творів, варіаційності мелодики та імпровізаційного хисту лірника.

Фольклористичний доробок О. Ошуркевича найдетальніше висвітлено в бібліографічному покажчику, присвяченому 70-річному ювілею дослідника [4], а також в кількох спеціально присвячених йому замітках та статтях, де оглядово подається інформація про етноорганологічні напрацювання, зокрема записи інструментальної музики. Детальна характеристика його фольклорно-експедиційної роботи з урахуванням методологічних засад її організації та проведення подана у статті Ліни Добрянської [2]. Тут таки в окремій таблиці відображено найважливішу статистичну інформацію щодо кількості музичних творів різних жанрів (вокальних та інструментальних), записаних ним у 108 населених пунктах. Щодо даних про фіксацію інструментальної музики, то у відведеному для неї стовпчику подано тільки кількість записаних творів.

Детальнішу інформацію про інструментальні записи О. Ошуркевича на території Полісся та Волині подано у нижче наведеній таблиці. Завдяки цим відомостям можна зробити такі висновки про територіальну обстеженість та жанрову палітру інструментального репертуару досліджуваного

фольклористом регіону. За період 1968–1987 роках О. Ошуркевич обстежив 16 населених пунктів Волинської області¹, де зафіксував 133 інструментальні твори. Серед них: від шести скрипалів – 28 сольних творів, від лірника – 17, від чотирьох дудкарів – 25 сольних та один супровід до співу, від ріжкарів – дев'ять, від гармоніста – три, а також від п'яти традиційних інструментальних капел О. Ошуркевич записав 51 ансамблевий твір, серед яких – три як супровід до співу.

Інструментальна музика у фольклористичній спадщині видатного краєзнавця та етнографа, у т. ч. раритетні музичні записи, з плином часу набуває ще більшої цінності, а для науковців стає прикладом та важливим джерельним матеріалом у їх наукових дослідженнях.

-
1. Архів ПНДІМЕ : НІ 10.
 2. Добрянська Л. Збирацький доробок О. Ошуркевича / Ліна Добрянська // Третя конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали. – Львів, 1992. – С. 74-83.
 3. Лірницькі пісні з Полісся : матеріали до вивчення лірницької традиції / [ред.-упор. О. Ошуркевич ; нотні транскр. Ю. Рибак]. – Рівне, 2002. – 139 с.
 4. Олекса Ошуркевич : біобліографічний покажчик / [упоряд. В. Бабій]. – Луцьк, 2004.
 5. Ошуркевич О. До джерел. Народнознавчі статті, розвідки, тексти / Олекса Ошуркевич. – Луцьк : ВАТ „Волинська обласна друкарня”, 2008.
 6. Ошуркевич О. Затрубили труби : з історії народних інструментів / Олекса Ошуркевич. – Луцьк : Надтир'я, 1993.
 7. Ошуркевич О. Поліський ріжок / Олекса Ошуркевич // Народна творчість та етнографія. – 1976. – № 5. – С. 96-97.
 8. Рибак Ю. Музичний фольклор Волині та Полісся в етнографічному доробку Олекси Ошуркевича / Юрій Рибак // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Народна культура і музеї. – Луцьк, 2013. – С. 180-185.
 9. Українська РСР. Адміністративно-територіальний устрій : на 1 січня 1987 року. – Київ, 1987. – 504 с.
 10. Ярмола В. Ріжкові награвання Якова Любежанина / Вікторія Ярмола // Етнокультурна спадщина Полісся / упор. В. Ковальчук. – Рівне : Перспектива, 2006. – Вип. VII. – С. 251-261.

¹ Тут не беруться до уваги села, у яких фольклорист фіксував від музикантів тільки етнографічну інформацію.

Виктория Ярмола. Инструментальная музыка Полесья и Волыни в фольклористическом наследии Олексы Ошуркевича.

Благодаря фольклорно-экспедиционным записям Олексы Ошуркевича, осуществленным на протяжении 1968–1987 годов, удалось ликвидировать немало „белых пятен” на этнографической карте Полесья и Волыни и исследовать некоторые проявления функционирования инструментальной музыки этих регионов. Наибольшая часть инструментального фоноархива фольклориста представлена скрипичной и ансамблевой музыкой, а также немногочисленными записями игры на гармошке и дудке. Особенно ценными и уникальными являются произведения, зафиксированные от полесского лирника Ивана Власюка и рожечника Якова Любезянина.

Ключевые слова: инструментальная музыка, Полесье, Волынь, Олекса Ошуркевич.

Victorija Jarmola. Oleksa Oshurkevych's Folklore Research of Instrumental Music of Polissia and Volyn.

Managed to eliminate a lot of „white spots” on the ethnographic map of Polesie and Volyn, through on Oleksa Oshurkevych field recordings of folks music carried out during 1968–1987 years. Also explored some manifestations of instrumental music in these regions. The largest part of O. Oshurkevych instrumental sound archive presented violin and ensemble music, as well as a few recordings with the harmonica and pipe. Especially valuable and unique are music, recorded from woodland hurdy-gurdy performer Ivan Vlasjuk and hornblower Jaciv Lyubezhanyin.

Key words: instrumental music, Woodland (Polissja), Volyn, Oleksa Oshurkevych.

Пояснення до таблиці

У таблиці вказані поліські та волинські населені пункти, обстежені упродовж 1968–1987 років О. Ошуркевичем, де фіксувалися зразки інструментальної музики. Сюди не включено записи, здійснені на оглядах і фестивалях.

У першій колонці відображено порядкові номери населених пунктів, які розміщені за алфавітом (колонка № 2), з відповідним адміністративним кодом із основного списку довідника „Українська РСР. Адміністративно-територіальний устрій: на 1 січня 1987 року” [9] та назвою району (колонка № 3). Оскільки записи інструментальної музики проводилися тільки у Волинській області, то додатково ця інформація в таблиці не відзначається.

У четвертій колонці подаються прізвища, імена і по-батькові, рік народження музикантів та співачок, з уточненням назви музичного інструменту на якому виконувалися твори (колонка № 5).

На основі даних самого збирача, у шостій колонці представлено пронумеровані назви інструментальних жанрів з репертуару народних музикантів. Біля творів, виконуваних разом із співачкою, зазначено „супровід до співу”. Дата експедиційного запису відображена у крайній колонці справа.

Таблиця

№ з/п	Населений пункт і його адмін. код	Районний центр	Прізвище, ім'я по батькові, рік народження музикантів та співачок	Інструмент	Записана творчість	Дата запису
1	2	3	4	5	6	7
1	Березна Воля 643	Любешів	Любчак Іван Васильович	дулка	1. Круган (вокальна та інструментальна версія)	22.10.1979
2	Велика Глуша 616	Любешів	Сергієнчук Михайло Адамович, 1922 Сашук Михайло Романович, 1930 Денисюк Галина Василівна, 1932 Іванюк Ганна Федорівна, 1922	скрипка бубон спів спів	1. Пахота "Сватко" 2. Кругак I 3. Кругак II 4. Кругак III 5. Полька I (супров. до співу) 6. Полька II 7. Марш "до короваю"	23.10.1979
3	Велимче 826	Ратне	Шудрук Кирило Андрійович, 1931 Будник Олександр Васильович, 1934 Шудрук Андрій Якович, 1909 Будник Іван Пилипович, 1948 Шудрук Василь Кирилович, 1958	скрипка скрипка скрипка баян кларнет	1. Полька 2. Полька 3. Кругак 4. Полька 5. Полька 6. Чумаки 7. Полька величанська 8. Полька видранецька 9. Полька 10. Полька 11. Полька 12. Полька "Соловейко"	16.07.1971
4	Ветин 619	Любешів	Філозоф Григорій Іванович, 1940 Кирилюк Борис Ніконович, 1897 Полупенько Адам Ніконович, 1920 Ярмолюк Яків Адамович	скрипка скрипка скрипка бубон	1. Полька 2. Михнівська полька 3. Кругак 4. "Катойка" - ("до короваю") 5. Старовинна полька 6. Ветельська полька 7. Кругак 8. Кругак дрібний	05.07.1983
5	В'язівне 604	Любешів	Оласюк Микола Севастьянович, 1912 Сашук Михайло Романович, 1930 Оласюк Віра Севастьянівна, 1936	скрипка бубон спів	1. Полька 2. Марш "до короваю" 3. Полька "Коханочка" 4. Ухар 5. Полька "Коханочка" 6. Полька (супровід до співу)	23.10.1979

продовж. таблиці

6	Деревок 623	Любешів	Любежанин Яків Федорович, 1879	ріжок	1. Крутях 2. Пісня (інструм. версія) 3. Полковий марш 4. Краков'як 5. Тернища 6. Голак 7. Карапет ("Лисий") 8. Полька 9. Імітація співу півня	14.02.1973
7	Журавині 329	Ківерці	Саричев Олександр Якович, 1915	гармошка	1. Полька 2. Полька "Талія"	04.06.1981
8	Заболотці 190	Іванічів	Фіськович Іван Якимович, 1907	скрипка	1. Полька 2. Марш весільний 3. Куяв'як 4. Весільні приспівки 5. Маршівка	25.06.1971
9	Залюття 960	Стара Вижівка	Власюк Іван Харитонович, 1907	ліра	1. Солтис 2. Комарик 3. Приймак 4. Про зайця 5. Про сироту 6. Про п'яницю 7. Наталка 8. Попада 9. Джинджура 10. "Маленька нічка"	20.06.1968
					1. "Ой зійшла зоря" 2. "Зелена дуброва" 3. Крутак 4. "Полька моя" 5. "Кум з кумою випивав" 6. "Чи знаєте добрі люди" 7. "Не боїться мужик ляха"	16.11.1969
			Коржан Іван Кузьмич, 1920	скрипка	1. Крутан 2. Піма 3. Полька старовинна 4. Оберек 5. "Очерет мені був за коліску"	
10	Іваномисль 283	Камінь- Каширськ	Шеремета Петро Митрофанович, 1914	дулка	1. "Ой казала мати" (вокал та інструм. версії) 2. Крутак "Ой пошла я льодом" (вокал та інструм. версії)	05.07.1979
11	Коритниця 505	Локанич	Лихотоп М.Т. інформація відсутня інформація відсутня інформація відсутня	скрипка жарнет гармошка бубон	1. Коритненська полька 2. Полька 3. Полька "Ціпа" 4. Полька весільна 5. Вальс "Златіє горі" 6. Вальс белгійський 7. Вальс "Баламут" 8. Куяв'як 9. Козачок весільний	26.01.1976

6	Деревок 623	Любешів	Любежанин Яків Федорович, 1879	ріжок	1. Крутях 2. Пісня (інструм. версія) 3. Полковий марш 4. Краков'як 5. Терниця 6. Гопак 7. Карпатет ("Лисий") 8. Полька 9. Імітація співу півня	14.02.1973
7	Журавичі 329	Ківерці	Саричев Олександр Якович, 1915	гармошка	1. Полька 2. Полька "Ганця"	04.06.1981
8	Заболотці 190	Іванічі	Фіськович Іван Якимович, 1907	скрипка	1. Полька 2. Марш весільний 3. Куяв'як 4. Весільні приспівки 5. Маршівка	25.06.1971
9	Залоття 960	Стара Вижівка	Власюк Іван Харитонович, 1907	ліра	1. Солтис 2. Комарик 3. Приймак 4. Про зайця 5. Про сироту 6. Про п'яницю 7. Наталка 8. Попадя 9. Дзиджюра 10. "Маленька нічка"	20.06.1968
10	Іваномирсь 283	Камінь- Каширськ	Шеремета Петро Митрофанович, 1914	скрипка	1. "Ой зійшла зоря" 2. "Чи знаєте добрі діди" 3. Крутак 4. "Полька моя" 5. "Кум з кумою випивав" 6. "Чи знаєте добрі діди" 7. "Не боїться мужик ляха"	16.11.1969
					1. Крутан 2. Шіма 3. Полька старовинна 4. Оберек 5. "Очерет мені був за коляску"	05.07.1979
11	Коритниця 505	Локачин	Лихотоп М.Т. інформація відсутня	скрипка	1. Коритненська полька 2. Полька 3. Полька "Ціпа" 4. Полька весільна 5. Вальс "Златіє гори"	26.01.1976

ПРО СПІВ ПРОСТОГО ЛЮДУ

Стаття Дениса Зубрицького „Про спів простого люду”, опублікована у другому випуску календаря-альманаху „Львівський Пілігрим” (1823), стала відповіддю на публікацію Карла Йозефа фон Гюттнера „Народні пісні”, надруковану у першому числі щорічника (1822). У статті Д. Зубрицький, окрім заклику записувати твори народної творчості, вперше в галицькому народознавстві подав перелік фольклорних жанрів, звернув увагу на відмінності народної традиції залежно від її територіального поширення, ставши таким чином передвісником української мелогеографії.

Ключові слова: Денис Зубрицький, календар-альманах „Львівський Пілігрим”, народні співи.

Розвідка Дениса Зубрицького¹ „Про спів простого люду” була опублікована у другому випуску щорічного календаря-альманаху „Львівський Пілігрим” на 1823 рік² і стала відповіддю на публікацію професора Львівського університету Карла Йозефа фон Гюттнера „Народні пісні”, надруковану у першому числі річника³. У своєму дописі К. Й. фон Гюттнер закликав небайдужих галичан „звернути увагу на спів простого люду”⁴, акцентував на значущості народних пісень для вивчення власної культури, заохочував до збору цих „виразників народного характеру” та наголошував на потребі записувати не лише словесні тексти, а й мелодії народних пісень⁵.

¹ Денис Зубрицький (1777–1862) – галицький історик, архівіст, етнолог, мовознавець, член-кореспондент Петербурзької академії наук (1855).

² O śpiewach ludu polskiego (Przez Dyonizego Zubrzyckiego) // Pielgrzym Lwowski. – Lwów, 1823. – S. 49-50. = Ueber galizische Volkslieder (Von dem Herrn Dionysius Zubrzycki) // Der Pilger von Lemberg. – Lemberg, 1823. – S. 44-45.

³ Hüttner K.J. von. Spiewy Ludu / Karl Joseph von Hüttner // Pielgrzym Lwowski. – Lwów, 1822. – С. 86-93; = Hüttner K.J. von. Volkslieder (Mit Bemerkungen begleitet vom Herausgeber) / Karl Joseph von Hüttner // Der Pilger von Lemberg. – Lemberg, 1822. – S. 86-96; = Гюттнер К.Й. фон. Народні пісні / Карл Йозеф фон Гюттнер / переклад з німецької мови та коментар Андрія Вовчака // Етномузика : збірка статей та матеріалів пам'яті Миколи Лисенка. – Львів, 2013. – Число 9. – С. 102-121.

⁴ O śpiewach ludu polskiego (Przez Dyonizego Zubrzyckiego) // Pielgrzym Lwowski. – S. 49.

⁵ Довгалюк І. Перша публікація народних мелодій у Галичині / Ірина Довгалюк // Етномузика : збірка статей та матеріалів пам'яті Миколи Лисенка. – Львів, 2013. – С. 93-101.

К. Й. фон Гюттнер був засновником і редактором першого випуску „Пілігрима” й, очевидно, мав намір продовжити своє починання, однак раптова смерть перервала плани видавця. Випустити черговий номер календаря „Львівський Пілігрим” узявся його товариш та однодумець, професор Львівського університету Йозеф Маусс¹.

Попри зміну редактора, структура та політика календаря не помінялися. „Залишаючись вірними планам творців Пілігриму”², було збережено його основні рубрики. Так, новий щорічник, як і його попередник, вийшов двома мовами – польською та німецькою, і складався з двох розділів: календарної та літературно-науково-довідкової. Окрім самого календаря на 1823 рік, тут були надруковані також літературні твори та різноманітні дописи на наукові й освітні теми (про барометр, термометр, гігrometer), господарські поради (про розсаду капусти, вирощування агрусу тощо) та різна довідкова інформація („Диліжансові тарифи”, „Порядок нарахування зарплати”, „Розклад руху пошти” й інші).

Пrawdopodobно, К. Й. фон Гюттнер підібрав матеріал і до другого випуску календаря-альманаху й, очевидно, прийняв до друку також розвідку Д. Зубрицького. Важко нині сказати, що спонукало Д. Зубрицького звернутися до теми, піднятої в першому випуску „Пілігрима”. Можливо, як припускає Василь Щурат, він „сам, себто незалежно від Гюттнера, прийшов до розуміння” потреби вивчати власну народну культуру, але не виключено і те, що Д. Зубрицький таки „уляг впливам Гюттнера”³.

Загалом, студія Д. Зубрицького стала важливим поступом у розвитку в краї народознавчої теоретичної думки. Автор не тіль-

¹ Pielgrzym Lwowski, czyli według nadpoziomu Lwowskiego ułożony Kalendarz na rok po narodzeniu Chrystusa 1823 (liczący 365 dni), zawierający także rzeczy służące ku zabawie płci obojga i każdego stanu, równie jak i rozmaite przedmioty gospodarstwa dotyczące/ Przez Józefa Maussa, filozofii doktora publicznego przy Uniwersytecie Lwowskim. – Lwów: Nakładem i drukiem Józefa Jana Pillera, księgarza i typografa, 1823. = Der Pilger von Lemberg, ein neuer, nach dem Horizonte von Lemberg eingerichteter Almanach, auf das Jahr nach Christi Geburt 1823 (von 365 Tagen) mit einem literarischen, ökonomischen und unterhaltenden Lesebuche für gebildete Personen beyderley Geschlechtes und jeden Standes, dann mit einem sehr bequemen und nützlichen Haus- und Geschäftsbuche versehen. – Lemberg: Gedruckt und im Verlage bey Joseph Johann Piller, k. k. Gubernial Buchdrucker und Buchhändler, 1823.

² Przedmowa // Pielgrzym Lwowski / Przez Józefa Maussa, filozofii doktora publicznego przy Uniwersytecie Lwowskim. – Lwów, 1823. – [S. 2].

³ Щурат В. Початки слави української народної пісні в Галичині / Василь Щурат. – Львів, 1927. – С. 9.

ки продовжив, але й розвинув запропоновану К. Й. фон Гюттнером для обговорення актуальну на той час у Центрально-Східній Європі проблему дослідження народної культури та вперше у Галичині підняв низку й інших важливих народознавчих питань.

У своїй розвідці, будучи, вочевидь, знайомим із європейською літературою, Д. Зубрицький констатував, що „освіченні мужі сусідніх народів, переконані в позитиві збирання народних скарбів, <...> зайнялися їх старанним вивченням і видобуванням з-під спуду забуття та зневаги”¹ і закликав краян брати з них приклад. Відтак автор дав високу оцінку власній народній культурі та відзначив, що навряд „чи якийсь інший народ може мати стільки пісень простого люду як народи слов’янські, а особливо руські та польські”². У статті Д. Зубрицький уперше в галицькому народознавстві спробував дати визначення жанровому розмаїттю галицьких пісень, які „окрім незлічених побожних, мають пісні весільні, жниварські, при спанню (колискові) та віддаванню вінця, пісні історичні, цехові, мисливські, плотогонів і пастуші”³.

Д. Зубрицького також можна вважати і передвісником української мелогографії. Він перший звернув увагу на відмінності в пісенному і танцювальному фольклорі, пов’язані з його територіальним поширенням. „Пісні галичан, так само як їхні танці, з огляду на характер та ознаки, які їх розрізняють, можна поділити на три розряди – руський, польський та гірський, а ці знову ж розкладаються на різні поділи, бо майже кожна околиця, ледве не кожне село, має свої власні улюблені танці та пісні”, – писав дослідник⁴. Далі він спробував охарактеризувати та порівняти виокремленні ним три основні групи пісень. Майже через сто літ потому те ж відзначив Станіслав Людкевич: „Я завважив, що сливе кождий повіт, навіть нераз околиця, одна група сїл, або й одно село виявляє свою більше або менше виразну, окрему фізіономію у піснях”⁵.

За прикладом К. Й. фон Гюттнера свою статтю Д. Зубрицький намагався проілюструвати цитованими народними піснями. Щоправда, автор навів зразки тільки двох руських пісень „Шумит, шумит дубровонька” та „Юж три дні і три неділи”. Натомість інші групи пісень галицького люду – „польські та гірські” – представленими не були. До того ж, слова пісень автор подав лише у

¹ O śpiewach ludu polskiego (Przez Dyonyzego Zubrzyckiego)... – S. 49.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Mauss J. Przemowa // Pielgrzym Lwowski. – [S. 2].

⁵ Людкевич С. Передмова / Станіслав Людкевич // Роздольський Йосип, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії : у 2 ч. – Львів, 1906. – Ч.1. – С. XVI. – (Етнографічний збірник НТШ. – Т. XXI).

польському випуску „Пілігрима” та й то хіба українською мовою в латинській транслітерації без німецького перекладу, як це було зроблено в „Пілігримі” на 1822 рік.

Після наведених пісенних текстів Д. Зубрицький зазначив: „Мелодія до обох додається”¹. Очевидно, дослідник планував, як і К. Й. фон Гюттнер, опублікувати їх в виокремленому додатку. Наразі пошук нот у бібліотеках України та зарубіжжя не приніс сподіваних результатів. Мабуть, мелодії надрукованими таки не були. На непагінованій картці, приклеєній до останньої сторінки календаря, там де у „Пілігримі” на 1822 рік знаходився нотний додаток, є лише малюнки колосків.

Підтвердженням здогаду, що ноти так і не були надрукованими, є й те, що жодний дослідник, який писав про цю публікацію у XIX–XXI століттях, не дав бодай якогось їхнього опису. Про музичний додаток або ж взагалі навіть і не згадували², або ж повторюючи ремарку самого Д. Зубрицького, зазначали, що „мелодії долучаються”³, або робили голослівні висновки, що „музичний додаток загублений”⁴. Немає жодної інформації про нотну вклейку й у низці бібліографічних покажчиків. Так, Іван Левицький, який інформуючи про перший випуск „Пілігрима” на 1822 рік та зазначаючи про „додання двох руських пісень в німецькому перекладі з нотами”⁵, про мелодії у другому виданні „Пілігрима” також не згадував. Не писав про наявність нот у „Пілігримі” на 1823 рік і бібліограф Олександр Андрієвський, хоч також констатував наявність нотного додатку у його першому випуску⁶. Мирослав Мороз публікацію Д. Зубрицького взагалі не індексував, побіжно згадуючи про неї хіба у коментарях⁷.

Піонерська стаття Д. Зубрицького не залишилась непоміченою і мала значний резонанс серед сучасників. Його новаторські думки,

¹ О śpiewach ludu polspolitego (Przez Dyonyzego Zubrzyckiego)... – S. 50.

² Правдюк О. Українська музична фольклористика / Олександр Правдюк. – Київ, 1978. – С. 79-80; Колесса Ф. Історія української етнографії / Філарет Колесса. – Київ, 2005. – С. 58.

³ Дем’ян Г. Українська фольклористика в Галичині кінця XVIII – початку XIX ст. / Григорій Дем’ян. – Львів, 2004. – С. 74-75.

⁴ Волинський Й. Перша публікація мелодій українських народних пісень у Галичині / Йосиф Волинський // Питання історії і теорії української музики. – Львів, 1957. – Вип. 1. – С. 49.

⁵ Левицький І. Галицько-руська бібліографія / Іван Левицький. – Львів, 1887. – С. 6.

⁶ Андрієвський О. Бібліографія літератури українського фольклору / Олександр Андрієвський. – Київ, 1930. – С. 12.

⁷ Мороз М. Бібліографія українського народознавства: У 3 т. / Мирослав Мороз. – Львів, 1999. – Т. I. – С. 368.

викладені на сторінках „Пілігриму”, були реферовані у народознавчих публікаціях наступників, зокрема Людвіка Пйонткевіча¹, Вацлава Залеського², Миколи Закревського³. Свідченням актуальності піднятих у розвідці проблем є й те, що дослідження Д. Зубрицького було перекладено російською і під назвою „О простонародных песнях” опубліковано у московському літературно-політичному журналі “Вестник Европы”⁴. Між іншим, також без жодної згадки про нотний додаток, хоча, водночас, наприкінці статті Д. Зубрицького було коротко ановано публікацію К. Й. фон Гюттнера „Народні пісні” та передруковано руські народні мелодії, подані у „Пілігримі” на 1822 рік.

Отож розвідка Д. Зубрицького „Про спів простого люду”, як і публікація К. Й. фон Гюттнера, мали доленосний вплив на зацікавлення галичан власним фольклором. Завдяки цим дослідженням, „серед тодішньої молодіжжі Галичини почав помалу прокидатися інтерес до пізнання рідного краю та народу, почалося записування пісень, переказів, приповідок”⁵.

* * *

Стаття Д. Зубрицького „Про спів простого люду” вперше друкується українською мовою. За основу перекладу взято її польськомовний варіант, оскільки саме він є найповнішою її версією. У пропонованій публікації були враховані також і німецько-, і російськомовні варіанти розвідки. Різничитання усіх версій, а також коментарі перекладача відзначені у посторінкових примітках.

При перекладі та переведенні у кирилицю пісенних текстів максимально збережено стилістику авторського тексту.

Принагідно висловлюю щире подяку Богданові Луканюку й Андрієві Вовчаку за допомогу в перекладі статті.

На долученому до „Етномузики” CD викладено фотокопії друкованої розвідки Д. Зубрицького польською, німецькою та російською мовами.

¹ Piątkiewicz L. O pieśniach ludu polskiego i ruskiego / Ludwik Piątkiewicz // Pątnik národowy. – Lwów, 1827. – S. 90-128.

² Zaleski W. (Wacław z Oleska). Rozprawa wstępna / Wacław Zaleski // Zaleski Wacław (Wacław z Oleska). Pieśni polski i ruski ludu galicyjskiego. – Lwów, 1833. – S. III-LIV.

³ Закревский Н. О малороссийских песнях / Николай Закревский // Старосветский бандуриста: Избранные малороссийские и галицкие песни и думы. – Москва, 1860. – Книга Первая. – С. I-VIII.

⁴ Зубрицкий [Д]. О простонародных песнях / Денис Зубрицкий // Вестник Европы. – 1827. – Ч. 154. – С. 191-201.

⁵ Франко І. Огляд праць над етнографією Галичини в ХІХ в. / Іван Франко // Франко Іван. Вибрані статті про народну творчість. – Київ, 1955. – С. 234.

Публікація адресована дослідникам, викладачам і студентам, але й також усім, хто цікавиться історією вітчизняної етно-музикології, фольклористики, етнографії та культури, покликана зробити загальнодоступною цю маловідому працю та продовжити збір джерельних матеріалів для укладання в майбутньому антології-хрестоматії „Галицька думка про народну творчість”.

Ірина Довгалюк

Минулорічний „Львівський пілігрим” висловив побажання, аби звернути увагу на народний спів простого люду, оскільки кожному, кому милі рідні сторони, старожитності, простота звичаїв, знання як формувалася мова та чим живе селянство, – той не зможе бути байдужим до пісень простолюду. Освіченні мужі сусідніх народів, переконані в позитку збирання народних скарбів, за допомогою яких предки часто старалися передати нащадкам пам’ять про надзвичайні події, почали розшукувати ці скарби, зайнялися їх старанним вивченням і видобуванням з-під спуду забуття та зневаги, в яких вони залишилися поховані часом та упередженістю.

У Німеччині першорядні вчені, такі як Гердер, Герес, Бюшінг, Боте, Ціска, Шотки¹ й інші, тої праці, нехай і мозольної, не страшилися і майже немає закутка даного вельми розгалуженого народу, де би цей особливий предмет не привернув до себе найпильнішу увагу. Ба більше, п[ан] Вук видав мовою свого народу два томи сербослов’янських народних пісень². Тільки в нас у Галичині та, мабуть, і в Польщі, ніхто дотепер не звернув уваги на це джерело історичних відомостей і славу першості в цій галузі³. Тож ніхто не зможе заперечити редакторів Львівського Пілігрима, котрий у своїм виданні не тільки помістив змістовну розправу з кількома піснями та відпо-

¹ З указаних Д. Зубрицьким німецьких учених наразі вдалося ідентифікувати перших трьох: Йоганн Нотфрід Гердер (Herder, 1744–1803), філософ, письменник, критик, видавець антології „Голоси народів у піснях” (1778–1779); Йоганн Йозеф Геррес (Görges, 1776–1848), філософ, письменник, іраніст, автор „Історії міфології азійського світу” (1810); Антон Фрідріх Бюшінг (Büsching, 1724–1793), теолог, географ, історик і педагог, видавець „Журналу нової історії та географії” (25 томів, 1767–1793), де знайшлися, зокрема, цінні відомості з слов’янської етнографії.

² Йдеться про Вука Караджича (1787–1864), сербського філолога і фольклориста. 1819 року він побував у Львові. Д. Зубрицький покликається на перше видання збірника „Српскі народне пјесме” (1814–1815).

³ У російській версії статті трохи інакше: „<...> джерело відомостей про старину, якими наш край переважно може гордитися перед іншими”.

відними мелодіями, але й, окрім того, постарався їх перекласти німецькою, щоби дати уявлення німецьким народам про насолоду та почуття, якими вміє перейнятися простий галицький люд¹.

Не один чванько подібне заняття вважає за низьке, не гідне його величі. — Що ж то за нікчемна думка, — говорить, — марнувати час на вишукування та збирання співів простацтва й принижуватися до нікчемного мотлоху? Для чого, врешті, могли б придатися такого роду зібрання та партацтва? Але ж не так мається справа; хто спізнає, наскільки видання народних пісень, забобонів, звичаїв, казок, оповідань, а навіть пересудів спричинилося до відкриття не одної історичної правди, до спростування багатьох сумнівів, вияснення старовинних облуд, їх взаємозв'язку, джерел походження та з якою були прийняті оцінкою, той мусить змінити свою думку й таку працю не приймати за даремну та нікчемну, як здавалося б на перший погляд².

Не знаю, чи якийсь інший народ має стільки пісень простого люду як народи слов'янські, а саме руський і польський. Окрім незлічених побожних, мають вони пінія весільні, жниварські при сплітанні та врученні вінка, пісні історичні, цехові, мисливські, плотогонів та пастухів, а навіть кожний танець супроводжується співанками, які хвацький молодець, ніби натхненний віщим духом, водночас творить і співає посеред танцю. Мені не доводилося чути лицарських і воєнних пісень, і це є доказом, що ці народи, залюблені в землеробстві, в своїх мирних дворах не відчували потягу до загарбництва.

Попри побожне завзяття священиків, які викорінювали ідолопоклонні забобони та звичаї, їх є ще багато, особливо на Русі. Записування цих обрядів чи традицій, які сягають поганських віків або принаймні зберегли про них пам'ять, так само як збирання пісень, спричинилося б до укладення слов'янської міфології. Початок цьому, хоч не знаю успішно, чи ні, намагався покласти ще в 1807 році вчений Суrowецькі³.

¹ У російській версії статті це речення відсутнє.

² У німецькій версії статті цей абзац, зберігаючи основну думку, подано дещо стисліше: „Така справа могла би декому навіть видатися несуттєвою. Проте цілком інакше міркуватиме той, хто переконаний, як багато могло би принести цілеспрямоване збирання народних пісень та забобонів, захованих у них, казок, звичаїв і переказів для роз'яснення та виправлення головно давнішої історії”.

³ У німецькій версії статті цей абзац відсутній.

Вавжинец Суrowецькі (Wawrzyniec Surowiecki, 1769–1827), польський економіст, публіцист, освітянин, історик-славіст і географ. Із 1795 року навчався в Львівському університеті, водночас редагував кілька місцевих часописів. Очевидно, Д. Зубрицький має на увазі його „Розправу про способи доповнення історії та знання давніх Слов'ян”, виголошену у варшавському Товаристві приятелів

Пісні галичан, так само як їхні танці, з огляду на характер та ознаки, які їх розрізняють, можна поділити на три розряди – руський, польський та гірський, а ці знову ж розкладаються на різні поділи, бо майже кожна околиця, ледве не кожне село, має свої власні улюблені танці та пісні. Перший розряд – руський, що, здається, є найчисельнішим, містить багато повістей, а саме про якогось Саву, про певного Князя й інших, які я в молодості часто чув, та які тепер призабулися мені, повні насолоди і піднесення жнивні пісні при врученні вінка панові, і незліченна кількість думок, елегій та любовних пісень – усі мають ознаки розчуленого смутку та певної оригінальності, що відрізняють їх від пісенності кожного іншого народу; навіть у двох відомих мені найвеселіших [піснях], мелодія яких служить до танцю як то коломийка та коцюрбуха, пробивається чутлива меланхолійність.

Прикладом любовної думки може служити наступна:

Шумит, шумит дубровонька,
Тужит, тужит дівчинонька,
Тужит, тужит і думає,
На недолю нарикає.

Ах, недоля всім немила,
Чом жесь мене не втопила¹,
Лутче було утопити,
Ніж з милонькім розлучити.

Куда іду, оберну ся,
Назад себе, оглянущу ся,
Ах, як плачу, гди зобачу,
Літа свої дармо трачу. і т. д.

Пісенька веселішого старовиннішого змісту: жаль вдови за чоловіком².

науки на початку 1809 року й опубліковану в „Річнику” цього Товариства за 1812 рік (т. 8).

¹ У польській версії: „утопила”, що збільшує нормальний 4-складник на одну силабу та псує засадничу структуру 8-складового силабічного вірша (тобто 5+4 замість 4+4). У російській версії ця хиба виправлена заміною початкової голосної на приголосну „втопила”, на цій підставі аналогічне виправлення зроблено й тут.

² У російській версії це речення викладене дещо інакше: „А ось пісня, забавна своїм змістом. Вдова оплакує померлого чоловіка”.

Юж три дні і три неділи
Як мого мужа комари зіли,
Та іще кажут люде, що я не журу ся
А я журу ся, піду утоплю ся;
Утоплю ся нині, нині
В червонім вині, вині.

Ах, ах, зажурила ся
Скрипками, дутками надсадила ся.
Та іще кажут люде, що я не журу ся
А я журу ся, піду удушу ся;
Удушу ся нині, нині
В пуховой перині, перині.

Ах! ах, зажурилася
Скрипками, дутками надсадилам ся.
Та іще кажут люде, що я не журу ся,
А я журу ся, піду зарижу ся;
Зарижу ся нині, нині
Каплуна по шиї, шиї.
Ах! ах! і т. д.
Та іще кажут люде, що я не журу ся,
А я журу ся, піду завішу ся;
Завішу ся нині, нині
Хлопцєві на шиї, шиї.

Ах! ах! і т. д.

Мелодії до обох [пісень] додаються¹.

Другий розряд творять пісні люду польського племені в частині Сяноцького, Ясельського, Ряшівського округів та тих, що проживають далі на захід, [і] цілком відрізняються від руських пісень. Характеристична риса польських пісень і танців – інколи поважність з утіхою, але здебільшого жвавість та веселість. Немає роздумів, всюди дихає розкіш, свобода та живе відчуття щасливого побуту. Важливою є загадка, яка ж то причина, що на пісні двох братніх, а навіть змішаних народів наклала настільки відмінну печать? Невже переконання, що один народ підкорений, а інший панівний, викликало такі різні почуття, тому пісні одного мають сумний характер, а іншого веселий?

¹ У німецькій версії статті тексти пісень, як і ремарка про долучені мелодії, відсутні.

Третій розряд складають співи гірських русинів, які проживають від кордонів Семиградських, а радше Буковини, аж до Сандецького округу в Карпатах. Співи горян, наскільки я міг чути, тримаються, здається, середини між меланхолією руських і веселістю польських, мають переважно любовний зміст, виражаючи тугу за втраченим або відсутнім коханим. [Я] не жив між горянами, через те не можу докладно описати їхні співи¹.

У кожному з цих розрядів є незлічена кількість коротких танцювальних пісень, особливо до танцю на кшталт австрійських пісень *Neitharda*², та своєю двозначністю вони посягають на пристойність, тож слушно можуть бути пущеними в непам'ять³.

Не гоже сумніватися, що цей предмет не зацікавить світлих осіб обох статей і не напоїть їх бажанням зайнятися видобуванням із забуття незнаних народних віршів, бо не можна вважати, що пісні, повні чару, особливо руські, які тепер ще збереглися тільки в устах простого люду, можуть бути витвором грубого простацтва. Щойно нині, коли в освіченій верстві польська мова переважила руську, руські пісні перейшли до простолюддя, що zostалися при мові своїх предків.

Денис Зубрицкий. О пении простых людей.

Статья Дениса Зубрицкого «О пении простых людей», опубликованная во втором выпуске календаря-альманаха «Львовский Пилигрим» (1823), стала ответом на публикацию Карла Йозефа фон Гюттнера «Народные песни», напечатанную в первом номере ежегодника (1822). В статье Д. Зубрицкий, кроме призыва записывать произведения народного творчества, впервые в галицком народоведении подал перечень фольклорных жанров, обратил внимание на различия народной традиции в зависимости от ее территориального распространения, став таким образом предвестником украинской мелогеографии.

Ключевые слова: Денис Зубрицкий, календарь-альманах «Львовский Пилигрим», народные песни.

¹ У німецькій версії статті цей абзац відсутній.

² Очевидно, в польській версії статті це слово надруковано з помилкою, в німецькій версії є *Neidhard's*, отже, його правильніше треба читати: „<...> австрійських пісень *Neidhard'a*”.

Найдгард або Найдгарт фон Ройнталь (*Neidhard, Neidhart von Reuenthal*) – середньовічний поет-музикант першої половини XIII століття, якого жартівливі та сатиричні пісеньки в „селянському стилі” пішли в народ.

³ У німецькій версії статті частина речення після коми відсутня, а в російській зміст цього абзацу переданий скорочено.

Denys Zubryc'kyj. About Singing of Common People.

The article of Denys Zubryc'kyj "About singing of common people", published in the second issue of the calendar-almanac "Lviv Pilgrim" (1823), was a response to the publication of Karl Josef von Guettner "Folk Songs", that was published in the first issue of the Yearbook (1822). In the article of D. Zubrytskyi except of call to record the works of folk art, for the first time in Galician Ethnology filed for folk genres, drew attention to the differences in folk traditions depending on its spatial distribution, thus became the harbinger of Ukrainian meleography.

Key words: Denys Zubryc'kyj, calendar-almanac "Lviv Pilgrim", folk singing.

УДК 78.031.4: [681.84:7.02]

Юрій Сливинський

МЕТОДИКА ЕКСПЕДИЦІЙНОЇ РОБОТИ ІЗ ЗАПИСУ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ (методична записка)¹

Навчальними програмами музичних учбових закладів Міністерства культури СРСР передбачено вивчення народної музичної культури не тільки у вигляді проходження спеціального курсу з даного предмету, але також у вигляді т. зв. фольклорної практики.

Що треба розуміти під терміном „фольклорна практика”?

Фольклорна практика – це практичне застосування студентами набутих знань із теоретичного курсу. Вона включає в собі два основні види практичної діяльності майбутнього музикознавця-фольклориста: а) методику експедиційної роботи із запису музичного фольклору та б) техніку транскрибування фонографічних матеріалів, зібраних під час експедицій.

У даній методичній записці розглядається перший вид фольклорної практики студентів.

У навчальній програмі для вищих учбових музичних закладів сказано, що кожен студент історико-теоретичного та композиторського факультетів на протязі навчання в вузі повинен обов'язково взяти участь у двох (не менше!) фольклорних експедиціях по запису народної музичної творчості, а результати відбутої практики оцінюються за п'ятибальною системою. Тривалість практики у двох експедиціях в сумі повинна становити не менше 14 днів.

Виходячи із вищесказаного, науковий керівник фольклорної практики складає план проведення експедицій з таким розрахунком, щоб ним були охоплені всі студенти, які зобов'язані пройти фольклорну практику.

У першу чергу необхідно встановити кількість експедицій на даний навчальний рік. Це питання вирішується в залежності від кількості студентів – учасників експедицій. Досвід показує, що оптимальна кількість студентів в одній експедиції становить від трьох до

¹ Подається в авторській редакції. – *Ред.*

п'яти осіб. Однак на практиці, на жаль, не рідко приходится відступати від вищесказаного. Причина цього найчастіше полягає в тому, що адміністрація учбового закладу не завжди має можливість організувати більше двох-трьох експедицій річно. В результаті, керівник практики змушений брати в одну експедицію десять, а то й більше студентів. Звичайно, таке перевантаження експедиції деякою мірою не може не вплинути на її якісне проведення.

Наступний етап у підготовці експедиції полягає в накресленні плану та змісту наукової роботи, яку повинна виконати кожна експедиція. Тематика та зміст наукової роботи, як правило, координується з науковою роботою кафедр і факультетів, на яких навчаються студенти-практиканти. План і зміст наукової роботи фольклорних експедицій, а також маршрути і терміни їх проведення затверджує кафедра.

Проект плану та змісту наукової роботи експедицій складає науковий керівник фольклорної практики.

Як складати план експедиції?

Спочатку слід встановити точний термін проведення експедиції. В умовах учбового закладу найдоцільніше проводити її безпосередньо після закінчення весняної заліково-іспитової сесії, тобто приблизно починаючи з другої половини місяця червня. Між експедиціями потрібно два-три дні перерви для приготування наступної.

Щодо змісту наукової роботи експедицій, то керівник повинен брати до уваги, в першу чергу, проблематику наукової роботи кафедр і, відштовхуючись від цього, відповідно ставити наукове завдання для кожної експедиції окремо. Поруч з тим, можуть бути і інші наукові завдання, наприклад: наукова проблематика фольклорного кабінету, збирання необхідних матеріалів для виконання студентських дипломних і курсових робіт і наукових рефератів по лінії СНТТ, збирання матеріалів для наступного їх використання у творчих роботах студентів-композиторів тощо.

Дуже важливим фактором, який безумовно впливає на ефективність експедиції, є вдалий вибір місця та режиму її проведення. До цього питання слід підходити дуже і дуже серйозно. Практика показує, що тільки старанно та надзвичайно ретельно приготована експедиція спроможна дати високі результати. В зв'язку з тим, отже, і вибір населених пунктів, у яких передбачається експедиційна робота, повинен бути до кінця продуманим й оправданим науковим завданням експедиції. Виїзд експедиції типу „якось воно буде”, „щось та запишемо” категорично відкидається.

Встановлюючи маршрут експедиції, звичайно, ми повинні також врахувати такий факт, як сучасний стан географії проведення експедиції різними записувачами минулих років. Для цього необхід-

но попередньо ознайомитись з топографічним каталогом музичних матеріалів (пісень та інструментальної музики), або за відсутності такого – із опублікованими збірниками та науковими працями збирачів-фольклористів. Це робиться для того, щоб уникнути дублювання виконаної кимось роботи. Хоча і тут в окремих випадках можливим є цілком оправдане відступлення від вищезгаданого правила. Наприклад, коли наукове завдання спеціально передбачає побувати і записати музичний фольклор у тих населених пунктах, де раніше побували такі фольклористи, як Оскар Кольберг, Філарет Колесса, Климент Квітка, Осип Роздольський, Володимир Гнатюк та інші. Такого роду експедиції (місцями роботи визначних фольклористів) нерідко дають чимало цікавого матеріалу для порівняльних досліджень.

Уточнюючи план маршруту експедиції, керівник практики виходить з такого положення, щоб один робочий день охоплював роботу не більше як в одному-двох населених пунктах. Правда, Володимир Гошовський вважає, що експедиція денно може охопити навіть до п'яти населених пунктів, однак в умовах вузівської фольклорної практики, на нашу думку, цього досягнути неможливо.

Територія, на якій проводяться експедиції, звичайно обмежується до т. зв. „куща”, до якого відноситься даний учбовий заклад. Це приблизно становить п'ять-шість адміністративних областей. Наприклад, до Львівського куща відносяться: Волинська, Ровенська, Львівська, Тернопільська, Івано-Франківська, Закарпатська та Чернівецька області.

Маршрут експедиції слід уточняти суворо за картою, враховуючи кілометраж (відстані між окремими населеними пунктами), прикидаючи водночас і необхідну затрату часу на переїзди з однієї робочої бази до другої. Крім цього, треба пам'ятати, що фактичний робочий час придатний для запису фольклору – це, переважно вечірні години, оскільки в день люди зайняті на роботі. Хоча і в день можна дещо записати, зокрема від людей похилого віку (пенсіонерів), а після обіду – від дітей шкільного віку.

Учасники експедиції (студенти-практиканти) ще до виїзду задалегідь повинні бути відповідно проінструктовані, для чого безпосередньо перед експедицією проводиться ряд консультацій, на яких керівник практики виявляє рівень теоретичної підготовки кожного студента зокрема. Безумовно, тих декілька занять з інструктажу не можуть дати студенту всіх тих знань, які необхідні їм для проходження фольклорної практики. Тому в другому семестрі в загальному курсі народної музичної творчості викладач зобов'язаний деяку увагу приділити методиці проведення фольклорних експедицій та техніці транскрибування фонографічних матеріалів.

Нижче пропонується орієнтовний тематичний план курсу під офіційною назвою „Методика (семінар) з обробки народних пісень”, тобто фольклорної практики.

Тема 1. Про важливість збирання, досліджування та публікації музичного фольклору. З історії збирання музичного фольклору. Найважливіші збірники народних пісень та їх характеристика.

Тема 2. Форми записування музичного фольклору (стаціонарна й експедиційна) та їх специфіка.

Тема 3. Експедиційна форма запису музичного фольклору. Планування експедицій та його зв'язок з планом наукової роботи з дослідження народної музичної творчості на кафедрах.

Тема 4. Організаційні заходи по підготовці фольклорних експедицій. Визначення змісту наукової роботи, маршруту та режиму експедицій. Розподіл функцій серед особового складу експедиції.

Тема 5. Ознайомлення із звукозаписувальною апаратурою. Типи магнітофонів (стаціонарні і похідні, транзисторні). Експлуатація звукозаписувальної апаратури. Управління нею підчас запису та відтворення.

Тема 6. Проведення експедиції. Розгляд різних умов, ситуацій тощо, характерних в експедиційній роботі.

Тема 7. Принципи правильної паспортизації фольклорного матеріалу. Запис анкетних даних про виконавців та фіксація їхніх коментарів про виконані ними пісні й інструментальні твори, а також описів народних звичаїв та обрядів, характерних народних висловів, окремих діалектних слів тощо. Виготовлення спеціального питальника, на підставі якого ведеться дослідження музичної культури населеного пункту.

Тема 8. Техніка запису пісень від окремих виконавців.

Тема 9. Техніка запису народного багатоголосся та інструментальної музики.

Тема 10. Техніка стаціонарного запису музичного фольклору.

Тема 11. Планування наукової роботи в кабінеті народної музичної творчості. Координація наукової роботи кабінету з науковою роботою кафедр.

Тема 12. Фольклорний кабінет – науково-методичний консультаційний пункт з надання допомоги фольклористам-аматорам.

Тема 13. Принципи інвентаризації, систематизації та каталогізації фондів музичних матеріалів фольклорного кабінету.

Тема 14. Методи та техніка транскрипції строфічних одноголосних пісень.

Тема 15. Методи та техніка транскрипції трудніших зразків одноголосних пісень (весільні ладкання, похоронні плачі та голосіння, думи).

Тема 16. Методи та техніка транскрибування зразків народного багатоголосся та інструментальної музики.

Тема 17. Технологія зберігання (консервації) фонозаписів. Профілактичний догляд за звукозаписувальною апаратурою. Оформлення касет та коробок з магнітними стрічками. Паспортизація.

Примітка: Підчас проходження окремих тем рекомендується ілюструвати конкретними прикладами із записів минулих років, коментуючи при цьому вартість того чи іншого зразка, його технічну якість і пояснюючи малозрозумілі діалектні слова.

Ще до виїзду студенти-практиканти повинні бути ознайомлені з історією та географією краю, куди запланована експедиція. Крім цього, дається їм завдання вивчити за опублікованими збірниками музичну культуру території, на якій їм прийдеться працювати.

Безпосередньо перед експедицією, точніше за тиждень до виїзду, підбирається особовий склад експедиції. Ще раз не зайвим буде підкреслити, що надто велика кількість учасників експедиції небажана, оскільки це створює непотрібну метушню, а для керівника спричиняє масу клопотів у керуванні фольклорною практикою студентів.

Напередодні експедиції збирається весь особовий склад експедиції. На цьому зборі керівник знайомить учасників з маршрутом і режимом експедиції, встановлюється дата й година виїзду, інструктується, що кожен повинен з собою взяти, і підготовляється апаратура та магнітні стрічки. Керівник експедиції також розподіляє функції серед особового складу. Це слід робити ще перед виїздом на об'єкт і обов'язки розподілити так, щоб у міру можливостей кожен член експедиції приблизно був однаково навантажений. Загальне керівництво експедицією бере на себе науковий керівник, якому підпорядковується весь особовий склад. Підпорядкування керівникові слід дотримувати безапеляційно. В усіх випадках керівник експедиції має вирішальне слово. Йому також підпорядковується і шофер транспорту, на якому здійснюється експедиція. Тільки поставлена на належному рівні вимогливість до дисципліни дає ефективні результати в проведенні експедиції. Всілякі самовільні, тобто без відома керівника, відлучення не допустимі. На запис ідуть лише ті, яким керівник цю справу доручить. Решта залишаються на базі розташування і підпорядковуються заступникові керівника.

Щодо функцій, то вони бувають різні, залежно від обставин і потреби. Найчастіше, це:

- 1) заступник наукового керівника експедиції;
- 2) відповідальний за звукозаписувальну апаратуру, мікрофони, фото- та кіноапарати тощо; його обов'язком є дбати про те, щоб апа-

ратура не поламалась і була завжди до диспозиції („на ходу”) або, чого гірше, не пропала; він також здійснює перемотування касет з стрічкою, підготовлює їх до запису, перезаряджає фото- та кінокасети, а також управляє апаратурою під час запису; до його функцій відноситься і допомога в запису студентам-практикантам, які менше ерудовані в галузі звукозапису.

3) важливою функцією є функція інтенданта та квартирмейстра; туди входить: а) відання фінансами, призначеними для харчування членів експедиції; б) відповідальність за постільні приналежності (матраци, ковдри, подушки, наволочки та простирала); в) постачання експедиції в місцях зупинки необхідними продуктами; г) відповідальність за санітарні умови експедиції (у зв'язку з тим необхідно йому подбати про те, щоб експедиція була повністю забезпечена найнеобхіднішими медикаментами, як шлункові та серцеві каплі, протипростудні антибіотики, зеленка, вата, марля, термометр, одеколон, а також у його віданні є туалетні приналежності).

4) відповідальний за ведення щоденника експедиції, своєрідного „бортжурналу”.

5) асистент записувача фольклору, в обов'язки якого входить запис точних даних про виконавців (паспортні дані), а також паралельна фіксація текстів з малозрозумілими словами, які тут же на місці повинні бути вияснені.

Можуть бути ще й інші функції. Так само й сам розподіл вищезгаданих функцій може бути дещо змінений. Все залежить від наукового керівника, від того, яким персоналом він розпоряджається, а також від конкретних обставин.

Науковий керівник на свій розгляд може в тракті експедиції довільно міняти функції окремих учасників. Так буває навіть досить часто. А робиться це з такою метою, щоб кожен, хто проходить фольклорну практику, був по можливості якнайбільш широко залучений до різних видів експедиційної роботи.

В експедицію рекомендується брати з собою:

1) для запису:

- а) не менше двох магнітофонів (один із них транзисторний);
- б) мікрофони;
- в) слухавки (якщо тип магнітофону „Репортер-2”);
- г) запасний комплект батарей живлення;
- д) необхідну кількість магнітної стрічки;
- е) декілька штук порожніх бобин (касет);
- є) клей для магнітної стрічки;
- ж) загальні зошити;
- з) нотний папір;

- и) олівці, гумки;
 - і) камертон.
- 2) необхідні речі в дорозі:
- а) ніжик;
 - б) ножиці;
 - в) леза;
 - г) нитки та голки;
 - д) столовий прибор;
 - е) склянка або чашка (горнятко), може бути і термос;
 - є) дзеркало, гребінь, мило, зубна паста, щіточки для зубів, щітка і паста для взуття та ін.;
 - ж) годинник;
 - з) сірники;
 - и) особисті документи (паспорт, студентський квиток);
 - і) відношення від адміністрації вузу (ректорату) адресоване до партійних, радянських і профспілкових організацій відповідних областей або районів, відділів культури, БНТ і т. п.;
 - ї) відрядження на кожного учасника експедиції, а також дорожній листок для водія машини;
 - й) відповідну суму грошей;
 - к) необхідну кількість талонів на бензин і масло;
 - л) харчові продукти на два-три дні (в сухому вигляді та консерви);
 - м) маршрутну карту з позначеними населеними пунктами цієї території, на якій працюватиме експедиція;
 - н) фотоапарат з приладдям (плівки, касети, фотолампа, фотоштатив або струбцина, фотоекспонетр та ін.);
 - о) кінокамеру з приладдям;
 - п) рюкзак;
 - р) спортивну торбу й сітку („авоську”);
 - с) матрац для кожного члена експедиції;
 - т) ковдру;
 - у) подушечку для кожного члена експедиції;
 - ф) запасний комплект білизни;
 - х) рушник;
 - ц) теплий светр, або інший додатковий одяг (якщо пора холодна);
 - ч) дощовик, накидка або плащ-палатка, парасоля;
 - ш) аптечка та дезінфекційні матеріали (вата, марля, одеколон тощо).

Записуємо на місцях від окремих осіб, гуртів. Якщо фольклор цікавий, то ми не робимо жодної різниці щодо віку, статі і т. п. Найбільше ж все ж таки можна записати від жінок. Чоловіки, як правило, не відзначаються широким діапазоном пісенних жанрів: вони співають переважно пісень побутових, жартівливих, інколи балади. Обрядові пісні – це майже виключно „монополія” жінок. Особливо це стосується весільного пісенного фольклору, т. зв. ладкань.

Дуже цікаво записувати пісні у виконанні дітей. Однак слід пам'ятати, що запис слід завжди проводити в присутності дорослих. Якщо запис проводимо від гурту, який співає багатоголосно, то запис здійснюється декілька разів. Спочатку перший голос розташовується біля мікрофону, а інші – дещо на відстані, відтак другий – поближче, відтак третій і т. д. Окремо кожен голос не слід записувати, тому, що опісля при зведенні партитури дуже часто виходить нісенітниця.

Так само ми поступаємо під час запису інструментальної музики. Це дає велику допомогу при транскрипції матеріалів.

Підготувала Ліна Добрянська

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ
МУЗИЧНО-ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН
Програма-конспект

Обсяг курсу – 54 години.
З них: лекційно-практичні – 36 годин,
самостійна робота – 18 годин.

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

У різносторонньому приготуванні студентів-етномузикознавців до майбутньої трудової діяльності педагогіці повинна приділятися особлива увага. Адже більшість з них обирає цю професію основною, стає учителями, викладачами музично-фольклористичних чи, ширше, народознавчих дисциплін у навчальних закладах різного освітнього рівня та профілю. Тому добра педагогічна виучка вихованців кафедри етномузикології не тільки забезпечить шкільництво кваліфікованими кадрами, але й буде запорукою поширення в суспільстві відповідних музично-етнографічних знань, виховання у підростаючих поколіннях щирої поваги, любові до рідної культури усної традиції.

„Методика викладання музично-фольклористичних дисциплін” – це одна із двох спеціальних дисциплін, покликаних дати студентові належний початковий педагогічний досвід¹. Мета курсу є фактично двоякою – і вузько-дидактичною, і широко-практичною. У вужчому плані він повинен теоретично підготувати студента-етномузиколога до проходження педагогічно-фольклористичної практики, передбаченої навчальним планом вищої школи², а в ширшому – завтраш-

¹ Другою є фольклористична педпрактика. Крім того, студент-етномузиколог проходить загальний лекційний курс педагогіки (36 годин), а також один із двох суміжних предметів – методику викладання музично-історичних (36 годин) або музично-теоретичних дисциплін (70 годин) разом з відповідною педпрактикою (70 годин).

² Докладніше див.: Педагогічно-фольклористична практика: Програма для музичних вишів (III-IV рівнів акредитації) зі спеціальності № 0202 „Музичне мистецтво”, спеціалізації 7.020205-б „етномузикознавство” (освітньо-кваліфікаційний ступінь „бакалавр”).

нього випускника-бакалавра до реальної педагогічної роботи в навчальних закладах двох основних освітніх рівнів – шкільного й училищного (а після здобуття магістерського ступеня – вищої школи немuzичного типу)¹.

Відповідно увесь комплекс теоретично-методичних і практично-педагогічних занять поділяється на дві частини. Перша з них охоплює увесь третій курс (п'ятий і шостий семестри), що присвячується вивченню методики викладання фольклору та народознавства саме в школах різного типу (від загальноосвітніх до спеціальних музичних, зокрема фольклорно-етнографічного спрямування). Другій частині відводиться наступний четвертий курс (сьомий і восьмий семестри), протягом якого освоюються методичні засади і прийоми проходження предмету „Музичний фольклор” у музичних, музично-педагогічних, культосвітніх училищах і деяких вишах (як музичних, так і власне немuzичних, університетських тощо). Такий підхід дозволяє студентові ґрунтовно пізнати усі найосновніші види своєї можливої педагогічної праці.

При цьому обидві навчальні дисципліни комплексу – методика та підпрактика – проходяться певний час паралельно в безпосередньому зв'язку. Тому кожна з вище названих його частин вибудовується за єдиною схемою: теоретичні курси, пройдені у п'ятому чи сьомому семестрах, мають закріплюватися під час педагогічної практики у вигляді підготування та самостійного проведення студентом занять згідно з навчальними планами та програмами освоюваних дисциплін.

Даний курс „Методики викладання музично-фольклористичних дисциплін” має по суті узагальнювальний характер, тож хіба як жоден інший широко використовує міжпредметні зв'язки. У ньому тією чи іншою мірою згадується пройдене чи саме проходжуване студентами (це передовсім певні відомості з курсів „Музичний фольклор”, „Музично-етнографічна документація”, „Аналіз і систематика народномузичних творів”, „Етноінструментознавство”, „Інформатика: фольклор і комп'ютер”, „Історія етномузикознавчої думки”, „Народознавство”, а особливо „Народновиконавська практика”). Однак усі такі повторення слід неодмінно подавати в аспекті освітніх вимог навчального закладу відповідного рівня та профілю, специфіки його завдань, нормативних обсягів засвоюваного в ньому дидактичного матеріалу тощо. На цьому потрібно весь час наголошувати, стриму-

¹ Методика викладання музично-фольклористичних дисциплін у вищих музичних закладах консерваторського та подібного типу проходиться в магістратурі („Педагогічна практика”).

ючи майбутніх педагогів від хибної спокуси діяти за принципом простої аналогії та перетворювати школу чи училище в „квазіакадемію” й, отже, ставити перед своїми вихованцями непосильні задачі. Крім того, загальні положення деяких близькоспоріднених тем в обох частинах курсу (скажімо, „Програмні вимоги” чи „Тематичний план”) доцільно не повторювати, а коротко лише нагадати, запропонувавши студентам заглянути в минулорічний конспект.

Аудиторні годин (двічі по 18), відведені в навчальному плані виші на весь курс, формально відносяться до категорії практичних занять. Проте на ділі вони мусять бути хоча б частково лекційними, оскільки специфіка предмету передбачає подачу дидактичного матеріалу, який не висвітлюється в жодній іншій дисципліні. Тому реально більшість з них повинна мати лекційно-практичну форму, коли викладена певна методично-теоретична тема відразу отримує відповідне закріплення. Окремі теми можуть проходитися як семінар, особливо ті, що мають на меті опрацювання відповідної методично-навчальної літератури.

Звичайно, поєднувати щоразу обидві форми роботи – лекційну та практичну – протягом однієї академічної години (а саме таке тижневе навантаження передбачено в навчальному плані) видається завданням переважно нездійсненним. Через те на опрацювання однієї теми краще приділяти щонайменше дві години (два тижні поспіль) для того, щоб одна з них могла призначатися на виклад матеріалу, а друга – на його практичне засвоєння. Додаткова зручність спарених у такий спосіб різнорідних занять полягає в тому, що тижневу перерву між ними можна (і треба) використати для самостійної роботи студентів.

Якщо ж викладач курсу та кафедра вважає методично доцільним перейти на 2-годинні тижневі заняття задля дещо прискореної вчитки теоретичного матеріалу (тоді кожна частина курсу читатиметься лише півсеместра), то при цьому зовсім необов’язково триматися звичного прийому, присвячуючи першу годину для подачі теми, а другу – для її закріплення, значить – відмовитися від тижневої перерви між обома спареними заняттями. У пропонуваних тут орієнтовних тематичних планах години розподілені з таким розрахунком, щоби лекційний матеріал завжди слухався в другій половині „пари”, а після домашнього завдання закріплювався практично в першій половині вже наступного заняття.

Такі практики можуть включати передовсім вивірки чистових конспектів лекцій та опрацьованої літератури, консультативні відповіді викладача на питання студентів і відповіді студентів на контрольні запитання викладача, колоквіуми тощо.

Приготування студента до практичних занять і семінарів визначають обсяги його самостійної роботи, що за навчальним планом складають усього 18 годин. У нормативах навантаження одна академічна година прирівнюється до читання одного авторського аркушу тексту – звідси випливає, що в сумі домашнє завдання не може виходити поза 40 000 знаків (включно з пробілами). Це змушує класти основний акцент на аудиторне освоєння курсу, тим більше, що потрібний підручник, посібник чи друкований курс лекцій появиться хіба ще нескоро. Важливий розділ самостійної праці студента повинно складати посильне ознайомлення з дотичною літературою і не стільки задля поглиблення знань, отримуваних на лекціях, скільки задля розширення педагогічного кругогляду. З наведеного в кінці програми-конспекту її орієнтовного списку, що повинен систематично поповнюватися викладачем, варто рекомендувати студентів докладно проаналізувати вибрані джерела чи тематично споріднені статті тощо та заохочувати далі до написання коротких критично-порівняльних їх оглядів¹. Крім того, вельми бажаним є творення пробних методичних розробок.

Укінці кожної частини курсу варто проводити окреме заключне заняття задля підсумовування пройденого, що може мати різні форми, наприклад, семінару з обговоренням ключових положень лекцій, або усного опитування, або – краще – модуля, який повинен би включати представлення чистових конспектів усіх лекцій та рекомендованої літератури, розв'язання текстів або письмові відповіді на кілька питань білету тощо. За виконані контрольні завдання виставляються оцінки, на підставі яких виводиться середній бал диференційованого заліку (набагато краще, коли він відбиває поточне оцінювання знань і вмінь студента за рейтинговою системою).

Для заочного відділу передбачаються ті ж теоретичні заняття, що й для денного (стаціонару), але без їх практичного закріплення під час аудиторних занять. Це студент повинен робити самостійно. Відповідно розклад сесії слід планувати так, аби на її початку вичитувався весь цикл тем із подальшою павзою, вповні достатньою для приготування студентів до підсумкового заняття (модуля).

¹ Приміром, педагогічних систем Карла Орфа, Золтана Кодая чи Дмитрія Кабалевського, шкільних посібників Кирила Стеценка та Миколи Леонтовича, наявних репертуарних співаників, навчальних програм, студій над етнопедагогікою і т. п.

ОРІЄНТОВНИЙ ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН

І частина (3 курс)
„Народномузична література”

№ тем	Назви тем	Кількість годин	
		лекц.	практ.
–	<i>Вступ: Про курс “Методика викладання музично-фольклористичних дисциплін”</i>	1	–
1	Концепція „школа–училище–вища”	1	1
2	Музичний фольклор у немусично-фольклористичних предметах	1	1
3	Позакласна робота	1	1
4	Народномузична література в музшколі. Завдання дисципліни	1	1
5	Методична та навчальна література. Шкільна документація	1	1
6	Програмні вимоги	1	1
7	Тематичний план	1	1
8	Урок	1	1
–	<i>Підсумкове (контрольне) заняття (семінар, модуль)</i>	–	1

Всего	9	9
-------------	---	---

II частина (4 курс) „Музичний фольклор”

№ тем	Назви тем	Кількість годин	
		лекц.	практ.
9	Вступні поняття. Завдання дисципліни	2	1
10	Програмні вимоги	1	1
11	Методична та навчальна література	1	1
12	Тематичний план	1	1
13	Групові заняття	1	1
14	Індивідуальні заняття	1	1
15	Полюова робота	1	1
16	Курсова робота	1	1
–	Підсумкове (контрольне) заняття (семінар, модуль)	–	1

Всего	9	9
-------------	---	---

ЗМІСТ КУРСУ

І частина (3 курс) **„Народномузична література”**

Вступ

Про курс „Методика викладання музично-фольклористичних дисциплін”

Педагогіка як наука про виховання, освіту та навчання. Закон України про освіту. Загальна та спеціальні педагогіки. Співвідношення понять теорії, методики та практики. Специфіка навчального курсу методики викладання дисциплін етномузичного (музично-фольклористичного) циклу на різних освітніх рівнях, його широкі міжпредметні (інтердисциплінарні) зв'язки.

Нарис історії етномузикознавчої педагогіки. Становлення науки про музичний фольклор і поступове усвідомлення потреб виховання фахівців-етномузикологів. Петро Сокальський про спеціальні кафедри „руської народної музики” (1888), Станіслав Людкевич про ймовірний окремий „етнографічний відділ” при консерваторії (1903), Кирило Стеценко про викладання музичної етнографії та регулярні студентські експедиції на музичних факультетах університетів (1918).

Початки викладання музично-етнографічних дисциплін на зламі XIX–XX ст. Відкриття перших університетських кафедр, педагогічно-етномузикологічні школи Карла Штумпфа й Еріха Морица фон Горнбостеля в Берліні та Роберта Валлашека у Відні, їхні головні представники. Безпосередній вплив берлінської школи на утворення аналогічних спеціальних навчальних закладів в інших країнах Європи, Близького Сходу, а також у США.

Перші спроби викладання музичного фольклору (порівняльного музикознавства) в Росії (Б. Асаф'єв, Є. Гіппіус), в Україні (К. Квітка) та в Галичині (Ф. Колесса). Запровадження курсу музичного фольклору у вищих і середніх музичних навчальних закладів СРСР. Заходи С. Людкевича для відкриття кафедри музичного фольклору у Львівській державній консерваторії.

Сучасний стан та перспективи викладання музично-фольклористичних дисциплін у світі й зокрема в Україні. Наявна навчально-методична література, її обсяг та якість.

Мета й завдання курсу. Його двочастинна будова й основні способи проходження в тісній взаємодії з курсом „Музично-фольклористична педагогічна практика”. Контрольні вимоги.

Тема 1.

Концепція „школа–училище–виша”

Поняття про систему виховання „школа – училище – виша” (ШУВ) як нижчої, середньої та вищої ланок освіти. Їхні основні профілізації – загальноосвітні, педагогічні, мистецькі, культосвітні та суто музичні з власним поділом на загальні, спеціалізовані та змішані. Особливості проходження музичної народної творчості та фольклористики залежно від освітнього рівня навчального закладу та його спрямованості.

Два основні методичні підходи у викладанні музичного фольклору. Підхід, що склався стихійно: його предметна однотипність незалежно від освітнього рівня навчального закладу та його спрямованості. Методично-педагогічна хибність простого дублювання основного змісту дисципліни „Український музичний фольклор”.

Потреба вироблення системного підходу. Необхідність дотримання фундаментальних методичних принципів поступовості нарощування знань про культуру усної традиції та науку, що покликана її вивчати, а також послідовного поглинання нижчого рівня вищим. Доцільність засадничого розмежування трьох основних предметів у системі ШУВ: „Народномузична література” – для нижчої освітньої ланки, „Музичний фольклор” – для середньої та „Музична фольклористика” – для вишів. Специфіка кожного з предметів, їхні обсяги та завдання, відносна самодостатність, взаємопов’язаність та взаємопідпорядкованість.

Реальні можливості практичного застосування системного підходу на сучасному етапі. Необхідність враховувати особливості навчального закладу, його профіль, а також рівень загальної чи спеціальної підготовленості учнів, їх фахову орієнтацію. Принципові відмінності в методиці викладання етномузики й етномузикології немусикантам і музикантам (фольклористам, „народникам” і „чистим” академістам, музикознавцям та виконавцям, інструменталістам і вокалістам, хоровикам тощо). Різносторонність підготування спеціалістів у галузі народної творчості відповідно до існуючих дисциплінарних поділів сучасної науки про фольклор та усномузичне виконавство.

Тема 2.
Музичний фольклор
у немусично-фольклористичних предметах

Популяризація музичного фольклору в немусичних навчальних закладах — як дошкільних, так і загальноосвітніх, середніх спеціальних і вищих. Запровадження його важніших виявів у суміжні та споріднені предмети та курси (етнографія, краєзнавство, співи, усна словесність тощо). Генеральна просвітницька спрямованість методики навчання.

Орієнтація на енциклопедичний рівень (обсяг) подачі матеріалу. Організація занять, планування етномузичних доповнень. Значення наочних і звукових (мультимедійних) ілюстрацій, їх кваліфікованого підбору та високої якості. Раціональне співвідношення локального та загальнонаціонального. Методика слухового навчання, використання елементів етносольфеджіо. Дієва опора на традиції „фольклорних” шкільних співаників (М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, Ф. Колесси).

Дошкільне виховання, його особливості. Роль, місце та значення в ньому загальноетнографічного та фольклорного підґрунтя. Пасивно-ознайомлювальне й активно-виконавське освоєння жанрів дитячого етномузичного репертуару. Музично-фольклорне й етномузикознавче приготування працівників (вихователів) дошкільних закладів.

Уроки співів у загальноосвітній школі, можливості включення до них різножанрових творів музичного фольклору. Їх бажаний обсяг і зміст, порядок засвоєння, зокрема в прямому зв'язку із проходженням окремих жанрів усної словесності в предметі „Українська література”.

Курс „Народознавства” („Краєзнавства”) в початковій та середній загальноосвітніх школах, спеціальних середніх закладах і вищих. Зразки програмних вимог, особливості їх реалізації на місцях. Відміни в обов'язковому та факультативному проходженні дисципліни. Наявні посібники, хрестоматії, методичні розробки та рекомендації. Потреби їх уніфікації. Місце фольклору, зокрема музичного, в загальноетнографічному контексті. Бажані обсяги засвоєння власне етномузичного матеріалу. Переважно ілюстративний спосіб його подачі.

Курс вітчизняного фольклору в педагогічних навчальних закладах (училищах і вищих), частка в ньому етномузики. Значення належного музично-фольклорного приготування майбутніх учителів.

Тема 3. Позакласна робота

Поняття позакласної роботи, її безпосередні й опосередковані зв'язки з навчальним процесом, планово-розпорядна та самодіяльні форми. Значення позакласної роботи у формуванні всесторонньо розвинутої особистості й для утвердження авторитету молодого педагога в колективі. Індивідуальні та колективні мотивації участі.

Основні види: навчальний кабінет (дослідницька лабораторія), етнографічний музей (куток), фольклористичний гурток та фольклорно-етнографічний ансамбль, студентське науково-дослідне товариство. Художня самодіяльність у навчальних закладах, значення регулярних оглядів, звітів, фестивалів тощо на місцевому, регіональному, загальнодержавному та міжнародному рівнях, принципи їх приготування та проведення.

Позакласне заняття, його творча атмосфера, специфіка організації. Урізноманітнення завдань, стратегія і тактика їх планування. Постава керівника як старшого товариша, вага його активності й особистого прикладу („роби як я”). Необхідність позитивних результатів занять як у цілому, так і кожного зокрема.

Засадничі відмінності між навчально-дослідницьким кабінетом-лабораторією та етнографічним кабінетом-музеєм, їхніми основними завданнями, методами організації та функціонування. Їхня переважно локальна орієнтація. Способи утворення та постійного поповнення фольклористичної бібліотеки та фоновідеотеки. Громадження архіву місцевих музично-етнографічних матеріалів, його основні складові та можливості комп'ютеризації. Учнівська веб-сторінка для контактів за інтересами та обміну матеріалами, досвідом тощо. Способи творення музейної (виставкової) експозиції предметів народного побуту, зокрема й автентичних народних інструментів. Проведення екскурсій.

Виконавська діяльність. Основні типи фольклорних ансамблів за складом та рівнем автентичності. Методика роботи з ансамблем, його репертуарна політика. Костюми й атрибутика. Концертні виступи. Залучення ансамблів до збереження (відродження) етнічних традицій в побуті (колядування, весняні гри, весілля, вечорниці, недільні танці).

Тема 4.

Народномузична література в музшколі.

Завдання дисципліни

Особлива роль вивчення фольклору в музичній школі. Закладення основ національної етномузичної ментальності, прищеплення любові й поваги до свого, рідного. Фольклорне в системах дитячого музичного виховання К. Орфа, З. Кодая, Д. Кабалевського, М. Леонтовича, К. Стеценка.

Типи музичних шкіл: академічні загальні (7-річки, дитячі студії) та спеціальні (12-річки), мистецькі та фольклор(истич)ні. Відмінності вивчення музичного фольклору в них за обсягами та формами (згідно з навчальним планом школи).

Підготовчі групи, домінантна роль дитячого фольклору в їхньому музичному приготуванні. Перші уроки етносольфеджіо.

Дві можливі форми засвоєння фольклору в академічній музичній школі – як окремої дисципліни (внесеної в розклад занять) і в межах предмету „Українська музлітература” (4 клас).

Склад учнівських груп. Урахування музично-фахових орієнтацій. Специфіка вільно-ігрового викладання з використання деяких засобів етнопедagogіки. Особливості приготування приміщення для занять і вимоги до матеріально-технічного забезпечення.

Роль позакласної роботи („вечірня” та „недільна” музична школа), виконавської та етнографічно-збирацької. Шкільний кабінет-музей та його архів. Загальний шкільний фольклорно-етнографічний ансамбль. Залучення батьків до його діяльності. Концертні виступи, участь у фестивалях (оглядах, конкурсах тощо), гастрольні поїздки, способи їх організації (менеджмент).

Основне завдання дисципліни – практичне пізнання вітчизняного музичного фольклору, його окремих загальнонаціональних і місцевих характеристичних зразків задля формування мінімального особистого фольклорно-виконавського репертуару учня, набуття ним навичок колективного музикування в самодіяльності, а також безпосередньо в побуті, на дозвіллі тощо.

Тема 5.

Методична та навчальна література.

Шкільна документація

Поняття навчально-методичної літератури, її специфіка та загальна класифікація (типи і види). Наявна методично-теоретична та

практична література з фольклору для музичних шкіл. Загальнопедагогічне та спеціально-предметне приготування вчителя.

Навчальні програми окремого проходження дисципліни та в рамках предмету „Українська музична література”. Їх критичний аналіз. Питання загальнодержавної уніфікації. Засади укладання шкільних навчальних програм, їх типові форми.

Методичні розробки та рекомендації, посібники для вчителів та учнів. Наявна навчальна література, їх зміст і способи викладу. Світовий досвід (зокрема шкільні підручники зі світового музичного фольклору).

Міжпредметні зв'язки. Суміжна методично-педагогічна література, загальна та спеціальна, можливості її використання й адаптації для потреб викладання фольклору в музичній школі. Музика в посібниках з народознавства. Шкільні пісенники (включно з аранжованими для хорового співу). Загальнодоступні учительські й учнівські періодики (газети та журнали), інтернет-ресурси.

Цільова комплектація навчально-методичних матеріалів, її основні способи. Участь шкільного учителя в розробці проблем методики навчання. Обмін досвідом.

Самостійне приготування курсу в цілому й окремих уроків. Наявні матеріали навчального, науково-дослідного, популяризаторського, довідкового тощо спрямування. Теоретична та джерельно-нотна література (первісна та вторинна), фоно- та відеозаписи, мультимедійні видання (в автентичному фольклорному виконанні й на різних рівнях фольклоризму), образотворча наочність. Шкільні й особисті бібліо-, ното-, фоно-, відеотеки й ін. вчителя та учнів, правильні способи їх колекціонування та порядкування.

Використання матеріалів архіву шкільного фольклористичного кабінету (лабораторії, музею). Запрошення на заняття знаних місцевих виконавців народної музики.

Ведення шкільної документації. Її види (враховуючи традиції даної музичної школи). Розклади занять. Складання календарного робочого плану, поурочних планів, їх затвердження на відділі (циклі) та в навчальній частині. Заповнення класного журналу. Форми контролю та заохочення успішності.

Тема 6.

Програмні вимоги.

Поняття програмних вимог. Їх нормативні та факультативні, кількісні та якісні параметри. Творча участь педагога в їх формуванні.

Обсяги годин. Одно-, дво- і чотирисеместрові курси залежно від профілізації музичних шкіл. Однотипність пропонованого сьогодні їхнього змістового наповнення. Принципова педагогічно-методична хибність елементарного дублювання програм і посібників навчальних закладів середнього та вищого освітніх рівнів без урахування специфіки дитячого сприйняття та навчально-виховних завдань дисципліни.

Бажані обсяги засвоєння дидактичного матеріалу. Кількісні та якісні характеристики типового репертуару пересічного автентичного народного виконавця – орієнтир для окреслення основних параметрів предмету. Його пів-, одно- та дворічне проходження як мінімальний, оптимальний та максимальний курси з відповідним вивченням від 25-30 до 50-60 народномузичних творів.

Приховане (неявне, латентне) закладення повноти представлення жанрово-типологічної системи вітчизняного фольклору в навчальному репертуарі. Доцільне співвідношення в ньому загальнонаціонального та локального, вокального й інструментального, музичного й ігрового, танцювального, драматично-дієвого начал. Активно-виконавська та пасивно-слухова частки засвоєння народно-музичних творів.

Методичний принцип автономного („монографічного”) вивчення кожного фольклорного твору зокрема: „один урок – один твір” (чи, як виняток, два близько споріднених). Підпорядкування послідовності їх освоєння методичним засадам „від простого до складного” та „від відомого до невідомого”.

Спеціальні вимоги до шкільного вчителя: практично-теоретичне знання жанрово-типологічної системи рідного музичного фольклору, особливо місцевого; достатнє володіння автентичним народотрадиційним виконавством в усіх основних його проявах (музичних у зв’язку з позамузичними); комунікабельність, уміння виконувати роль старшого товариша (провідника, лідера) в учнівському колективі.

Тема 7.

Тематичний план

Поняття тематичного плану. Його цільове призначення та основні складові: лічильник тем (номер за порядком), назва теми, тип заняття, кількість відведених годин на проходження даної теми. Оформлення у вигляді табличної матриці, способи її комп’ютерного виконання та заповнення.

Рубрикаційний поділ курсу на частини (розділи), теми та підтеми. Їх змістова пропорційність, сурядність і супідрядність співвідношень. Правила словесного формулювання назв частин і тем (термінологічна точність, лаконізм вираження, граматична правильність). Вибір типів занять, можливість їх взаємодоповнення. Засади потемного розподілу годин, їх достатність для розкриття теми з огляду на предмет у цілому.

Постійні та змінні змістові елементи предмету „Народномузична література”. Обсяги і наповнення його тематичних планів залежно від тривалості курсу (від одно- до чотирирічної).

Методика поетапного складання тематичного плану. Окреслення обсягу дидактичного матеріалу в зв'язку з тривалістю читаного курсу. Підбір народномузичних творів для вивчення та слухання („список”) за критеріями поширення (популярності), загальнонаціонального та локального, типовості (характерності), традиційності, оригінальності, а також відповідності наміченій теоретичній тематиці занять. Побудування послідовності вивчення творів і тем згідно з методичними принципами „від простого до складного”, „від знаного до незнаного” тощо. Передбачення можливостей логічно умотивованих переходів від твору до твору, від теми до теми. Значення позапредметних зв'язків. Виходи на музичну культуру писемної традиції (обробки, тематичні аналоги тощо). Роль (функція) фольклору в побуті народу, нації та відповідне пов'язання предмету з суспільним життям, зокрема його календарем – державним, побутовим, церковним.

Календарний план уроків, його шкільні особливості. Розклад занять, поділ навчального року на чверті, методи замірювання поточної та підсумкової успішності, способи їх етнопедагогічного коригування.

Правила затвердження тематичного та календарного планів на відділі (секції) та в навчальній частині. Основні форми контролю за їх виконанням. Контрольна педагогічна документація та звітність.

Тема 8.

Урок

Мета і завдання уроків фольклору в музичній школі. Їх цільова диференціація залежно від характеру та складності засвоюваного матеріалу. Основний тип заняття – двоскладний лекційно-практичний: пояснення та освоєння твору шляхом виконання чи слухання. „Питомо вага” окремих видів у процесі проходження предмету. Переважання ігрово-виконавського спрямування організації уроку.

План уроку, його основні складові: організаційний момент, перевірка домашнього завдання (опитування), виклад нового матеріалу та закріплення пройденого. Змістове наповнення плану та приготування його реалізації. Значення орієнтовного хронометражу.

Початок заняття. Створення відповідного емоційного настрою. Бігле опитування (тестування) як повторення попередньо пройденого матеріалу. Підсумкове виконання вивченого твору. Етнопедагогічна оцінка рівня його засвоєння.

Перехід до нової теми. Вступне пояснення до чергового твору та коментування його формозмісту. План–конспект–текст викладу теми. Вимоги достатньої повноти, дохідливості, лаконічності. Роль і вага імпровізації в межах строго окреслених задач.

Способи вивчення народномузичного твору та його інгредієнтів (музика – слово – дія): усне, уснописемне; за фонограмою, спільно з педагогом. Обсяг і зміст поточного коментування окремих моментів заучування. Рівень освоєння інструментів та інструментальної гри.

Підсумкове („чистове”) виконання вивченого народномузичного твору. Домашні завдання, їх творчо-пошукове спрямування.

Відкритий урок як підсумковий виступ перед учителями, керівниками відділів, школи та батьками, його виховне значення. Приготування відкритого уроку (запрошення, аудиторія; вступне слово вчителя, укладання програми учнівських виступів, підсумування успішності) та його реалізація.

Контрольне заняття (модуль, семінар) на тему:
„Фольклор у музичній школі”

II частина (4 курс) **„Музичний фольклор”**

Тема 9.

Вступні поняття. Завдання дисципліни

„Музичний фольклор” як навчальна дисципліна. Основне коло її методологічних питань. Неоднорідність предмета, завдань і способів вивчення, відповідно засадничий поділ на три головні субдисципліни – вітчизняний (батьківщинознавчий) та світовий (загальний), а також порівняльний фольклор. Їхні відмітні особливості.

Рідний, вітчизняний музичний фольклор як основний предмет у циклі музично-фольклористичних дисциплін, його фундаментальне, ключове значення. Проблеми викладання дисципліни в поліетнічному середовищі (Закарпаття, Слобожанщина, південна Україна й ін.).

Додаткове (факультативне) проходження світового фольклору на рівні загального ознайомлення. Два основні підходи до його вивчення: суцільно-оглядовий та вибірковий (на прикладі окремих народів). Організаційне забезпечення позапланового проходження дисципліни (за рахунок об'єднання груп або потоків у лекційні курси, чергування з вітчизняним фольклором – навчальні роки, гурткова форма тощо).

Предмет порівняльної музичної фольклористики (компаративістики) – вивчення споріднених, тобто генетично пов'язаних, музичних культур усної традиції. Етномузичне слов'янознавство й етномузична індоєвропейстика. Вишівський рівень проходження компаративістики, вкраплювання її важливіших елементів у курс вітчизняного музичного фольклору.

Основне завдання курсу вітчизняного музичного фольклору – засвоєння його культуро-жанрової системи та визначальних мелотипологічних ознак. Методична вимога повноти та цілісності уявлення про предмет, взаємовідношення загального, діалектного та локального. Засаднича відмінність даного курсу від шкільного предмету „Народномузична література”. Центральне, ключове значення дисципліни в фольклористичному вихованні. Суспільна відповідальність педагога за її змістовність, дієвість і результативність.

Основне призначення курсу для середньої освітньої ланки, а саме училищ різного профілю (музичних, музично-педагогічних, культосвітніх тощо) і старших класів спеціалізованих музичних шкіл (т. зв. 12-річок). Обумовленість його викладання в навчальних закладах іншого типу, на гуманітарних (філологічних, історичних і т. п.) факультетах і кафедрах вишів (університетів, інститутів). Ураховання спеціалізації студентів при вивченні дисципліни.

Особливості проходження другої частини курсу „Методика викладання музично-фольклористичних дисциплін”, головні форми роботи та її поточного та підсумкового оцінювання, міжпредметні зв'язки, насамперед із педагогічною практикою.

Тема 10.

Програмні вимоги

Поняття нормативної документації. Навчальні плани та програми.

Типовий та робочий навчальний план, його атрибутивна частина, правила складання та затвердження. Поняття календарного графіку та плану навчального процесу, їх таблична будова. Складові та символи графіку навчального процесу. Систематичний поділ плану навчального процесу на розділи за групами (нормативні, вибіркові) та циклами (загальноосвітні, спеціальні) дисциплін, його основні складові: номер за порядком, список (реєстр) навчальних предметів, форми контролю, обсяги відведених годин, їх подальший розподіл за типами і видами занять, курсами та семестрами. Індивідуалізація навчальних планів для окремих спеціальностей та спеціалізацій.

Курс „Музичного фольклору” в навчальних планах, його керівні показники (предмети, спеціальності та спеціалізації, обсяги годин, їх розподіл).

Основні типи навчальних занять – аудиторні та самостійні. Види аудиторних занять – лекційні, семінарські та практичні, групові й індивідуальні. Їхнє призначення, особливості планування та проведення. Обсяги та зміст самостійної роботи студента.

Навчальна програма – типова та робоча. Правила їх затвердження і використання. Межі творчого опрацювання та наповнення педагогом типової програми, співвідношення загальнообов’язкового, особливого й індивідуального в навчальному процесі з огляду на потреби взаємної підміни викладачів без утрат для проходження дисципліни. Проблема визначення обсягу та змісту нормативних музично-фольклористичних знань.

Складові робочої програми: 1) мета і завдання предмету, 2) його поурочний календарний план (за типами і видами занять, включно із самостійною роботою студентів), 3) навчально-методичне забезпечення дисципліни (список посібників, рекомендацій, розробок та інших дидактичних матеріалів), 4) форми оцінювання знань (іспит, залік, модуль, контрольні заняття, поурочний контроль); 5) контрольні запитання (тести) до самостійної роботи та підсумкового оцінювання.

Принцип вивчення музичного фольклору за його основними систематичними одиницями – жанрами і типовими формами. Рациональні співвідношення локального та загальнонаціонального, вокального й інструментального начал. Урахування спеціальності та спеціалізації студентів (музикознавців та виконавців – інструменталістів, хоровиків та вокалістів). Співвідношення суто музичного, етнохореографічного, етнографічного та філологічного матеріалів. Активно-виконавська та пасивно-слухова частки засвоєння курсу.

Методична та навчальна література

Різноманітність методично-теоретичного та науково-практичного приготування педагога, потреба його постійного вдосконалення. Типи і види фахової літератури, її використання у викладацькій діяльності. Навчально-методична література для викладача та для студентів.

Критичне ознайомлення з наявними навчальними посібниками, хрестоматіями (нотними, аудіо, відео), вітчизняними та зарубіжними (передусім східно- та західнослов'янськими). Їх порівняльний аналіз і позитивний досвід.

Важливість дотримання методичних принципів систематичності, повноти, доцільності, логічності, мовно-змістової доступності викладу. Традиції національних педагогічно-фольклористичних шкіл у подачі навчального матеріалу.

Основоположна роль „Української усної словесності” Ф. Колесси, дидактична вартість окремих жанрових нарисів української народної музики К. Квітки, популярної брошури В. Харкова. Уклад фольклористичних розділів у підручниках, посібниках та підсумкових працях з історії української музики. Енциклопедичні оглядові статті про український музичний фольклор Ф. Колесси, З. Лиська, В. Гошовського, С. Грици); висновки В. Гошовського про статтю „Народне музичне мистецтво” в XVII томі Української радянської енциклопедії. Традиційне та новаторське в навчальному посібнику Анатолія Іваницького „Українська народна музична творчість” (відмінності двох видань). Принципи підбору рекомендованої літератури для студентів.

Методичні розробки та рекомендації, їх значення та місце в роботі педагога. Матеріали методично-педагогічних конференцій і семінарів. Навчально-хрестоматійне значення збірників творів народної музики з одного населеного пункту певної локальної етнокультури. Відсутність нотних, аудіовізуальних хрестоматій, нагальні потреби їх складення для курсів різного освітнього рівня та профілю.

Наявні типові навчальні програми з курсу „Український музичний фольклор” для освітніх закладів різного рівня. Висновки з критичного порівняння їх форми та змісту. Вибір програми, оптимальної для даного регіону, типу закладу, курсу, спеціальності, або створення власної на підставі засвоєного досвіду. Запровадження у практику викладання найновіших досягнень науки про музичну культуру усної традиції.

Тема 12. **Тематичний план**

Традиції жанрового укладу тематичних планів курсу „Музичний фольклор”. Одно-, дво- та трисеместрові навчальні програми, розподіл годин за темами залежно від глибини їх проходження.

Поняття жанрової класифікації фольклору, її два основні види – тематична (етнофілологічна) й функціональна (етнографічна). Змішані класифікації (жанрово-тематична та культуро-жанрова), переважне їх застосування. Недоліки жанрово-тематичної класифікації та потреби переходу до культуро-жанрової, пов’язані з цим новації.

Два принципово відмінні підходи до формування послідовності викладу тем. Історична послідовність „від обрядового фольклору до необрядового (звичайного) та напливового”. Її переваги та недоліки. Можливості використання такого підходу в вишах.

Актуальні причини необхідності його заміни з огляду на вимоги методичного принципу „від відомого до невідомого”. Зворотній уклад тематичного плану – від уснописемного фольклору (літературного походження) через професіональну (кобзарі та лірники, музики-капелісти), дитячу етнокультури і звичайний жанровий цикл до обрядового. Доцільність запровадження саме такого підходу в середні навчальні заклади. Перші експериментальні спроби, їх успішний досвід.

Музичне училище, його кабінет (музей-лабораторія) фольклору як один із центрів дослідження музичної культури усної традиції в межах адміністративної області. Доцільність базування курсу на локальному музичному фольклорі. Введення в тематичний план лекції з місцевого краєзнавства (орієнтовний план див. у додатках). Відповідне музично-етнографічне приготування педагога.

Засадничі вади тематично-функціональної жанрової класифікації, позамузичність її істотних ознак. Потреби вироблення суто музичної генології та переходу в майбутньому до викладання курсу музичного фольклору власне за музичними жанрами (речитативність – співність – танцювальність).

Складання календарного (полекційного) тематичного плану на поточний навчальний рік, його затвердження в навчальній частині.

Тема 13. **Групові заняття**

Групові заняття за розкладом навчальної частини. Засади та способи його формування. Методичні принципи комплектації груп, їхні оптимальні профорієнтаційні та чисельні склади.

Основні форми групових занять – лекційні, лекційно-практичні та практичні. Їхні нормативні якісні та кількісні ознаки (за державними стандартами). Засади планування та хронометрування академічного двогодинного заняття.

Використання лекційної форми занять у середньому музичному закладі (училищі, школі) за наявності в навчальному плані окремих практичних занять. Основні (організаційний момент і виклад нового матеріалу) та додаткові (закріплення пройденого та завдання для самостійної роботи) складові типової лекції. Включення до лекційно-практичних занять перевірки й оцінювання виконаного домашнього завдання та суттєво розширеного закріплення поданого матеріалу.

Приготування педагога до заняття. Написання конспектів викладу нового матеріалу – короткого плану для себе та докладного тезового для студентів як роздатковий матеріал, призначений для слідування за викладом теми, домашнього опрацювання, переписування під час заняття як початкового її засвоєння. Мінуси недосвіченого конспектування усного викладу. Виготовлення ілюстрацій та інших роздаткових матеріалів, синхронізація їх з планом заняття. Підбір зразків для аудиторного та домашнього вивчення – нотних й аудіовізуальних. Складання питань для заключного контрольного опитування, тестування.

Організаційний момент заняття, його завдання – скупчення уваги, перевірка присутності, роз'яснення питань студентів.

Основні способи перевірки й оцінювання виконаного домашнього завдання: вибіркове або фронтальне усне опитування, або фронтальне письмове тестування. Їх попереднє приготування. Прийом суміщення вибіркового опитування з переписуванням тезового конспекту.

Виклад нової теми, співвідношення в ньому питань етнографії, філології та етномузики на користь останньої. Доступність, точність і культура висловлювань. Ілюстрації, музично-слухові та зображально-візуальні, вимоги до їх обсягу та якості. Використання технічних засобів навчання.

Закріплення пройденого в формі підведення висновків (резюме) або зондувального опитування, тестування.

Типове домашнє завдання: опрацювання лекційного конспекту та рекомендованої літератури, вивчення музичних зразків, слухання

звукозаписів. Кореляція обсягів домашніх завдань з часом, відведеним у навчальному плані для самостійної роботи студента, з розрахунку: один авторський аркуш тексту дорівнює одній годині. Створення умов для максимальної раціоналізації позааудиторних занять.

Тема 14.

Практичні заняття

Практичні заняття на теоретичному (музикознавчому) відділі музичних училищ і спеціалізованих шкіл. Індивідуальна форма їх проведення. Програмні вимоги. Створення індивідуальних навчальних планів. Розклад індивідуальних занять, правила його складання та затвердження.

Зміст практичних занять. Обговорення лекції та рекомендованої літератури, їх ключових положень. Відповіді на питання студента, контрольне (усне, письмове або комп'ютерне) тестування його знань. Виконання заданих зразків, відгадування аудіозаписів, їх аналітичне коментування.

Опанування основ джерелознавства та текстології. Ознайомлення з головними класичними публікаціями народної музики, вокальної та інструментальної, загальнонаціональної та місцевої. Їх різносторонній аналіз за типовим планом. Правила конспектування. Засади складання списку музично-етнографічних джерел, рекомендованих для вивчення і використання в майбутній практичній діяльності студента. Особиста (підручна) його бібліографічна картотека, способи її комп'ютеризації.

Граматична (морфологічна) транскрипція фольклорних творів, її засади, стратегія і тактика. Здійснення пробних транскрипцій мелодій різного жанру за методичним принципом „від простого до складного”: танцювальної або приспівкової – співної звичайної та обрядової – рубатної. Освоєння основ техніки нотації багатоголосся, вокального й інструментального („троїстої музики”). Виготовлення індивідуальних транскрипційних задачників на архівних матеріалах кабінету народної музики та з опублікованих аудіозаписів (з різних регіонів). Включення кращих транскрипцій в навчальний процес.

Теоретично-методичне та матеріально-технічне приготування експедицій – групових, індивідуальних. Перевірка здобутих матеріалів, їх презентація під час академічних вечорів, засідань фольклористичного гуртка тощо.

Консультативне керівництво курсовою роботою на всіх етапах її написання.

Поточний контроль за відвідуванням та успішністю, підсумкове оцінювання. Переваги системи накопичування балів.

Тема 15.

Польові експедиції

Експедиційна польова практика студентів, її значення для всебічного виховання музиканта-професіонала. Основна мета – безпосереднє пізнання культуро-жанрової системи музичного фольклору й автентичного народного виконавства на прикладі конкретної місцевості (на рівні одного населеного пункту чи невеличкої околиці з двох-трьох сіл).

Організаційне забезпечення музично-етнографічної експедиції розвідкового типу. Засвоєння типового (стандартного) питальника та методики роботи з інформантами. Виявлення та аналітичне вивчення наявних джерельних матеріалів про місцевість, обрану для експедиції. Додаткове складання спеціального оказійного питальника. Технічні засоби документації, їх опанування.

Групова експедиція. Її попереднє приготування викладачем („рекогнісцерування”). Матеріально-технічне та фінансове забезпечення. Засвоєння правил поведінки та техніки безпеки в польових умовах. Організація побуту. Пошук інформантів, методичні засади проведення збирацького сеансу, його стратегія і тактика, розподіл функцій в групі збирачів.

Поняття індивідуальної експедиції. Способи приготування та проведення індивідуальних експедицій (одноосібних, групових до трьох осіб, особиста безпека, задіяння близьких родичів або знайомих, інструктаж поведінки тощо). Авторські права інформанта і збирача.

Оцінка польової роботи студентів й задокументованих музично-етнографічних матеріалів. Повнота, якісні характеристики культуро-жанрового та мелотипологічного охоплення локального репертуару. Ступінь вартості здійснених фоно(відео)записів та супутньої до них документації. Наявність відомостей етнографічного та краєзнавчого характеру. Засоби заохочення.

Рівні постекспедиційного (кабінетного) опрацювання здобутих матеріалів. Поняття первісної та вторинної документації. Правила її стандартного виготовлення та архівації. Написання звіту та бажаність його оприлюднення (на засіданні музично-етнографічного гуртка як вступного слова до презентації матеріалів, виготовлення спеціального випуску ілюстрованої стінгазети, повідомлення в місцевій пресі тощо).

Тема 16.

Курсова робота. Підсумкова оцінка

Курсова робота як складова індивідуальних практичних занять, її значення для закріплення та поглиблення дидактичних знань, а також вироблення початкових навиків реальної наукової роботи. Обсяги й основні форми (жанри) курсових робіт.

Письмовий реферат на задану (обрану) тему (в обсязі від 0,25 до 0,5 авторського аркуша). Його переважно джерелознавчий характер та оглядово-аналітичне або порівняльно-критичне спрямування. Засади вибору теми з музичної етнографії (збірники народномузичних творів) і музичної етнології (теоретичні дослідження), пріоритет краєзнавчої орієнтації. Значення опори на типові плани для досягнення потрібної глибини розкриття теми. Осуд плагіату.

Опрацювання фольклорних матеріалів колективних або власних (індивідуальних) студентських експедицій з метою демонстрації вмінь заповнення паспортних даних, граматичного (морфологічного) запису словесних текстів та деяких (цікавіших) мелодій народних пісень, а також упорядкування архіву кабінету (лабораторії, музею) музичного фольклору. Посильні обсяги такого роду робіт. Укладання збірничка народномузичних творів з фольклорних матеріалів, здобутих особисто в індивідуальних експедиціях. Способи його оформлення, публікації. Заміна відсутніх архівних матеріалів спеціальними навчальними задачками, виготовлених із загальнодоступних джерел для кожного студента зокрема. Потреби їх щорічного оновлення.

Захист курсових робіт, методично-наукові засади їх оцінювання, рекомендація кращих до участі в студентських наукових конкурсах, конференціях, семінарах різного рівня. Правила архівного зберігання курсових робіт у кабінеті народної творчості навчального закладу.

Підсумкова оцінка пройденого курсу, її комплексний характер. Форми оцінювання – усна відповідь на контрольні питання, складання тестів, зокрема комп'ютеризованих, сумування отриманих балів.

Контрольне заняття (модуль, семінар) на тему:
„Методика викладання курсу музичного фольклору”.

ЛІТЕРАТУРА

а) основна:

1. Закон України про освіту.
2. Актуальные проблемы музыкального образования: Сборник статей / Сост. И.А. Котляревский, Ю.А. Полянский. – Киев, 1986. – 128 с.
3. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Под ред. Е. Орловой. – 2-е изд. – Ленинград, 1973. – 144 с.
4. Дьяченко Н., Котляревский И., Полянский Ю. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. – Киев, 1987. – 110 с.
5. Матеріали Другого Всеукраїнського науково-практичного семінару викладачів музичного фольклору / Упоряд. А. Іваницький, Р. Гусак. – Київ, 1993.
6. Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді: Матеріали Всеукраїнської науково-педагогічної конференції / Гол. ред. О. Смоляк. – Тернопіль, 2000. – 120 с. – Кременецький педагогічний коледж ім. Т. Шевченка.
7. Народна музична творчість, традиції, обряди, як складова національної (рідної) школи: Тези доповідей / Колектив авторів під редакцією О.В. Яцківа. – Київ, 1992. – 32 с.
8. Педагогическая энциклопедия: В 4 т. – Москва, 1964-1968. – 831 с., 911 с., 879 с., 911 с.
9. Педагогіка (розділ) // Етномузика. – Львів, 2006–2014. – Числа 1-10 (включно з CD).

б) додаткова:

1. Агамова Н.С., Слепцова И.С., Морозов И.А. Народные игры для детей. Организация, методика, репертуар: Сборник игр и развлечений по традиционной народной культуре. – Москва, 1995. – 174 с.
2. Бабич М. Роль дитячого музичного фольклору у сучасному вихованні підростаючого покоління // Традиційна культура і дзєці: Проблеми захавання і пераємнасці: Матэрыялы наук.-прак. канф. в рамках Другаго Рэгіянальнага фестывалю фальклорнага мастацтва „Берагіня”. – Мазыр, 2001. – С. 31-34.
3. Бабич М. Формування естетичного світогляду дітей засобами музичного фольклору // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Рівне, 2002. – Вип. 2. – С. 107-108.
4. Богданова О. Соціально-психологічні аспекти сприйняття музичного фольклору (з досвіду викладацької роботи в музичному училищі) // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць / Упор. О. Мурзина. –

- Вип. 1. – Київ, 1998. – С. 199-208. – Національна музична академія ім. П. Чайковського.
5. Бондаренко Л. Методика хореографічної роботи в школі і позашкільних закладах. – Київ, 1968. – Вид. 2-ге. – 193 с.
 6. Вопросы музыкальной педагогики. – Москва, 1980—...
 7. Гайворонський М. Співаник для дітей дошкільного та шкільного віку. – Львів, 1922. – 39 с.
 8. Дзвінка Р. Виховання інтересу до українського музичного фольклору: Методичні поради для студентів педвузу та вчителів музики загальноосвітніх шкіл. – Бердянськ, 1994. – 27 с.
 9. Дзвінка Р. Естетичне виховання студентів педвузу засобами українського музичного фольклору: Автореф. дис. ... канд. пед. наук / Бердянський держ. педінститут. – Бердянськ, 1995. – 24 с. – На правах рукопису.
 10. Дзвінка Р. Методика навчання гри на сопілці: Навчальний посібник для студентів педагогічного інституту і вчителів музики початкових класів. – Бердянськ, 1997. – 60 с.
 11. Дзвінка Р. Методика організації і керівництва шкільним ансамблем сопілкарів: Методичні рекомендації для студентів педвузу. – Бердянськ, 1997. – 30 с.
 12. Дзвінка Р. Навчальна програма і методичні рекомендації до спецкурсу „Українська народна музична творчість” для студентів педінституту. – Бердянськ, 1998. – 22 с.
 13. Дзвінка Р., Кінебус Б., Ткачова Н. Методично-репертуарний збірник пісень для учнів початкових класів загальноосвітньої школи (На допомогу студентам педвузу та вчителям музики у початкових класах загальноосвітніх шкіл). – Бердянськ, 1997. – 53 с.
 14. Дзвінка Р., Кіреєва І. Роль учителя в гуманістичному вихованні засобами українського музичного фольклору // Культура і освіта: Проблеми, пошуки, творчі знахідки: Тези республіканської науково-практичної конференції. – Вінниця, 1995. – С. 216-217.
 15. Довгалюк І. Методичні рекомендації до викладання курсу „Українська народна музична творчість” для студентів спеціальності 03.05 „Музичне виховання” педагогічних училищ України. – Київ, 1992. – 27 с.
 16. Довгалюк І. Програма педагогічних училищ: Українська народна музична творчість для спеціальностей 03.05 „Музичне виховання”. – Київ, 1990. – 20 с.
 17. Довгалюк І., Мишанич М. Фольклорна збирацька практика з курсу „Українська народна музична творчість” для спец. 03.05 [музпедучилище]: Методичні рекомендації. – Київ, 1992. – 12 с.
 18. Жмуд Н. Народна педагогіка як етноформуючий чинник: Автореф. дис. ... канд. істор. наук / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – Київ, 2005. – 20 с.

19. Єфремов Є. Використання місцевих фольклорних традицій в народноспівацькому самодіяльному колективі // Репертуар колективів художньої самодіяльності. – Київ, 1985. – С. 12-24.
20. Єфремов Є., Пономаренко В. Дослідження локальної народнопісенної традиції як основа діяльності вторинного фольклорного ансамблю // Українське музикознавство. – Київ, 1989. – Вип. 24. – С. 3-16.
21. Єфремов Є. Фольклористичний погляд на проблеми етносольфеджіо // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць. – Київ, 1998. – Вип. 1. – С. 209-215. – Національна музична академія ім. П. Чайковського.
22. Земцовский И. Фольклористика в системе музыковедческих дисциплин // Советская музика. – 1982, № 9. – С. 89-70.
23. Іваницький А. Українська музична фольклористика. Методологія і методика: Навчальний посібник. – Київ, 1997. – 392 с.
24. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх навчальних закладів. – Київ, 1990. – 335 с. (Київ, 1999. – Вид. 2, допрацьоване. – 222 с.)
25. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Програма для інститутів культури. – Київ, 1989. – 20 с. – Міністерство культури, Учбово-методичний кабінет учбових закладів мистецтва та культури.
26. Кабалевский Д. Педагогические размышления. – Москва, 1986.
27. Карпінська (Кухарська) Т. Розвиток змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті рр. XX–поч. XXI ст.): Дис. ... канд. пед. наук. – Київ, 2005. – Інститут педагогіки АПН України.
28. Квитка К. Избранные труды: В 2 т. / Составитель В. Гошовский. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 73-155; Т. 2. – С. 251-277.
29. Квитка К. О преподавании фольклора и музыкального фольклора в учебных заведениях Советского Союза (1950). – Архив Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории им. П. Чайковского. – 17 арк.
30. Квітка К.В. Вибрані статті: У 2 ч. / Упорядкування А. Іваницького. – Київ, 1985. – Ч. 1. – С. 15-96.
31. Квітка К. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні // Музика. – 1925. – № 2. – С. 67-73; № 3. – С. 115-121.
32. Колесса Ф. Українська усна словесність. – Львів, 1938. – 645 с. – (Науково популярна бібліотека товариства „Просвіта”, ч. 1-4). Передрук: Едмонтон, 1983. – LIV+643 с. – Канадський інститут українських студій; Альбертський університет.
33. Колесса Ф. Усна словесність // Українська загальна енциклопедія: Книга знання в 3 т. / Під редакцією Ів. Раковського. – Львів; Станіславів; Коломия, б. р. – Т. 3. – С. 530-556. Окреме перевидання: Тернопіль, 1996. – 40 с.
34. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Упорядник С. Грица. – Київ, 1970. – С. 237-286, 357-367.

35. Колесса Ф. Шкільний співаник: У 2 ч. – Львів, 1925. – 110 с. Перевидання: Колесса Ф. Шкільний співаник: З педагогічної спадщини композитора / Загальна редакція С. Процика. – Київ, 1991. – 224 с.
36. Леонтович М. Практичний курс навчання співу у середніх школах України (з педагогічної спадщини композитора) / Упорядник Л. Іванова. – Київ, 1989. – 134 с.
37. Лісецький С. Українська музична література: Для 4-х класів ДМШ. – Київ, 1991. – С. 5-46.
38. Лисенко М. Збірка народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого віку у школах народних. – Київ, [1908]. – 72+IV с. Перевидання: Лисенко М. Зібрання творів: У 20 т. – Київ, 1958. – Т. XIX: Українські народні пісні. – С. 71-161.
39. Лисько З. Народна музика // Енциклопедія українознавства: В 2 т. – Мюнхен; Нью-Йорк, 1949. – Т. 1. – С. 273-279.
40. Лобанов М. Этносольфеджио на материале традиционной песни русской деревни: Учебное пособие для старших классов ДМШ и средних специальных учебных заведений. – Санкт-Петербург, 1996. – 74 с.
41. Луканюк Б. Концепція викладання музично-етнографічних дисциплін в системі „школа – училище – вища” // Етномузика. – Львів, 2009. – Число 5. – С. 106-158. – Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. – Вип. 22. + Окрема відбитка.
42. Луканюк Б. Короткий нарис історії музично-етнографічної освіти (до середини XX століття) // Етномузика. – Львів, 2008. – Число 4. – С. 102-123. – Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. – Вип. 21.
43. Луканюк Б. Пам'ятка студента-практиканта. – Рівне, 2001. – 24 с.
44. Луканюк Б. Про тематичні плани курсів „Музичного фольклору” // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 157-171. – Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 14.
45. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. / Упорядкування З. Штундер. – Львів, 2000. – Т. 2. – С. 229-230.
46. Мишанич М. Архівне опрацювання народновокальних творів: Методичні рекомендації з музично-етнографічної транскрипції. – Львів, 1995. – 20 с.
47. Музыкальное воспитание в современном мире: Материалы IX конференции Международного общества по музыкальному воспитанию. – Москва, 1973. – 416 с.
48. Науменко Г. Фольклорная азбука: Учебное пособие для начальной школы. – Москва, 1996. – 136 с.
49. Проблемы музыкальной педагогики: Сборник трудов. – Москва, 1981. – 138 с.
50. Рибак Ю. Програма вищих навчальних закладів освіти (III-IV рівнів акредитації) „Український музичний фольклор” для спеціальності

- 7.020205 „Музичне мистецтво” спеціалізації „Музичний фольклор”. – Рівне, 2002. – 11 с.
51. Рибак Ю. Роль експедиційної роботи у вихованні студентів-фольклористів // Актуальні проблеми мистецької освіти і виховання творчої особистості: Збірник матеріалів. – Рівне, 2001. – С. 197-202.
 52. Система дитячого музикального виховання Карла Орфа / Под редакцією Л.А. Баренбойма. – Ленінград: Музика, 1979. – 160 с.
 53. Смоляк О. Народознавство: Посібник для вчителів та учнів 1 класу загальноосвітньої школи. – Тернопіль, 1991. – 52 с.
 54. Смоляк О. Програми музичних училищ: Музичний фольклор. Запис і розшифрування музичного фольклору. – Тернопіль, 1995. – 38 с.
 55. Смоляк О. Світлиця: Навчальний посібник для учнів 2 класу загальноосвітньої школи. – Тернопіль, 1993. – 70 с.
 56. Стеценко К. Початковий курс нотного співу (методико-дидактичні матеріали). – Київ, 1918. – 32 с. – Шкільна секція, № 10.
 57. Стеценко К. Шкільний співаник: У 2 ч. – Київ, 1918. – 19 с., 31 с.; його ж, Шкільний співаник: Збірка пісень в легкій розкладці для шкільних хорів. – Київ; Лейпціг, б. р. – 47 с.
 58. Стеценко К. Музичний факультет при Подільському українському університеті // Кирило Стеценко: Спогади. листи, матеріали. – Київ, 1981. – С. 350-353.
 59. Сторожук А. Климент Квітка (людина – педагог – вчений). – Київ, 1998. – 100 с.
 60. Ступницький В. Музика для дітей: Народні пісні для школи. – Київ, 1928. – 24 с.
 61. Супрун Н. Гнат Хоткевич-музикант. – Рівне, 1997. – С. 134-141.
 62. Супрун-Яремко Н. Гнат Хоткевич про вивчення фольклору // Іван Огієнко й утвердження гуманітарної науки та освіти в Україні: Матеріали доповідей і повідомлень Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Житомир, 1997. – С. 47-48.
 63. Супрун-Яремко Н. Гражданское воспитание молодежи агропромышленного комплекса средствами музыкального фольклора // Молодежь и культура: Сборник научных трудов. – Ровно, 1990. – С. 178-188.
 64. Технические средства обучения в музыкальном образовании. – Киев, 1983.
 65. Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли. – Ленинград, 1989. – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (НИО).
 66. Харьков В. Украинская народная музыка. – Москва, 1964. – 66 с. – Масовая фольклорная библиотека любителя музыки. – Вып. 2.
 67. Хрестоматія з народознавства: Для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку / Укладач М. Немиро. – Рівне, 1993. – 183 с.

68. Хрестоматія з народознавства: Посібник для вчителів, студентів та учнів старших класів / Укладач М. Немиро. – Рівне, 1993. – 164 с.
69. Христиансен Л. Необходима реформа // Советская музыка. – 1964, № 2 (про музичну освіту фольклористів).
70. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: У 2 т. – Львів, 2005. – Том 1: (1879–1939). – С. 158 (лист до М. Лисенка).
71. Щедрин Р. Народна песня в жизни и в консерватории // Советская музыка. – 1959, № 2. – С. 70-75.
72. Этнопедагогические проблемы обучения и воспитания: Материалы конференции. – Москва, 1999.
73. Ягупов В. Педагогіка: Навчальний посібник. – Київ, 2002. – 560 с.
74. Яремко Б. Актуальність етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича для сучасної музичної педагогіки // Гнат Хоткевич та українська культура: Матеріали науково-творчої конференції, присвяченої 115-річчю з дня народження митця / Упоряд. Н. Супрун, В. Сидорук. – Рівне, 1992. – С. 23-26; його ж, Етноінструментознавча концепція Г. Хоткевича і сучасна музична етнопедагогіка // Дивосвіт Гната Хоткевича. Аспекти творчої спадщини: Матеріали науково-практичної конференції / Укладач і редактор П. Черемський. – Харків, 1998. – С. 110-116.
75. Яремко Б. Деякі питання музичної етнопедагогіки // Національне виховання студентів: Тези Міжвузівської науково-методичної конференції. – Рівне, 1996. – С. 127-128.
76. Яремко Б. Керівник фольклорного інструментального ансамблю: Тематичний план з вузької спеціалізації. – Рівне, 1991. – 24 с.; його ж, Керівник фольклорного інструментального ансамблю: Методичні рекомендації та тематичний план для студентів факультету музичної творчості спеціалізації „Фольклор та народний спів”. – Рівне, 1994. – 24 с.
77. Яремко Б. Положення про зимово-літню школу традиційного народного мистецтва (ТНМ) ім. В. Могура. – Рівне, 2003. – 18 с.
78. Яремко Б. Українське етноінструментознавство і сучасна музична етнопедагогіка // Українська культура в іменах і дослідженнях: Наукові записки / Гол. ред. В. Сидорук. – Рівне, 1998. – Вип. III. – С. 214-221.
79. Dadak-Kozicka K.J. Śpiewajże mi jako umiesz: Muzykowanie w szkole według koncepcji Kodaly’a. – Warszawa, 1992.
80. Hoshovsky V. Folk music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Edited by S. Sadie. – London, 1980. – Vol. 19. – P. 408-413.
81. Hrytsa S. Traditional music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Edited by S. Sadie. – 2nd edition. – New York, 2001. – Vol. 26. – P. 54-57.
82. Orff K. Das Schulwerk: In 5 Band. – München, 1950–1954.
83. Szabó H. The Kodály concept of music education. – London, 1969.

ЗАЛІКОВІ ПИТАННЯ

1. Етномузична педагогіка, шляхи її історичного становлення.
2. Концепція викладання музично-фольклористичних дисциплін в системі ШУВ.
3. Можливі форми занять музичним фольклором у навчальному закладі.
4. Народознавство та фольклор у загальноосвітній середній школі.
5. Форми гурткової народознавчої роботи з учнями в загальноосвітній середній школі.
6. Музичний фольклор у рамках немусично-фольклористичних предметів.
7. Особливості викладання „Народномузичної літератури” в музичній та мистецькій школах.
8. Програмні вимоги предмету „Народномузична література”.
9. Методична та навчальна література з „Народномузичної літератури”.
10. Позакласна робота з музичного фольклору в музшколі.
11. Програмні вимоги до курсу „Музичний фольклор” в середній ланці навчання.
12. Можливі варіанти темплану курсу „Музичний фольклор”.
13. Принципи планування лекційного заняття з курсу „Музичний фольклор”.
14. Важніша навчально-методична література з курсу „Музичний фольклор”.
15. Планування індивідуальних занять з музичного фольклору в музучилищі.
16. Завдання підсумкової курсової роботи.
17. Методика групових та індивідуальних учнівських експедицій в музучилищі.
18. Методи готування фоноілюстрацій, наочності та роздаткових матеріалів для занять з народної музичної творчості.
19. Засади аналізу занять з народної музичної творчості.
20. Функціонування навчального кабінету народної музичної творчості.

ХАРАКТЕРИСТИКА
НАРОДНОМУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
АДМІНІСТРАТИВНОЇ ОБЛАСТІ
(до Частини II, теми I)
Орієнтовний план

1. Демографічна, територіально-географічна й історична довідки.
2. Етнографічні зони, області, райони та субрайони.
3. Мовні діалекти, їх загальна характеристика (особливості).
4. Історія музично-етнографічних досліджень в області (польових і теоретичних, рівень вивчення, основна література).
5. Етномузичні культури (писемна–уснописемна–усна; професійна–напівпрофесійна–аматорська).
6. Народномузичне виконавство, форми й особливості. Відомі місцеві виконавці.
7. Особливості традиційної культуро-жанрової системи обласного музичного фольклору.
8. Етномузичні діалекти та субдіалекти в межах адміністративної області.
9. Сучасний стан етномузичної культури. Вторинне місцеве етномузукування.

Львів, 2006.

Огляди, рецензії, повідомлення

Науково-практична конференція пам'яті
Юрія Сливинського (01.12.1926 – 10.10.2003)

Серед тих українських учених, хто вніс вагому лепту в розвиток музичної фольклористики як науки, необхідно назвати ім'я Юрія Петровича Сливинського – невтомного збирача народномузичної творчості, етномузиколога-транскриптора, багаторічного викладача Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (нині Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка). Викладачами кафедри музичної фольклористики та працівниками Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології ЛНМА ім. М. Лисенка 26 жовтня 2013 р. була зініційована та проведена одноденна науково-практична конференція, присвячена пам'яті етномузиколога.

Конференція розпочала свою роботу виступом завідувача кафедри музичної фольклористики Богдана Луканюка, який виголосив доповідь „Слово про Юрія Сливинського”. Професор акцентував на постаті Ю. Сливинського у трьох її іпостасях: людина – педагог – вчений.

Узагальнююче, а інколи вдаючись в деталі, виступив Любомир Кушлик з доповіддю „Експедиційна діяльність Юрія Сливинського”. Він зупинився на важливих аспектах роботи фольклориста, зокрема, на його скрупульозній підготовці до експедиції, її проведенні та оформленні зібраного народномузичного матеріалу. Варто нагадати, що Л. Кушлик багато років поспіль їздив у фольклорні експедиції разом з Ю. Сливинським, тому не дивно, що інколи його доповідь переходила у жанр спогадів.

Юрій Рибак у доповіді „Полісько-волинська експедиція Юрія Сливинського” спочатку торкнувся передісторії збирацького інтересу до поліського фольклору, згадавши такі постаті, як О. Кольберга, З. Ходаковського К. Квітку, Л. Українку, Й. Роздольського, Ф. Колессу, К. Мошинського, Р. Гарасимчука, В. Гошовського. Доповідач детально зупинився на фольклористичній експедиції Ю. Сливинського 1972 року, вказавши її маршрут, число інформантів, кількість записаних творів, їхню жанрову приналежність. На думку Ю. Рибак, Ю. Сливинський в експедиції надавав явну перевагу весільному репертуару, що відображало його безпосереднє наукове зацікавлення цим обрядом. Результати цієї експедиції послужили не тільки для підготовки Ю. Сливинським дослідження про західноукраїнське весілля, але й поставили основою для низки наукових робіт.

Доповідь „Юрій Сливинський – транскриптор” Василь Коваль поділив на дві частини. У першій частині він детально зупинився на біографії фольклориста, виділивши роки навчання та праці, у другій – охарактеризу-

вав його транскрипційну діяльність. На думку доповідача, вперше як транскриптор Ю. Сливинський проявив себе у власній дипломній роботі „Гуцульські весільні пісні”, не без впливу С. Людкевича та В. Гошовського, як наукового керівника дипломної роботи. У подальшому В. Коваль висвітлив не тільки основні традиційні методи нотації народновокальних творів, на які опирався Ю. Сливинський, а й вказав на деякі новаторства, запроваджені фольклористом на практиці.

На денному засіданні конференції прозвучало декілька доповідей, зокрема „Берестейщина – роздоріжжя східнослов’янських макроареалів” (Ірина Клименко), „20–30-ті роки XX століття – важливий етап на шляху становлення музичної фольклористики Закарпаття” (Віра Мадяр-Новак), „Питання музичного слов’язознавства у науковій спадщині Володимира Гошовського” (Володимир Пасічник).

Завершальне засідання конференції розпочалося дискусіями за кількома напрямками, зокрема, „Експедиційна робота в сучасних умовах: питання методології та методики”, „Проблеми систематизації музично-транскрипційних позначень”, „Підсумки та перспективи мелотипологічних і мелогеографічних студій над весільними обрядовими мелодіями”. Особливо жвавою була дискусія з проблем використання спеціальних знаків музично-етнографічної транскрипції для народновокальної музики. Ю. Рибак запропонував у вигляді таблиці узагальнений звід цих знаків для спільного обговорення, узгодження та остаточного схвалення. Варто зазначити, що частину знаків було перейнято з методичних рекомендацій Ю. Сливинського „Техніка нотації народних пісень”, а за основу взято набір знаків із машинописного збірника М. Мишанича „Народновокальна творчість Львівщини”. Учасниками конференції було прийняте рішення взяти за основу запропонований звід, і це дуже важливо, адже, з одного боку, закріпило досягнення львівської та київської транскрипційної школи, з іншого – підкреслило велику заслугу у цьому Юрія Сливинського.

Володимир Пасічник

Фундаментальне дослідження музичних інструментів
гуцулів: Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. –
Вінниця: Нова Книга, 2012. – 464 с. : ноти, іл.

Рік тому врешті побачила світ чи не найочікуваніша монографія з етноорганології, котра понад два десятиліття „поневірялася” у багатьох друкарнях України¹, Росії та Америки. Головна причина полягала у неабиякій

¹ Найдовше рукопис затримався у видавництві „Музична Україна”.

складності праці для публікації¹ через величезну кількість графіки, таблиць і надважких для комп'ютерного набору нотацій. Попри все, з останніми блискуче впоралася наша колега Ліна Добрянська, а із монографією в цілому – високопрофесійне видавництво „Нова Книга” з м. Вінниця.

Унікальність цього видання, його глибина і фаховість мало в кого викликають сумніви, оскільки в особі його автора маємо чи не єдиного вітчизняного етноорганолога справді світового рівня². А рецензована монографія – перше ґрунтовне регіональне дослідження українських музичних інструментів, де лише з єдиного етнографічного регіону комплексно представлено 93(!) види (із підвидами – значно більше) інструментів. Це при тому, що на матеріалах із цілої України Гнат Хоткевич описав 120 інструментів³, Андрій Гуменюк – 36, а якщо рахувати з підвидами, то близько 60-ти⁴. Приблизно така ж кількість й у наших сучасників, Михайла Хая та Леоніда Черкаського⁵. У нинішніх регіональних дослідженнях, приміром, у Віктора Шостака на Закарпатті згадується сорок п'ять⁶ інструментів⁷, у Михайла Хая на Бойківщині – двад-

¹ Цього вимагав сам предмет дослідження й інакшою вона не могла бути.

² Це твердження жодним чином не применшує численних заслуг великих попередників і сучасників. Але навіть видатний Климент Квітка, котрий зробив у часи зародження української етноорганології дещо більше за інших і донині заслужено вважається в цій царині класиком, усе ж присвятився першочергово вивченню музики вокальної, і сам про себе у листі до Миколи Фіндейзена самокритично написав, що „...відносно інструментології ні я, ні хто інший в Україні в неї не заглиблювався...” (Лобанов М. Из писем К.В. Квитки к ученым Петрограда-Ленинграда (по неопубликованным материалам 1920-х годов) / Михаил Лобанов // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения, публикации. – Санкт-Петербург, 2007. – Вып. 4. – С. 53-85, а також в Електронній бібліотеці до щорічника: Етномузика. – Львів, 2008. – Число 4. – CD). Згодом, у радянські часи, провідному вченому Андрію Гуменюку піднятися до належного рівня завадила, крім суб'єктивних факторів, і тогочасна політична дійсність. А із сучасників, на жаль, до рангу І. Мацієвського ще нікому не вдалося дорівнятися. Можливо, ситуація була би інакша, якби сам учений мав відповідні умови для проживання і праці в Україні та виховував би своїх наступників найперше для нашої науки, а не в далекому Санкт-Петербурзі для цілого пострадянського простору.

³ Йдеться не про видану ще 1930 року книгу (там описаних інструментів значно менше), а про сучасне перевидання його пізнішої рукописної праці. Див.: Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу : друга редакція / Гнат Хоткевич. – Харків : Видавець Савчук О.О., 2013. – 512 с.

⁴ Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / Андрій Гуменюк. – Київ : Наукова думка, 1967. – 244 с.

⁵ Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / Михайло Хай. – Київ; Дрогобич : Коло, 2007. – С. 86-137; Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Леонід Черкаський. – Київ : Техніка, 2003. – 264 с.

⁶ Тут і далі в реченні кількість інструментів подається приблизна, оскільки деякі з них лише згадуються чи ж не мають достатнього опису.

⁷ Шостак В. Народні музичні інструменти Закарпаття / Віктор Шостак. – Ужгород : Закарпатський облполіграфвидав, 1986. – 32 с.

п'ять п'ять¹, його ж на Поліссі – тридцять п'ять², в Ірини Федун на Західному Поліссі – сорок³ тощо. Певним виправданням цьому є те, що ніхто раніше і не ставив собі за мету всеохоплююче дослідити інструментарій окремого регіону чи й цілої України, і рівно ж може свідчити про винятковість і багатство Гуцульщини своєю інструментальною культурою, принаймні в межах нашої держави. Бо, скажімо, у суміжній Словаччині Оскар Ельшек говорить про 103 типи лише аерофонів⁴, що становить трохи більше половини взагалі усіх інструментів країни⁵; вражають розмаїттям, у порівнянні із українськими, і струнні інструменти сусідів-поляків⁶, і т.д.

Монографія І. Мацієвського складається із Передмови (музикознавця та друга автора Василя Зеленчука, котрий, до речі, доклав багато зусиль задля виходу цієї книги в світ), Вступу, трьох основних Частин, Списку скорочень, Бібліографії, Резюме (англійською, французькою та російською мовами) та Післямови (вчителя самого І. Мацієвського, доктора мистецтвознавства, професора Ізалія Земцовського).

Теоретична частина у співвідношенні до загального обсягу (464 с.) займає майже четвертину – 110 сторінок. Це вступ із двох частин, де у першій – докладний аналіз існуючої літератури, опис гуцулознавчої діяльності сучасних культурно-освітніх установ та визначення генеральної концепції дослідження як „... системного органофонічного вивчення музичних інструментів на усій території гуцульської етнографічної групи українського народу”⁷. У другій частині вступу – „Дослідницькі принципи” – конспективно викладені теоретичні концепти (поняття музичного інструмента, специфіка його вивчення, польової роботи та транскрипції народноінструментальної музики), що детально обґрунтовані у низці інших праць І. Мацієвського⁸.

Основна частина (у загальному переліку – Перша) – зі своєрідною преамбулою „культурного контексту” (підрозділ „Історико-етнографічні особли-

¹ Хай М. Музика Бойківщини / Михайло Хай. – Київ : Родовід, 2002. – С. 24-36.

² Хай М. Традиційний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці) / Михайло Хай // Родовід. – Ч. 16. – С. 104-113.

³ Федун І. Деякі паралелі в традиційній інструментальній музиці Західного Полісся (Україна) і Литви / Ірина Федун // Фольклористичні візії (учні – вчителів І.В. Мацієвському з нагоди 60-річчя): Збірник статей і матеріалів. – Тернопіль : Астон, 2001. – С. 53-64.

⁴ За книгою І. Мацієвського, на Гуцульщині їх сорок сім; у Надії Ганудельової на Закарпатті – сорок (див. Ганудельова Н. Традиційні пастуші аерофони Закарпаття (системно-типологічне дослідження) : автореф. дис. ... канд. мист. / Надія Ганудельова. – Київ, 2011. – С. 15).

⁵ Elschek O. Slovenské ľudové píšťaly a ďalšie aerofóny / Oskár Elschek. – Bratislava : VEDA vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1991. – S. 7.

⁶ Dahlig E. Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce / Eva Dahlig. – Warszawa: PAN, 2001. – 220 s.

⁷ Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. – С. 16.

⁸ Див. перелік там само. – С. 22.

вості Гуцульщини. Історико-стильові шари її музичної традиції та схема музичного районування”, обсяг 10 сторінок) для центрального опису 93 видів музичних інструментів гуцулів¹ („Органографія”, 86 сторінок). Зокрема, ідеться про їхню конструкцію, способи виготовлення, функціонування, акустики, строю, звукоряду, застосування в музиці, відображення в народній уяві й творчості тощо. Усе це супроводжується детальними вимірами, схемами, малюнками, нотними прикладами, фотоілюстраціями, порівняльними таблицями. Загалом глибина, увага до найменших дрібниць, логічність викладу і широта охоплення матеріалу просто вражають! Хоча, що й цілком логічно, не всі інструменти однаково детально описані й найбільше місця відведено найпоширенішим у регіоні (цимбалам, скрипці, флуєрці, трембіті й ін.).

Друга частина – „Антологія синтезуючих нотацій гуцульської музики (з коментарями)”, до якої автор відібрав 114 прикладів². Більша частина з них – власні високофахові транскрипції, решта – різного рівню – із публікацій та рукописів інших дослідників. Це, за частотністю вживання, нотації С. Мерчинського, Б. Яремка, Ф. Колесси, Р. Гарасимчука, М. Кондрацького, Н. Бутейко, Р. Гусак, О. Кольберга, В. Федька. Ці нотації на підставі аналітичних порівнянь та особистого досвіду І. Мацієвський уніфікував, зокрема: застосував графіку розташування рядків, що демонструє композицію; доповнив аналітичними розшифруваннями орнаментики і т. п. До кожного прикладу додані паспортизація та деінде дуже цінні описові чи аналітичні спостереження самого автора, а також вкінці до цілого розділу – список умовних знаків.

Третя частина книги – „Атлас музичних інструментів Гуцульщини” (82 майстерні фотоілюстрації) та ґрунтовні „Систематичні покажчики з музичного інструментарію та інструментальної музики Гуцульщини”. Ці 15 покажчиків – зокрема, морфологічний, географічний, термінологічний, функційний, жанровий, фактурний, ладозвукорядний, ритмічний тощо – мають за мету „[...] дати у найбільш лаконічній формі опис системи [...] під різними кутами розгляду [...], полегшення дослідження формальних особливостей поданого матеріалу і зручної в ньому орієнтації”³.

Монографія у всіх відношеннях високопрофесійна, надзвичайно глибока й разом із тим легко написана, логічно вибудована та черговий раз демонструє щире захоплення автора предметом своїх студій. Та жанр рецензії зобов’язує звернути увагу і на окремі дрібні неточності чи просто дискусійні моменти, що, однак, жодним чином не впливає на велич виконаної роботи.

¹ На с. 16 зазначено помилково про 91 вид. Імовірно, два інструменти автор додав пізніше й тут не виправив їх кількість.

² У дійсності трохи більше, бо кілька прикладів автор вставив уже після того, як книга була змакетована, і позначив їх номерами із зірочками. Деякі транскрипції даються й з варіантами (наприклад, вокальні версії інструментальних творів).

³ Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. – С. 353.

Отож, стосовно текстової частини, найперше зупинимося на кількох суперечливих теоретичних моментах.

Так, на сс. 16-17 у методології коротко викладений уже давно успішно впроваджений І. Мацієвським системно-етнофонічний метод, на який спираються майже у всіх інструментознавчих працях вчені головно пострадянських країн (від статей до монографічних студій). Хоча комплексність вивчення традиційних інструментів та інструментальної музики – це віяння світової етноорганології надто останньої чверті ХХ ст., задекларована багатьма авторами. Що ж до терміну „системний”, то за базовими філософськими поняттями це не окремий науковий метод, а підхід¹. Інша ж складова, „етнофонічний”², у разі застосування лише до музики, дещо звужує цю систему, хоча трактується автором монографії дуже просторо. Поділ на органологію та органофонію також виглядає не цілком логічно, позаяк органологія розуміється сучасними дослідниками досить широко, й органофонія могла би бути її субдисципліною. Так, до п’яти основних субдисциплін органології³, описаних О. Ельшек⁴, можна би додати і шосту, Органофонію, а до повноти системи й сьому, Органовиконавську психологію – вивчення особистостей виконавців-інструменталістів (лише слід подумати, як лаконічніше це назвати), а пункт 5, органосоціологію, можливо переіменувати в органокультурологію, що трохи розширило б його рамки.

На с. 19 викладені свого часу глибоко і, гадаю, найкраще на сьогодні розроблені навіть у світовому контексті І. Мацієвським положення транскрипції народноінструментальної музики. Лише кілька дрібних зауваг до цього. Так, критику вживання терміну „аналітична нотація”, як одного із трьох її видів (два інші – синтетична і синтезуюча), скрупульозно подав у своїй статті Богдан Луканюк, тож немає потреби на цьому зупинятися⁵. Ще один момент – застосований І. Мацієвським принцип синтезуючих нотацій – надзвичайно вигідний своєю наочністю, часами важкий для послідовної реалізації. Найзручніші вони для невеликих композицій із малою кількістю тем, натомість, є складними для довших творів та великого складу ансамблів, де, як видається, упускаються аналітичні деталі (як у №№ 113 і 114). Загалом,

¹ Философский энциклопедический словарь. – Москва : Советская энциклопедия, 1983. – С. 612.

² Див.: Квітка К. Віддих у народних співах / Климент Квітка // Етнографічний вісник УАН. – 1927. – Кн. 5. – С. 180.

³ А саме: 1. Органотеорія, 2. Органотехніка, 3. Органоакустика, 4. Органофізіологія, 5. Органосоціологія, 6. Органоісторія та палеоорганологія.

⁴ Elschek O. Hudobná veda súčasnosti: Systematika, teória, vývin / Oskár Elschek. – Bratislava: VEDA, 1984. – S. 94-95.

⁵ Луканюк Б. К вопросу об аналитическом методе нотирования / Богдан Луканюк // Етномузика. – Львів, 2010. – Число 6. – С. 69-99; *перевидання*: Вопросы этномузыкального. – Москва, 2013. – № 1. – С. 62-84.

до транскрипцій автора не завадило б додати ще й буквені позначення частин форми (що ефективно використовує, наприклад, Михайло Хай¹), особливо у випадках, коли текст задля економії місця подається суцільно. Також хотілося би бачити й чіткішу системність у тактуванні (бо подекуди різні тактові risks відмежовують однакові частини форми і навпаки). Оскільки природа вокальної й інструментальної ритміки багато в чому тотожна, то етноорганологам можна би запозичити логічно розроблений Б. Луканюком² і давно успішно застосовуваний на практиці диференціальний принцип тактування³ (що, зрештою, і роблять вихованці львівської етномузикознавчої школи).

Інший важливий теоретичний аспект – класифікація музичних інструментів. І. Мацієвський, ідучи за загальноживаною систематикою Е.М. фон Горнбостеля та К. Закса (1914), аналізує чотири основні групи інструментів. Натомість, уже понад 70 років існує й п'ята – електрофони⁴, що окремим розділом у монографії не розглядається (що й зрозуміло, бо історія їх традиційного вжитку ще надто коротка, проте досить стійка, тому можна би було їх принаймні згадати у цьому контексті).

У 80-х роках ХХ ст. латиноамериканський інструментознавець Дейл Олсен (Dale Olsen) запропонував ще й шосту категорію, „корпофони”, згідно з якою людське тіло є джерелом звуку⁵. Цікаво, що І. Мацієвський, не знаючи про це, приблизно в той самий час також прийшов до подібної ідеї існування „корпоромузики”, і відтоді згадує про це у багатьох своїх роботах⁶.

¹ Хай М. Музика Бойківщини... – С. 142- 302. У новішому виданні транскрипцій автора ця система реалізована вже менше послідовно, бо частини форми в одних випадках позначаються лише цифрами, в інших – літерами із цифрами: Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. – С. 48 -333.

² Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування / Богдан Луканюк // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : Збірник наукових праць. – Київ: Видання КДК ім. П.І. Чайковського, 1989. – С. 59 -86.

³ Власне це й пропонується для архівних нотацій ПНДІМЕ при ЛНМА ім. М. Лисенка: Федун І. Архівування народноінструментальних творів: Методичні рекомендації з музичної транскрипції / Ірина Федун. – Рукопис.

⁴ Про детальну їх класифікацію див.: Bakan M.B., Bryant W., Li G., Martinelli D., Vaughn K. Demystifying and Classifying Electronic Music Instruments / Michael B. Bakan, Wanda Bryant, Guangming Li, David Martinelli, Kathryn Vaughn // Selected Reports in Ethnomusicology. – Vol. VIII: Issues in Organology. – Los Angeles: University of California, 1990. – P. 37-64.

⁵ Інформація за виданням: Jairazbhoy N.A. The Beginnings of Organology and Ethnomusicology in the West: V. Mahillon, A. Ellis and S.M. Tagore / Nazir Ali Jairazbhoy // Selected Reports in Ethnomusicology. – Vol. VIII: Issues in Organology... – P. 72 (у примітці 14 є посилання на джерело: SEM Newsletter, 1986 vol. 3).

⁶ Див., наприклад: Мацієвський І. Інструменталізм та вокальна музика / Ігор Мацієвський // Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонація : музикологічні розвідки / Ігор Мацієвський. – Тернопіль : Астон, 2002. – С. 15; його ж, Народная инструментальная музыка как феномен культуры / Игорь Мацеевский. – Алматы : Дайк-Пресс, 2007. – С. 89.

Врешті, на людське тіло як інструмент неодноразово вказували й інші вчені. Наприклад, у Х ст. арабський дослідник Аль-Фарабі виділяв як окрему групу інструментів і танець. Але, як кажуть, „нічого нового під сонцем”, і витоки цих теорій знайшли у стародавній Індії, де в одній із робіт йшлося про „... *gātra* (людське тіло) *vīṇā*, у протизага до *dāraṇī* (дерев’яна) *vīṇā*, [слово] *vīṇā* [віна] відноситься особливо до струнного інструмента, але також це термін для музичного інструмента взагалі”¹. На жаль, достеменно невідомо, чи, окрім самої назви, корпофони бодай якось на сьогодні класифіковані. Якщо ж ні, то пропоную їх поділити аналогічно до вже існуючих груп на:

- 61 корпоідофони
- 62 корпомембранофони
- 63 корпохордофони
- 64 корпоаерофони,

адже людське тіло є прототипом і, швидше за все, передвісником (разом із природними матеріалами) усіх наявних звукових знарядь. Таким чином, описані у монографії І. Мацієвського на с. 87 Йойкане та на с. 117 Кутекане можна би віднести не до аерофонів, а до корпоаерофонів, із початковим індексом відповідно 64. До речі, прикметно, що, на с. 146 у прикладі № 11 І. Мацієвський нотував й удари ноги, що надзвичайно цінно у цьому контексті, адже майже завжди при сольній грі ансамблевої музики виконавці ще й притупують, та мало хто у транскрипціях на це зважає. Ці удари також можемо зарахувати до окремого інструмента групи 61 корпоідофонів.

Викликають певні застереження й індекси інструментів. До загально використовуваних цифрових позначень автор додає ще й буквенні, хоча Е.М. фон Горнбостель і К. Закс у своїй передмові наголошували на геніальності застосування й безмежних можливостях саме цифрової системи Дьюї, бо це дозволяє відмовитися від буквенних символів². Так, приміром, на:

– с. 39 млинець вітровий – замість 112.24-А можна би вжити індекс 112.241 (приводиться в рух силою вітру; гіпотетично може бути 112.242 – силою води, тощо);

– с. 43 басова дрімба 121.221-В – не цілком зрозуміло, чому саме використана літера „В”? Від слова „бас” чи „варган”? Зрештою, конструктивно вона така сама, як і попередні, й могла би бути під тим самим індексом;

– с. 47 – малий бубон, з педалями, мав би відповідати індексу 211.212.1–9222;

¹ Jairazbhoy N.A. The Beginnings of Organology and Ethnomusicology in the West: V. Mahillon, A. Ellis and S.M. Tagore... – P. 72. (переклад мій. – І. Ф.).

² „Сутність геніальної ідеї Дьюї полягає в тому, що замість звичних поєднань цифр, букв і подвійних букв застосовуються лише цифри [розрядка моя. – І. Ф.] у вигляді десяткового дробу...” (Хорнбостель Е.М. фон, Закс К. Систематика музикальних інструментів / Ерих Мориц фон Хорнбостель, Курт Закс // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. статей и материалов : в 2 ч. – Ч. 1. – Москва : Советский композитор, 1987. – С. 235).

– с. 48 – індекс тамбурика, можливо, такий самий, як у бубна, бо за будовою вони тотожні;

– с. 71 – оскільки комбіновані інструменти Е. М. фон Горнбостель і К. Закс пропонують записувати через знак „+”, тут можна записати, як 311.23+211.212.1+111.142–92 (311.23, бо резонує не струноносії чи трубка-та порожнина, а мембрана; 92 – бо з механізмом, 91 – було би без педалі, 92 – з педаллю).

Інші ж дрібні неточності розглянемо почергово у кожному розділі. Так, у першому, де описані інструменти, на:

– с. 49 – йдеться про те, що бербениця в минулому супроводжувала спів коляд – це, зважаючи на описи з літератури й архівні експедиційні матеріали, звучить трохи незвично, тому можна було би подати тут точнішу інформацію;

– с. 55 – говориться, що цимбали „... передусім виконують функцію гармонічного інструмента...”; вірогідно якраз в останню чергу, бо первісно це інструмент втори чи бурдону¹;

– с. 56 – до описаних цимбал можна додати чи хоча б згадати й звичайні академічні, що зараз подекуди використовують для домашнього вжитку (про що свідчать мої записи у с. Ростки Путильського р-ну Чернівецької обл.);

– с. 56–58 – назва *зунгура* дивна для фортепіано, котре попри описані його спроби гри в ансамблях взагалі не прижилося у традиції (на відміну від сучасних електроклавішних інструментів, що дуже популярні, поряд із традиційними інструментами, у весільних капелах). А те, що на Чорній Тисі кардони називають *зунгура*, то це, можливо, від румунського гітароподібного інструмента *зонгора* (він, окрім сусідніх теренів Румунії, побутує і серед румун на Закарпатті);

– с. 66 – стосовно того, що співаки підстроюються під скрипалю, то в живій практиці часто буває і навпаки (теж із власних спостережень на гуцульських забавах);

– с. 82 – не зрозуміло, чому в таблиці навпроти Косівської Поляни стрій записаний не нотами, як усюди, а буквами;

– с. 106 – якщо дутка грала на „весіллі з померлим”, то логічно було би припустити, що колись вона могла функціонувати й на справжньому весіллі, що, зрештою, подибується навіть у наш час, лише використовується із розважальною метою (записи рецензента та Ярини Турянської в с. Буківець Верховинського р-ну).

У другій частині, антології синтезуючих нотацій трапляються окремі неточності у зразках із публікацій інших авторів. Так, наприклад, у порівнянні зі збірником Р. Гарасимчука², на с. 149 № 12, с. 150 № 13, с. 160 № 18

¹ Бут О. Втора як механізм творення ансамблевих форм української традиційної інструментальної музики : кваліфікац. робота на зд. ст. магістра мистецтвознавства / Олег Бут. – Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. – 80 с.

² Harasymczuk R. Tańce huculskie / Roman Harasymczuk. – Łwów, 1939. – VIII+304. +54 s.

ключові знаки різняться від оригінальних, і тому мали би бути у клямрах. На с. 162 у такті (далі скорочено – т.) 2 в тріолі середня нота g2, а не b2; с. 251 – немає ліг у 16-х тривалостях, також у примітках до перевидання на с. 591 зазначений інструмент не дводенцівка, а дудка (можливо, помилково, бо надто високий бурдон як для дудки)¹. У прикладах зі статті М. Кондрацького² на с. 302 відсутні ліги у верхньому рядку, т. 5 мордент над h1, нижній рядок тут і до кінця в басовому ключі, в т. 5 басова партія викладена неправильно – до т. 6, а в 6 т. її пропущено; на с. 303 відсутній знак репризи на початку, і ліги в т. 4 мають бути розділені на два; на с. 304 упущені ліги в т. 18 та акценти в т. 20, і т. д.

Чимало плутанини викликає і непорядкованість тактування. Так, на с. 121 не зрозуміло, що означають хвилясті тактові риси. На с. 127 – між тт. 5 і 6 невідомо, чи це якийсь порожній такт, чи плутаниця із тактовими рисками; у т. 16 мала би бути подвійна риска, рівно ж як і на с. 128 у т. 42. На с. 132 козачок чомусь записаний у тактах на 4/4, а не 2/4, те саме й на с. 134 та інших, адже й у танці він виконується на 2/4, і за фразуванням у тт. 5-12 „проситься” тактова риска (до речі, у того ж Р. Гарасимчука жодної танцювальної мелодії немає у розмірі 4/4). Натомість на с. 138 запис на 4/4 якраз добрий, бо приклад виконується вдвічі повільніше. На с. 156 у № 16 дві останні складеноти кожного рядка відділені тактом, хоча жодних ознак цезурування немає та ще й перериваються силабічні групи. У коментарі до № 17 на тій самій сторінці надто спірні твердження з приводу передладканки, котру вчені на сьогодні достатньо добре дослідили³. Передладканка з V55 поєднується із 7-складовою ладканкою, або зі структурою V557. У цьому прикладі вірогідно виконавиця наспівала авторові дещо вкорочений варіант, що видно навіть із тексту (у повному „Ой благослови, Боже, та й Ти, Божая Мати, весілля зачинати”, далі так говорить батенько, матінка і т. п.). На с. 157 перед т. 11 стоїть подвійна пунктована лінія, хоча всюди в інших аналогічних місцях одинарні. Також чомусь на с. 158 перед т. 24 суцільна лінія, а перед т. 26 пунктована. На с. 164 у такому тактуванні плес просто невпізнаваний; добре би бодай об’єднати по два такти, бо якби до того підставити

¹ Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат / Роман Гарасимчук. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. – Книга 1 : Гуцульські танці. – 608 с.

² Kondracki M. Muzyka Huculsczyzny / Michał Kondracki // Muzyka Polska. – Warszawa, 1935. – S. 186-202.

³ Сливинський Ю. Заспіви весільних ладкань : типи і поширення / Юрій Сливинський // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 27-31 березня 1991 р.) : теоретичні студії. – Львів, 1991. – С. 20-29; Луканюк Б. Кілька заміток про т. зв. заспіви-зачини весільних ладканок / Богдан Луканюк // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали. – Львів, 1992. – С. 38-45.

текст, то розриваються силабічні групи; на с. 165 тактування логічніше було б записати, як у № 107 (там, до речі, з текстом). На с. 166 те, що в рамці – теж розірвана складонота: на останню половинку приходиться „Бо-”, а „-же” опиняється у наступному такті. Так, виконавці для злитності музики об’єднують останній склад із початком наступної фрази, але це можна показати відповідними тактовими рисками. У № 38 на с. 201 і далі краще би поставити пунктирну тактову риску після двох перших чверток.

Для всіх транскрипцій, зважаючи на прагнення автора до максимальної деталізації, можна би запозичити, крім уже згадуваної системи тактування, і точнішу систему позначень глісандо, що розроблена Михайлом Мишаничем¹ і практикується львівською етномузикологічною школою.

Є й інші невеликі зауваги до нотацій, так, на:

– с. 121 – у скалі шелегіндів логічніше написати *des*² замість *cis*² та *ais*² замість *b*² (як у транскрипції);

– с. 122 – важко зрозуміти, що означає хрестоподібна нота в клямрах на початку; рівно ж на с. 124 – додано транскриптором чи обертон?

– с. 125 – аналогічно попереднім, добре би пронумерувати й тт. 35, 38, 41;

– с. 126, № 3-а – не ладнання, а звичайна співанка, значно ближча до № 4;

– с. 129 – у коментарі автор аналізує форму прикладу, але в другій частині другого періоду вона не *ббв*, а *вг* (7+8), при повторі не (33333), а (6+9), третій період теж *ааб вг*, четвертий – *ааб в+г* (синтез), п’ятий – *ааб вв*;

– с. 139 – що тут означають клямри? Додано транскриптором? Нотація ж автора. Чи, можливо, запис не вислуховується?

– с. 154 – т. 21 мав би бути під т. 20;

– с. 179-180 – так виглядає, що двічі надрукована та сама сторінка, лише с. 180 з примітками;

– с. 193, 204 – чому Аркан – це різновид козачка? Р. Гарасимчук вважає його принципово відмінним від коломийково-козачкових танців, хоч і пише про пізніші впливи останніх²;

– с. 203 – плутанина з мордентами; у тт. 14, 17, 18, судячи з аналітичного рядка, це вже не морденти, бо не з сусідніми звуками; другий мордент у т. 14 мав би бути не перекреслений;

– с. 206 – надто коротка мелодія, напевно лише початок;

– с. 214 – у т. 7 перший мордент має бути одинарний;

– с. 215 – у т. 16 над *d*², судячи з аналітичного рядка, пропущений знак чок трелі (те саме й на с. 234 у т. 29 над *d*³);

– с. 226 – радше нетипова гуцулка з поєднанням козачка та коломийки, як пише автор у коментарі, а типова відома співанка з V66;446;

¹ Мишанич М. Про транскрипцію глісандування в народновокальній музиці / Михайло Мишанич // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. – Львів, 1990. – С. 13-15.

² Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат... – С. 308-311.

– с. 242 – коментар: звичайно ж, це не традиційна співанка, бо писемного походження, а саме друга частина знаменитої „Верховини” (тільки від 22 т. вже інша мелодія);

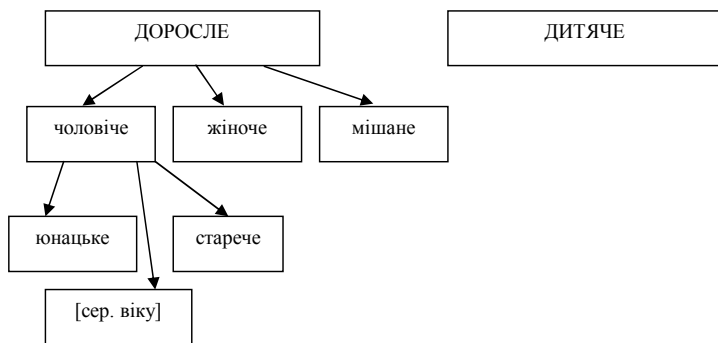
– с. 294 – нетиповий склад для спільного музикування (труба й тромбон), ймовірно, грали на прохання збирача;

– с. 298 – теж дивний склад; крім того, у партії голосу та флюїди в ключових знаках, імовірно, відсутній *dis*, бо без нього мелодія звучить дивно;

– с. 300 – текст має бути записаний у два рядки, згідно з римуванням;

– с. 333 – в таблиці умовних знаків багато є відомого, що можна було й не подавати (позиції 15, 16, 17, 22), натомість відсутні маловідомі (див. вище). В позиції 2 стосовно пасажу не цілком зрозуміло, чи йдеться про пришвидшення і заповільнення, які важко точно занотувати. У п. 12 позначення, подібне до флажолету, краще було б замінити якимось звичайним квадратиком.

І на завершення кілька застережень до останньої частини, зокрема, до аналітичних показників. У передмові до них на с. 354 у коментарі до показника XV декларується, що використана розробка ритміки Ф. Колесси, хоча С. Людкевич, К. Квітка, В. Гошовський, Б. Луканюк пішли вже значно далі в тому напрямку. На с. 379-384 не цілком витримується логіка поділу на групи (відсутня єдність основи, тож частини поділу не виключають одна одну; поділ за різними критеріями). Наприклад, у показнику VI сигнальна функція, вплив на надприродні сили чи заклинання сил природи можуть рівно ж мати й ритуальне призначення, не лише прикладне тощо. Зрозуміло, це важко реалізувати через поліфункційну природу традиційної культури, але в окремих випадках можна би і дещо виправити. Приміром, у таблиці IV-Б логічніший поділ середовищ побутування інструментів був би такий:



На с. 387 добре би додати ще й колонку із посиланнями на номери фотоілюстрацій для кожного інструмента, що вміщені на початку цієї частини монографії. На с. 393 середню колонку краще назвати не ЖАНРОМ, а ЖАНРОВИМИ ГРУПАМИ. У цьому показнику (с. 394) Аркан і Решето

чомусь належать до сюжетних танців, хоча у Р. Гарасимчука це танці інших структур, Аркан – балансовидний, Решето – похідний. Є чимало неточностей і в ладовому покажчику, наприклад, на с. 398 у рядку 8 обидва вказані №№ 63, 7 мають зовсім інакший звукоряд, а в третій колонці того ж рядка замість № 66 має бути, очевидно, № 65 (бо приклад 63 виконується на вербовому свистку, а не на вербівці); с. 399 рядок 9 – ладозвукоряд для прикладу № 110 (цимбали), тут пропущене ще с1; № 56 на с. 401, рядок 7 має інший звукоряд; с. 402, рядок 11 – в третій колонці може бути інструмент 55 чи 56, а не 57, але й звукоряд до жодного з цих інструментів № 49 не підходить; с. 403, рядок 3 – в прикладі 16-а (ч. 2) між першим і другим ступенем півтон, а не тон, між другим і третім – навпаки, тон, а не півтон і т. п.

Та усі недоліки чи дискусійні моменти монографії перелічені виключно задля покращення її майбутнього перевидання, бо, як уже неодноразово мовилося, найвища цінність книги безсумнівна, адже, за твердженням І. Земцовського, це „... безпрецедентний поки що у *світовому народознавстві* досвід комплексного *багатоохоплюючого* опису художньої культури окремого історично складеного етнічного феномена”¹. Залишається лише шкодувати, що тривалий час очікування на видання книги І. Мацієвського став певною втратою для української наукової думки, а це, в свою чергу, призвело до регресивності багатьох робіт останніх десятиліть.

Ірина Федун

Діалог в етномузикознавстві: нові горизонти та перспективи

У східноєвропейських країнах (насамперед в Україні, Росії, Білорусі) етномузикологія все сміливіше торує собі шлях, спонукаючи до діалогу представників різних національних шкіл та наукових напрямків. З метою обміну досвідом при провідних установах, де вивчається традиційна музика (науково-дослідні лабораторії, консерваторії та музичні академії Києва, Львова, Москви, Санкт-Петербурга, Мінська тощо), регулярно видаються фахові збірники статей і проводяться міжнародні наукові конференції. Подією для етномузикознавства стала поява ще одного спеціалізованого періодичного видання – наукового журналу „Питання етномузикознавства” («Вопросы этномузикознания»), який засновано 2012 року при Російській академії музики імені Гнесіних (Москва).

¹ Земцовский И. Послесловие / Изалий Земцовский // Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів ... – С. 462.

Це досить сміливий проект, адже засновники журналу запланували його щоквартальне (!) видання, що свідчить про велику кількість накопиченого матеріалу дописувачів та високий потенціал галузі загалом. Світ побачили перші шість номерів, по 144 сторінки кожний (2012 року вийшов перший, 2013 – з другого по п'ятий, 2014 – шостий номери). На разі на руках маємо перші чотири випуски (це близько тридцяти публікацій, не враховуючи хронік, спогадів та рецензій).

На переконання редакторів¹, „Питання етномузикознавства” виникли у важливий історичний момент „збирання каміння” – журнал покликаний укріпити центробіжні тенденції в сучасній етномузикології, об'єднуючи фахівців різних поглядів і напрямків. Серед питань, піднятих на сторінках журналу, є теоретичні та практичні (різноманітні аспекти польової роботи, проблеми транскрибування й аналізу народномузичних творів різних жанрів та етносів), мелогеографічні та міждисциплінарні студії, також планується видання архівних матеріалів, нових польових записів, історіографічних досліджень, відгуків на визначні події в етномузичному житті Росії та зарубіжжя. Залучаються також роботи спеціалістів з питань музичної арабістики та індології².

Важливо, що засновники журналу запрошують до співробітництва й дослідників з інших країн: у перших чотирьох випусках представлені публікації з України, що торкаються різних аспектів етномузичної науки (Богдан Луканюк, *„До питання про аналітичний метод нотування”*; Олена Мурзина, *„Середнє Подніпров'я: до проблеми історико-етнографічної спільності”*; Ірина Клименко, *„Наспівки купальсько-петрівської приуроченості в українців: типологія та макроареалогія”*; Тетяна Зацікевич, *„Дворегістрова фактура в пісенній традиції Полтавщини”*) та Сербії (Міряна Закич, *„Колядні пісні в сербському фольклорі”*). За браком в Росії сучасних українських нотографічних публікацій вище згадані статті частково заповнюють цю лакуну, знайомлячи російських читачів з українськими матеріалами на основі нових польових записів.

Для українського ж читача цікавою є не тільки проблематика журналу та застосована в його статтях методологія, але й регіональний аспект багатьох робіт, які презентують музичні традиції територій, суміжних з українськими етнічними землями. Чималий інтерес становитимуть і екзотичні для українських дослідників етнічні традиції багатонаціональної Росії.

¹ Редакційну колегію очолює відома українському читачеві дослідниця Лариса Белогурова – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії з вивчення традиційних музичних культур, доцент кафедри прикладного музикознавства Російської академії музики імені Гнесіних.

² Зокрема, у другому випуску розміщено статтю Тетяни Карташової *«Храмовий театр Індії – от прошлого к настоящему»*, в якій розглядаються основні танцювальні, театральні та релігійні драми різних індійських штатів, висвітлюється особливість регіональних стилів та виконавських форм.

У кожному з журналів домінантною виступає одна або декілька тем, які об'єднують кілька статей під однією рубрикою. Так, у **першому випуску** (2012, № 1) під рубрикою „**Звуковий світ дитинства**” об'єднано чотири публікації. Власне дитячий музичній творчості присвячені роботи Тетяни Калужникової та Євгенії Редькової. Т. Калужникова у статті „*Від глосолалій до пісень: звукова поведінка дитини в онтогенезі*” розглядає форми спонтанної звукової поведінки дитини від перших місяців життя до шести років, простежуючи поступовий перехід від неупорядкованого інтонування до застосування закономірностей, властивих музиці усної традиції (інтонаційного словника, ритмічної, звуковисотної та синтаксичної музичних граматики), внаслідок чого дитячий „спів” майже повністю переключається в музично-фольклорну сферу. Рідкісний жанр дитячих голосінь, що виконуються „для себе” на полі як гірка скарга під час випасу худоби або жнив, розглядається у статті Є. Редькової „*Дитячі польові голосіння Псковської області: до проблеми вступу в освітній процес і виконавську практику*”. Музично-стильові особливості дитячих голосінь (щоправда, записаних від дорослих) порівнюються з місцевими похоронними плачами. Автор не тільки наголошує на важливості введення цього рідкісного жанру до освітнього процесу та виконавської практики сучасних дитячих фольклорних колективів, але й ділиться результатами власної експериментальної роботи в цьому напрямку. Пісенні жанри дорослого репертуару, що виконуються для дітей (колискові, „потешки”, „пестушки”), досліджують Микола Бондар зі Світланною Жигановою у статті „*Я ручками куделю чешу, а ніжками дитя колишу...’: материнський фольклор у кубанській традиційній культурі*” та Світлана Власова в публікації „*Російські колискові мобільної структури*”.

Багатоголосному устрою східнослов'янської вокальної музики присвячено чотири роботи в **другому випуску** 2013, № 1(2). Дві з них розглядають оригінальну дворегістрову фактуру (спів з „тонким” голосом), що походить з двох віддалених регіонів східнослов'янського світу: Російської Півночі (Інесса Нікітіна „*Про дворегістрову гетерофонію на Російській Півночі: за матеріалами мезенських експедицій*”) та Центральної України (Тетяна Зачікевич „*Дворегістрова фактура в пісенній традиції Полтавищини*”). Фактура розглядається в жанровому, статеві-віковому, термінологічному аспектах, обговорюється стан збереженості явища та його географія. Локальний матеріал поданий у контексті інших місцевих форм багатоголосного співу. Традиційні форми багатоголосся південних теренів Росії (Білгородщини та Вороніжчини) досліджуються в роботах Наталії Кузнецової („*Фактурна організація весільних наспівів верхнього Приосколля*”) та Галини Сисоєвої („*Пісні села Пчелинівка*”).

„**Точка зору**” – під такою символічною назвою в другому випуску об'єднані дві роботи, присвячені аналітичному методу нотування, введеному в науковий обіг Євгеном Гіппіусом: „*До питання про аналітичний метод но-*

тування” Богдана Луканюка та „Проблема нотної транскрипції в спадщині Є.В. Гіппіуса” Катерини Дорохової. Символічність назви цієї рубрики полягає в тому, що вона не тільки відбиває новаторський погляд самого Є. Гіппіуса на проблеми запису народномузичних творів (у своїй статті К. Дорохова, зокрема, наводить стенограму одного з виступів Є. Гіппіуса), але й демонструє власний погляд кожного з авторів на сутність аналітичної транскрипції.

Інтерес для нашого читача становитиме дослідження фольклористичного доробку Оскара Кольберга в роботі Ірини Утенкової-Шалапак: „Оскар Кольберг і його фольклорне зібрання”. Музично-фольклористична діяльність видатного польського дослідника охарактеризована крізь призму його регіональних публікацій пісенної й поетичної народної творчості, висвітлюються також експедиційна робота й особливості транскрибування народномузичних творів, наводяться фрагменти листувань і спогадів О. Кольберга, а в додатку – його лист до редакції „Варшавської бібліотеки”, в якому дослідник закликає читачів фіксувати будь-яку етнографічну й етномузичну інформацію, пропонуючи анкету з основними питаннями.

У **третьому випуску** 2013, № 2(3) розміщені статті, що вивчають *пісні звичайного циклу*. У рубриці „Російська протяжна пісня” Інґа Королькова розглядає історію збирання та проблеми вивчення ліричних пісень Новгородщини. У статті охарактеризовані основні публікації та архівні колекції місцевих ліричних наспівів, їх жанрово-стильові різновиди. У цьому ж випуску Катерина Дорохова аналізує стильові видозміни в піснях чоловічого репертуару, що перейшли до жіночої співочої традиції. Свої спостереження дослідниця базує на солдатських, рекрутських піснях і танцювальних приспівках, що були записані в російських селах на Харківщині. У наступному (четвертому) випуску тематику звичайних (ліричних) пісень продовжує стаття Олени Попок: „Ліричні пісні козаків-некрасівців: до питання про ладоутворення”, записані у Ставропольському та Краснодарському краї. Спираючись на загальну класифікацію ладів Феодосія Рубцова (їх поділ на два класи: прості та складні), автор визначив типологію ладових структур досліджуваних пісень.

„**Російська плачова культура**” – під такою рубрикою в **четвертому випуску** (2013, № 3) вивчається один із найбільш знакових для російської традиційної культури жанрів. Євгенія Резніченко у статті „Голосіння східного Помор’я з рухомими звуковисотними параметрами” представляє один з провідних типів голосінь (він охоплює поховальні, весільні, військові та okazіональні голосіння) зі східних берегів Білого моря. Однією з визначальних ознак цього типу є мобільність звукової шкали – від терції до нони і навіть децими (діапазон може змінюватися в межах одного твору). У статті аналізуються також типи інтонування (виділяється дві виконавські манери), народна термінологія, ритмокомпозиційний устрій голосінь. „*Весільні групові голосіння в локальних традиціях західних районів Новгородської області*” вивчає Інґа Королькова. Авторка встановлює структурно-стильову

спільність новгородських голосін з груповими плачами Псковської області, а також порівнює їх з іншими весільними жанрами східно-новгородського ареалу. Такий підхід дозволяє піднімати питання генези й історичного життя фольклорних форм.

„Музична культура слов'янського світу” – під такою рубрикою у тому ж четвертому випуску об'єднані дослідження з Сербії та України. Міряна Закич у статті „*Колядні пісні в сербському фольклорі*” не тільки характеризує традиційні зимові наспіви південно-східної Сербії, але й описує зимові обхідні ритуали в цілому, порівнюючи їх з аналогічними обрядами та піснями інших слов'янських народів. Дослідження Олени Мурзиної „*Середнє Подніпров'я: до проблеми історико-етнографічної спільності*” присвячене виявленню музично-стильових ознак, на основі яких встановлюється етнокультурна цілісність Наддніпрянського краю. Стильове об'єднання склалося на основі пісенної лірики, яка вплинула на архаїчні пісенні жанри, витісняючи або видозмінюючи їх. У статті також обговорюються мелегеографічні кордони регіону (у порівнянні з даними суміжних наук).

Більшість опублікованих робіт так чи інакше торкається питань ареалогії досліджуваних явищ, але тільки стаття Ірини Клименко „*Наспіву купальсько-петрівської приуроченості в українців: типологія та макроареалогія*” повністю присвячена цій проблемі та подана під окремою рубрикою „*Географія музичної культури*”¹ в першому випуску журналу. Узагальнюючи мелотипологічні дослідження локальних купальських традицій, І. Клименко наводить оновлену та доповнену класифікацію ритмотипів купальсько-петрівських наспівів (враховуючи іншожанрові реалізації деяких форм); зони поширення пісенних типів розглянуті в контексті українсько-білоруського ареалу та суміжних з ним земель.

Питанням етноорганології в рецензованих номерах присвячена лише одна робота – „*Західноросійська пастуша труба в описі пастуха-трубача*” Олега Гордієнка. Це інтерв'ю 1985 року з професійним пастухом-трубачем, де йдеться про довгу дерев'яну безладкову пастушу трубу, що побутувала в Суразькому районі (Брянщина): технологію виготовлення інструмента, його форму, різновиди сигналів (наводяться три нотні приклади), прийоми гри тощо.

Окремої уваги заслуговує рубрика „*Пам'ятні дати*”, у якій вшановують дослідників, що зробили значний внесок у розвиток етномузикознавчої думки. У першому випуску відзначено 65-річчя з дня народження та п'ять літ від смерті Володимира Мазепуса – професора кафедри етномузикознавства Новосибірської державної консерваторії ім. М.І. Глінки. Це неординарна особистість – фізик-ядерник (кандидат технічних наук, 37 років працював у теоретичному відділі Інституту ядерної фізики ім. Г.І. Будкера), який з 1992 року очолив Лабораторію системних досліджень етномузичних куль-

¹ Українському читачеві ця робота (у розширеній версії, українською мовою) знайома за збірником „Слов'янська мелегеографія” (2010. – Вип. 1).

тур Новосибірської консерваторії. Розроблені В. Мазепусом методики системного вивчення музичних культур Сибіру та Далекого Сходу викладені Наталею Кондратьєвою у статті „Етномузикологічна діяльність В. В. Мазепуса: основні напрямки і наукові результати”. У журналі також уперше друкується дослідження В. Мазепуса „Висотно-тембровий синтаксис теленгітського епічного співу”. Опубліковані статті засвідчують рівень і глибину можливостей використання інформаційних технологій в етномузикологічних дослідженнях, зокрема в питаннях моделювання традицій народної музики, ареалогії та історичної реконструкції.

У третьому випуску вшановують пам'ять Олександра Рубця: у 2012 році минуло 175-річчя з дня його народження, а в 2013 – сторіччя з дня смерті. Викладацьку, фольклористичну та музично-громадську діяльність видатного вченого описує Ірина Попова у статті під заголовком „Професор петербурзької консерваторії О. І. Рубець”. Частина опублікованих О. Рубцем матеріалів походить з Чернігівщини, зокрема – зі Стародубщини (історичної Сіверщини, яка нині входить до складу Брянської області). Публікації Ніни Савельєвої „Слідами Олександра Івановича Рубця” та Світлани Латишевої „Західно-брянські хороводні пісні в контексті весняного сезону (в світлі нових експедиційних матеріалів)” представляють новоздобуті польові матеріали (наспіви весняної приуроченості), що були зафіксовані на Стародубщині та суміжних з нею теренах.

У четвертому випуску відзначено 80-річчя з дня народження видатної дослідниці, представниці структурно-типологічного напрямку та наставниці багатьох сучасних представників гнесінської школи, професора Борислави Єфименкової (1933–1996). Теплі, сповнені любові та безмежної вдячності спогади її колег та учнів змальовують настільки живий і реалістичний образ, що складається враження, ніби особисто був знайомий з цією людиною. Надзвичайно цінним видається публікація конспекту лекції Б. Єфименкової, присвяченої жанру ліричної пісні (враховуючи і її пізню форму – міську пісню). Публікується також вступ до цієї теми, що торкається загальної характеристики неприурочених жанрів східнослов'янського музичного фольклору.

Журнал не оминає увагою і ювілейні дати та основні події в сфері етномузикології 2000-х років (конференції, фестивалі, наукові видання¹). По-справжньому святковим став третій випуск, у якому відзначаються 70-річчя професора, керівника Проблемної науково-дослідної лабораторії з вивчення традиційних музичних культур РАМ ім. Гнесіних Маргарити Єнговатової та 60-річчя кандидата мистецтвознавства, старшого наукового співробітника

¹ У першому номері журналу Л. Белогурова написала рецензію на перший випуск „Слов'янської мелогографії” – спеціалізованої серії київського видання „Проблем етномузикології” – під назвою «На подступах к Атласу музыкальной культуры восточных славян».

Сектора фольклору та народного мистецтва Державного інституту мистецтвознавства Катерини Дорохової. М. Єнговатова в автобіографічному монолозі не тільки розповідає про власний життєвий і науковий шлях, але й ділиться цікавими спогадами і роздумами про вчених, імена яких увійшли до золотого фонду східнослов'янської наукової думки: про Климента Квітку, Володимира Харкова, Євгена Гіппіуса, Володимира Гошовського, Бориславу Єфименкову. М. Єнговатова окреслює основні етапи становлення гнесінської наукової школи (1970-ті – 1980-ті роки), яка стала центром структуралізму в російській етномузикології. Розмірковує дослідниця і про плюси та мінуси різних підходів до польової роботи, які практикувалися в РАМ, і про перспективність структурно-типологічного методу, який гнесінці вже почали застосовувати і до звуковисотності, про що свідчить її стаття „*Звуковисотна організація закамських весільних прощальних пісень*”. За словами авторки, структурна типологія розкриває закони народномузичного мислення: „Хіба це може бути неважливим? – запитує вона. – А що тоді важніше?”.

Власні творчі плани і роздуми над процесами в традиційній пісенній російській культурі висловлює К. Дорохова в інтерв'ю, дане нею Л. Белогуровій. Йдеться не лише про суто наукові інтереси ювілярки (заплановані монографії, дослідження культурної „двомовності” українсько-російського пограниччя, проявів писемності в традиційній культурі, необхідність вивчення духовних пісень і народних служб), але й про долю фоноархівів (колекцію Пушкінського Дому) та про сучасний стан російського фольклорного руху (респондентка, зокрема, згадує ставлення до цього явища Є. Гіппіуса, який розглядав вторинні колективи як творчі лабораторії).

Проблематика, яка висвітлюється у згаданих статтях, і високопрофесійний склад редакційної колегії журналу свідчать про належний науковий рівень рецензованого видання. Хоча більшість згаданих робіт написана маситими авторами, редактори запрошують до співпраці також аспірантів та пошукувачів, щоправда, до їх статей вимагається подвійне рецензування – завірений відгук керівника та представника редколегії журналу (всі вимоги до оформлення статей наводяться на останній сторінці журналу).

Окремо варто сказати про друк: практично весь ілюстративний матеріал (нотні приклади, карти, фото) добре відчитується, за винятком занадто вже дрібної реалізації в друці окремих нотацій і високоінформативних великомасштабних карт (статті І. Клименко й І. Утенкової-Шалапак).

Сподіваюся, що „Питання етномузикознавства” стануть ще одним майданчиком для обміну ідеями і досвідом в середовищі етномузикологів. Побажаємо редакторам цього видання (і особливо його головному редакторові Ларисі Белогуровій) натхнення та подальших успіхів, а самому журналу – отримання ВАКівського статусу.

Маргарита Скаженік

Хроніка '13

6 лютого Ірина Довгалюк виступила на звітній науковій конференції Львівського національного університету ім. Івана Франка за 2012 рік із доповіддю „Бруно Абаканович в історії фонографування”.

14 лютого Надія Пастух та Ольга Харчишин виступили в ефірі Національного радіотелебачення Молдови (радіожурнал „Відродження”) на тему „Часопис ‘Рідне слово’ – десять років сподвижництва задля української культури в Молдові”.

У лютому за загальною редакцією Юрія Рибак вийшов друком фольклорний збірник Ольги Ховайло „Пісні рідного краю : Традиція села Забороль Рівненського району”.

1-2 березня Ліна Добрянська, Ірина Довгалюк, Василь Коваль, Лариса Лукашенко та Юрій Рибак взяли участь у Міжнародній науковій конференції „Слов’янська мелогеографія-3”, що відбувалася у Національній музичній академії України ім. П. Чайковського, м. Київ. Вони виголосили доповіді: „Музично-фольклористичні студії у Львівській консерваторії у 40-50-х роках XX століття” (Л. Добрянська), „До історії фонографування в Галичині у XIX столітті” (І. Довгалюк), „До питання типології коломийок” (В. Коваль), „Мелогеографія Північного Підляшшя як маргінальної території” (Л. Лукашенко), „Методологічні засади використання питальника у польовій етномузикознавчій роботі” (Ю. Рибак).

19 березня Ольга Харчишин та Надія Пастух доповідали на XXIV Науковій сесії Наукового товариства імені Шевченка (комісія фольклористики та етнографії), м. Львів: „Маланкові пісні українців Молдови в системі української народної поезії кохання” (О. Харчишин), „Українські голосіння в обрядовому контексті ‘похорону ляльки’ (на польовому матеріалі з півночі Молдови)” (Н. Пастух).

16 квітня Юрій Рибак виступив із доповіддю „Музичний фольклор Волині та Полісся в етнографічному доробку Олекси Ошуркевича” на Четвертій Всеукраїнській науково-етнографічній конференції „Минуле і сучасне Волині та Полісся. Народна культура і музеї”, присвяченій 80-річчю від дня народження Олекси Ошуркевича, м. Луцьк.

11 травня до століття смерті Олександра Рубця вийшли друком статті Богдана Луканюка „До суперечок навколо музично-етнографічної спадщини Олександра Рубця” (Вісник Львівського університету. – Львів, 2013. – Серія мистецтвознавства. – Вип. 13. – С. 98-114) і „Русальна пісня в запису Олександра Рубця” (Проблеми етномузикології: Науково-методичний збірник. – Київ, 2013. – Вип. 9. – С. 108-118).

17 травня у ЛНМА ім. М. Лисенка Володимир Пасічник успішно захистив кандидатську дисертацію на тему „Етномузикознавча спадщина Володимира Гошовського у контексті інноваційних тенденцій європейської

фольклористики” за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво (науковий керівник – Ірина Довгалюк).

19-20 червня Ольга Харчишин взяла участь у Міжнародній науковій конференції „Локальна та регіональна специфіка традиційної культури” у рамках „Одеських етнографічних читань” (Одеський національний університет ім. І. Мечнікова), виголосивши доповідь „Обряд парунання та пісні-парованки у вечорничних традиціях українців півночі Молдови”.

21 червня у НМАУ ім. П. Чайковського відбувся захист кандидатської дисертації Лідії Федоронько „Пісенна традиція сіл Верхні Гаї та Нижні Гаї Дрогобицького району Львівської області: діяхронічний зріз”. Опонувала Ірина Довгалюк.

У червні за загальною редакцією Ю. Рибак вийшов друком фольклорний збірник Оксани та Катерини Паральчуків „Пісенна спадщина села Стовець”.

1-11 липня відбулася фольклористична експедиція у складі Ірини Довгалюк та Андрія Вовчака зі студентами першого курсу філологічного ф-ту (спеціалізація фольклористика) ЛНУ ім. І. Франка. Обстежено 16 населених пунктів Турківського району Львівської області.

25 липня – 11 серпня Юрій Рибак взяв участь у комплексній експедиції Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (м. Київ), що проходила у Березнівському районі Рівненської області. У 24 селах від 76 виконавців записав 1120 одиниць музично-етнографічної інформації.

23 серпня Надія Пастух та Ольга Харчишин спільно доповідали на Четвертій Міжнародній науково-практичній конференції „Світове українство як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті” (Львів) на тему „Історична пам’ять як складова етнокультурної ідентифікації українців півночі Молдови”.

16 жовтня на Ювілейній науковій конференції, присвяченій 140-річчю Наукового товариства ім. Шевченка (секція етнографії і фольклористики) виступили Ольга Харчишин і Надія Пастух із спільною доповіддю „3 нарративної історії українців півночі Молдови: фольклорні перекази про переселення з України”.

25 жовтня на „Четвертих Колессівських читаннях” (кафедра української фольклористики ім. Ф. Колесси ЛНУ ім. І. Франка) Ірина Довгалюк виголосила доповідь „Фольклорні записи у Приватному архіві академіка Філарета Колесси”. У роботі Круглого столу взяв участь Юрій Рибак.

26 жовтня відбулася на Науково-практична конференція пам’яті Юрія Сливинського (ЛНМА ім. М. Лисенка), на якій з коротким вступним словом виступив Богдан Луканюк, а доповідали Юрій Рибак („Полісько-волинська експедиція Юрія Сливинського”) та Василь Коваль („Юрій Сливинський – транскриптор”).

22 листопада у ЛНМА ім. М. Лисенка Лариса Лукашенко успішно захистила кандидатську дисертацію на тему „Традиційна вокально-обрядова культура Північного Підляшшя” за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво (науковий керівник – Василь Коваль).

29 листопада Юрій Рибак виступив із доповіддю „Етнокультурні взаємовпливи у музичному фольклорі Березнівщини” на Всеукраїнській науково-практичній конференції „Актуальні проблеми дослідження і збереження традиційної культурної спадщини Українського Полісся (за матеріалами Березнівського району)”, м. Київ.

13 грудня у ЛНМА ім. М. Лисенка відбувся успішний захист кандидатської дисертації Ліни Добрянської „Розвиток музичної фольклористики у Львівській державній консерваторії (1939-1969)” зі спеціальності 17.00.03 – Музичне мистецтво (науковий керівник – Ірина Довгалюк).

25 грудня Ірина Довгалюк опонувала на захисті кандидатської дисертації Н. Сербіної „Українська пізня традиційна лірика: шляхи формування та етапи еволюції” зі спеціальності 17.00.03 – Музичне мистецтво (НМАУ ім. П. Чайковського).

Уклала Ольга Харчишин

ПРАЦІ ЮРІЯ СЛИВИНСЬКОГО

Покажчик

Публікації

Читання партитур для народних музичних інструментів : Навчальний посібник для середніх і вищих музичних навчальних закладів / А.В. Онуфрієнко, І.Т. Дяк, Ю.П. Сливинський. – Київ : Музична Україна, 1980. – 167 с.

Техніка нотації народних пісень : методичні рекомендації / Львівська державна консерваторія ім. М.В. Лисенка. – Львів, 1982. – Ротапринт. – 47 с.

Весільні мелодії. – Львів, 1982. – Випуск 1 : Полісся. – Ротапринт. – 108 с. – (Серія : Українські музично-етнографічні пам'ятки. Західний полігон. – Н № 6).

Збирацька діяльність вузів України. Львівська консерваторія // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики / ред.-упоряд. Б. Луканюк. – Київ, 1989. – С. 92-95. – (Київська державна консерваторія ім. П. Чайковського).

Заспіви весільних ладканок : типи і поширення // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель : теоретичні студії. – Львів, 1991. – С. 20-29.

З історії написання збірника „Галицько-руські народні мелодії” Станіслава Людкевича // Творчість С. Людкевича : збірник статей. – Львів, 1995. – С. 76-84.

Транскрипція думи // Дума „Про брата і сестру” у виконанні Петра Древченка / публікація Б. Луканюка // Етномузика. – Число 5 / упоряд. І. Довгалюк, Ю. Рибак. – Львів, 2008. – С. 67-68.

Географія збірника Й. Роздольського – С. Людкевича „Галицько-руські народні мелодії” : Каталог / Ю. Сливинський, І. Довгалюк // Етномузика. – Число 4 / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2008. – CD.

Мелогографія збірника Оскара Кольберга „Покуття” : покажчик / публікація Л. Добрянської // Етномузика. – Число 7 / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2011. – С. 79-89.

Проблеми списування дум / публікація Л. Добрянської // Етномузика. – Число 10 / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2014. – С. 86-94.

Методика експедиційної роботи із запису музичного фольклору : методична записка / публікація Л. Добрянської // Етномузика. – Число 10 / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2014. – С. 128-135.

Рукописи (машинописи)

а) датовані (у хронологічному порядку)

Гуцульські весільні пісні : дипломна робота : у 2 ч. / науковий керівник В. Гошовський. – Львів, 1967. – Машинопис. – 110 с., 21 с. з нот.

Критичні зауваження до книги „Історія української дожовтневої музики”. Вид-тво „Музична Україна”, Київ, 1969. (Розділи про народну музичну творчість). – [Львів, 1969]. – Машинопис. – 23 с.

Леся Українка і праця Ф.М. Колесси про українські народні думи. – [Львів, 1971]. – Машинопис. – 7 с. [Доповідь, виголошена на Внутрішньовузівській ювілейній науково-теоретичній конференції, присвяченій 100-річчю від дня народження Лесі Українки – Львів, 26 березня 1971 р.]

Українські народні думи : методична розробка лекції для студентів I курсу оркестрового та вокального факультетів з курсу народної музичної творчості. – Львів, 1973. – Машинопис. – 3 с.

Українські народні думи : тезисна методична розробка з курсу „Народна музична творчість” для студентів I курсу історико-теоретичного та композиторського факультетів. – Львів, 1980. – Машинопис. – 10 с.

Пентатоніка в пісенному фольклорі Покуття. – Львів, 1980. – Машинопис. – 7 с. [фрагмент].

К. Квітка і львівська фольклористика. – [Львів, 1980]. – Машинопис. – 6 с. [Доповідь, виголошена на Обласних ювілейних читаннях з нагоди 100-річчя від дня народження К. Квітки – ювіляра ЮНЕСКО 1980 р. – Львів, 17 травня 1980 р.]

Новознайдені записи дум. – Львів, 1981. – Машинопис. – 5 с.

Фонограмархів Кабінету народної музики Львівської консерваторії : Географічний реєстр станом на 1 травня 1982 р. – Львів, 1982. – Машинопис. – (Українські музично-етнографічні пам’ятки. Західний полігон. – Ф№ 3).

Нотографія мелодій весільних пісень. – Львів, 1983. – Машинопис. – 12 с. – (Матеріали до українського музично-етнографічного каталогу. Західний полігон. – ЗС № 3).

Географія записів мелодій весільних пісень. – Львів, 1983. – Машинопис. – 48 с. – (Матеріали до українського музично-етнографічного каталогу. Західний полігон. – ГС № 11).

О некоторых особенностях ладового строения народных песен украинских горцев : реферат слушателя ФПК / Ереванская гос. консерватория им. Комитаса, Кафедра теории музыки, Кабинет народного музыкального творчества. – Ереван, 1984. – 15 с.

Народна музична творчість : програма для композиторських факультетів музичних вузів. – Львів, 1986. – Машинопис. – 27 с.

Errata до другої збірки нотацій народних мелодій М.В. Мишанича. – Львів, 1986. – Машинопис. – 61 с.

Етнографічне регіонування Західного полігону : покажчик населених пунктів / Б. Луканюк, Ю. Сливинський. – Львів, 1987. – Машинопис. – 300 с.

б) без дати (в алфавітному порядку)

До проблеми етногенези гуцулів. – Б. м., б. р. – Машинопис. – 11 с.

Народна музична творчість [Вступ, Народна пісня, Дитячі пісні, Зимові пісні, Весняні пісні]. – Б. м., б. р. – Машинопис. – 15 с.

Народна пісня в творчості українських та російських композиторів. – Б. м., б. р. – Машинопис. – 12 с.

Українські народні думи : [конспект лекції]. – Б. м., б. р. – Рукопис. – 7 с.

[Нотографія та географія типу Л-I в джерелах (публікаціях та рукописах)]. – Львів, б/р. – Машинопис. – 44 с.

Інформація із наукових звітів Ю. Сливинського

а) про праці:

Музично-стильові особливості західноукраїнських весільних пісень : кандидатська дисертація (незахищена).

Словесні тексти пісень до збірника С. Людкевича „Галицько-руські народні мелодії” (біля 600 сторінок машинопису).

б) про рецензії:

- на кандидатську дисертацію Б. Луканюка „Народнопісенний тематизм у творчому стилі М. Леонтовича” (1980 р.);
- на кандидатську дисертацію Г. Іварджаладзе „Типологические особенности ритмических основ грузинской народной песни” (1982 р.);
- на докторську дисертацію С. Грици „Мелос української народної епіки” (1981 р.);
- на проект програми для вузів мистецтв та культури з курсу „Народна музична творчість” канд. мистецтвознавства доцента А. Іваницького (1984 р.);
- на методичні рекомендації Б. Луканюка „Типові форми музично-етнографічної документації” (1981 р.);
- на 21 дипломну роботу студентів історико-теоретичного факультету;
- на різні конкурсні студентські роботи (біля 40).

в) про доповіді:

Живе слово Лесі Українки серед нас // Міська наукова конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Лесі Українки. – Львів, 3 березня 1971 р.

Ф. М. Колесса – визначний дослідник музичного фольклору // Республіканська ювілейна наукова конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Ф. Колесси. – Львів, 19 червня 1971 р.

Пісенні каталоги Фольклорного кабінету Львівської консерваторії // Всесоюзний науково-теоретичний семінар по проблемах каталогізації і систематизації музичного фольклору. – Львів, 26 грудня 1977 р.

Значення збірника С. Людкевича ‘Галицько-руські народні мелодії’ // Республіканська ювілейна конференція, присвячена 100-річчю від дня народження С. Людкевича. – Львів, 23 січня 1979 р.

Участь К. Квітки в записуванні дум від Г. Гончаренка // Всесоюзна наукова конференція, присвячена 100-річчю від дня народження К. Квітки. – Москва, 24 березня 1980 р.

К. Квітка – класик вітчизняної фольклористики // Розширене засідання фольклорної та музикознавчої секцій СНТТ, присвячене 100-річчю від дня народження К. Квітки. – Львів, 14 квітня 1980 р.

К. Квітка і львівська фольклористика // Обласні ювілейні читання з нагоди 100-річчя від дня народження К. Квітки – ювіляра ЮНЕСКО 1980 р. – Львів, 17 травня 1980 р.

Спосіб нотації пісенного фольклору, застосований С. Людкевичем у збірнику „Галицько-руські народні мелодії” // Обласний науково-теоретичний семінар при Львівському відділенні Фольклорної секції Спілки композиторів УРСР на тему „Теоретичні проблеми нотування музичного фольклору”. – Львів, 22 вересня 1980 р.

Уклала Ліна Добрянська

**ДИПЛОМНІ РОБОТИ,
виконані під керівництвом Юрія Сливинського**

1. Зеленчук В. Музично-стилістичні риси пісенного фольклору долини Чорного Черемошу. – 1976.
2. Сливинський Т. Українські купальські та петрівчані пісні. – 1976.
3. Чаплінська Н. Пісенний фольклор міжріччя Серету і Збруча. – 1978.
4. Симотюк О. Музично-стильові риси пісень Покуття. – 1979.
5. Старинський Т. Музично-стильові риси гуцульської коломийки. – 1980.
6. Уграк Л. Пісенний фольклор Верхньоприп'ятського басейну. – 1980.
7. Чуркина И. Песенный фольклор Северо-Восточной Бойковщины. – 1982.
8. Кобулей М. Музично-фольклористичні погляди Леоша Яначека (на основі роботи Л. Яначека „Про музичну сторону моравських народних пісень”). – 1983.
9. Палайда І. Народні пісні з села Гряди Нестеровського району Львівської області. – 1983.
10. Славич А. Пісні революційного підпілля на західноукраїнських землях. – 1983.
11. Довгалюк І. Фольклористична діяльність Осипа Роздольського. – 1984.
12. Ортинська М. Пісні північно-західного Покуття. – 1984.
13. Коноварт У. Гуцульські сопілкові інструменти. – 1985.
14. Олещук Т. Пісенний фольклор с. Гать Луцького району Волинської обл. – 1985.
15. Падус Р. Українська трембіта. – 1985.
16. Піцик Л. Пісні села Олексичі на Стрийщині. – 1986.
17. Щурик Л. Пісні Франкового краю. – 1986.
18. Прокопович О. Сучасна вокальна музична культура на території древнього городища Стольсько. – 1989.

Уклала Ліна Добрянська

Відомості про авторів

Ліна Добрянська – музикознавець (1993), кандидат мистецтвознавства (2013), науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, старший 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.): +38 050 970 87 26, e-mail: ldo2007@ukr.net

Ірина Довгалиук – 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, м. Львів, Україна, тел. (032) 296 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 67 76, e-mail: iradovhalyuk@gmail.com

Денис Зубрицький (1777–1862) – галицький історик, архівіст, етнолог, мовознавець, член-кореспондент Петербурзької академії наук (1855).

Ірина Клименко – музикознавець (1988), кандидат мистецтвознавства (2001), завідувач Проблемної науково-дослідної лабораторії по вивченню народної музичної творчості та доцент кафедри музичної фольклористики Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 01001, м. Київ-1, тел. (044) 229 30 65; тел. (моб.) +38 050 440 67 53, 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; тел. (моб.) +38 050 562 49 21, e-mail: lukaniuk@ukr.net

Лариса Лукашенко – музикознавець (2000), кандидат мистецтвознавства (2013), молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, старший 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.) + 38 067 722 61 79, e-mail: larysa_lukashenko@yahoo.com

Володимир Пасічник – композитор (1990), кандидат мистецтвознавства (2013), завідувач відділу Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника, вул. Бібліотечна, 2, 79013, м. Львів, Україна; тел. 050-586-06-37, e-mail: pasichnyk@i.ua

Юрій Рибак – етномузикознавець (1998), доцент (2008), кандидат мистецтвознавства (2006), доцент кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028, м. Рівне, Україна, тел. (0362) 62 10 86; 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. (моб.) +38 096 276 99 87, e-mail: yuriy_gybak@ukr.net

Маргарита Скаженник – етномузикознавець (2003), кандидат мистецтвознавства (2012), науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії по вивченню народної музичної творчості Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 01001, м. Київ-1, доцент кафедри фольклору Київського національного університету культури і мистецтв, вул. Чигоріна, 20, каб. 53, тел. (044) 285 83 34; тел. (моб.) +38 097 937 34 95, e-mail: kiev.maestro@ukr.net

Юрій Сливинський (1926–2003) – музикознавець (1967), у 1969–1988 роках – завідувач Кабінету народної творчості (згодом його науковий керівник) та викладач Львівської державної консерваторії ім. Миколи Лисенка (нині ЛНМА ім. Миколи Лисенка)

Ірина Федун – музикознавець (1996), композитор (1996), асистент кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, ауд. 345, 79000, Львів, Україна, тел.: (+38 032) 239 47 20, e-mail: folklore@franko.lviv.ua; тел. (моб.): +38 066 790 60 37, e-mail: irynafedun@gmail.com

Ольга Харчишин – філолог (1993), кандидат філологічних наук (1999), науковий співробітник відділу фольклористики Інституту народознавства НАН України, просп. Свободи, 15, м. Львів, 79000, Україна, тел. (032) 297 01 57, e-mail: okharchyshyn@gmail.com; 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

Вікторія Ярмола – музикознавець (2004), кандидат мистецтвознавства (2011), доцент кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028, м. Рівне, Україна, тел. (0362) 62 10 86; молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) +38 050 823 22 60, +38 068 025 81 55, e-mail: vita_jarmola@ukr.net

ЗМІСТ КОМПАКТ-ДИСКА (DVD)

Електронні доповнення до Етномузики № 7 (2010):

Юрій Рибак. Додатки до статті „Полісько-волинська експедиція Юрія Сливинського в контексті подальших теренових досліджень: Деякі порівняльні спостереження

Лариса Лукашенко. Додатки до статті „Рукопис холмсько-підляського збірника Якова Сенчика”

Денис Зубрицький. Додатки до статті „Про співи простого народу”
Додатки до **Хроніки** '13.

Пам'яті Юрія Сливинського

Праці з етномузикології:

Гуцульські весільні пісні : дипломна робота : у 2 ч. / науковий керівник В. Гошовський. – Львів, 1967. – 110 с., 21 с. з нот. – На правах рукопису

Техніка нотації народних пісень : методичні рекомендації / Львівська державна консерваторія ім. М.В. Лисенка. – Львів, 1982.

Заспіви весільних ладканок: Типи і поширення // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель : теоретичні студії. – Львів, 1991. – С. 20-29.

З історії написання збірника „Галицько-руські народні мелодії” Станіслава Людкевича // Творчість С. Людкевича : збірник статей. – Львів, 1995. – С. 76-84.

Географія збірника Й. Роздольського – С. Людкевича „Галицько-руські народні мелодії” : каталог / Ю. Сливинський, І. Довгалюк // Етномузика. – Число 4. – Львів, 2008. – CD

Мелогографія збірника Оскара Кольберга „Покуття” : покажчик / публікація Л. Добрянської // Етномузика. – Число 7. – Львів, 2011. – С. 79-89.

Проблеми списування дум // Етномузика. – Число 10. – Львів, 2011. – С. 128-135.

Методика експедиційної роботи із запису музичного фольклору : методична записка // Етномузика. – Число 10. – Львів, 2011. – С. 128-135.

Музично-етнографічні транскрипції:

Весільні мелодії. Випуск 1 : Полісся. – Львів, 1982. – Ротапринт. – 108 с. – (Українські музично-етнографічні пам'ятки. Західний полігон. – Н № 6).

Весільні мелодії з Опілля та Поділля (рукописні зошити).

Транскрипція думи // Дума „Про брата і сестру” у виконанні Петра Древченка / публікація Б. Луканюка // Етномузика. – Число 5. – Львів, 2008. – С. 67-68.

Електронна бібліотека „Етномузики”:

Автореферати:

Добрянська Ліна. Розвиток музичної фольклористики у Львівській державній консерваторії (1939-1969) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. – Львів, 2013.

Лукашенко Лариса. Традиційна вокально-обрядова культура Північного Підляшшя : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. – Львів, 2013.

Пасічник Володимир. Етномузикознавча спадщина Володимира Гошовського у контексті інноваційних тенденцій європейської фольклористики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. – Львів, 2013.

Персоналії:

Людкевич Станіслав. Праці з етномузикології:

Революційна пісня на Україні // Науково-методична конференція професорсько-викладацького складу музичних вузів УРСР на тему „Великий Жовтень і становлення радянської музичної культури”. – Київ ; Львів, 1967. – С. 409-414. – Підготував Володимир Пасічник.

Колесса Філарет. Праці з етномузикології:

Ритміка українських народних пісень. – Львів, 1907. – 155 с. – Підготували Ірина Довгалюк і Володимир Пасічник.

Публікації ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка:

Етномузика. – Львів, 2008. – Число 5. – Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. – Вип. 22.

Довідковий відділ „Етномузики”:

Покажчики:

Конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (1990–1997, 2010) : Алфавітні покажчики праць та імен. – Уклав Богдан Луканюк.

Dedicated to the memory of Jurij Slyvyys'kyj

CONTENTS

From the Editors	7
------------------------	---

Memoria

Vasyl' Koval'

Jurij Slyvyys'kyj: A Short Biography	9
--	---

Studies

Yuriy Rybak

Jurij Slyvyyskyj's Polissian (Woodland) Expedition in the Context of Subsequent Regional Studies: Some Comparative Observations ...	12
--	----

Vasyl' Koval'

Jurij Slyvyys'kyj as Transcriber	25
--	----

Iryna Klymenko

Ukrainian Wedding Recitations on the Six-Beat Rhythmic Foundation	31
--	----

Iryna Dovhalyuk

Phonographic Research of Folklore in the Office of Musical Ethnography (All-Ukrainian Science Academy / Science Academy USSR) 1934–1948	54
---	----

Volodymyr Pasichnyk

Volodymyr Hoshovs'kyj's Academic Contacts	75
---	----

Materials

Jurij Slyvyys'kyj

The Problems of Transcribing Ukrainian Duma / Prepared by Lina Dobryans'ka	86
---	----

Larysa Lukashenko

A Manuscript of the Kholm-Pidlyashya Collection by Jakiv Sienchuk	95
--	----

Viktorija Jarmola

Oleksa Oshurkevych's Folklore Research of Instrumental Music of Polissia and Volyn	108
---	-----

Denys Zubryc'kyj

About Singing of Common People / Introduction, Translation from the Polish, and Commentaries by Iryna Dovhalyuk	117
--	-----

Pedagogy

Jurij Slyvyns'kyj

Methods of Field Work from Recordings of Folk Music (Methodological note) / Prepared by Lina Dobryans'ka	128
---	-----

Bohdan Lukaniuk

The Method of Teaching Music and Folkloristic Subjects: Curriculum	136
---	-----

Announcements, Reviews, and Other Perspectives

The Conference Dedicated to the Memory of Jurij Slyvyns'kyj – <i>Volodymyr Pasichnyk</i>	166
Foundational Research into the Musical Instruments of the Hutsuls – <i>Iryna Fedun</i>	167
Dialogue in Ethnomusicology: New Horizons and Perspectives – <i>Margaryta Skazhenyk</i>	178
Chronicle '13 / Compiled by Olha Kharchyshyn	185

Appendix

The Works of Jurij Slyvyns'kyj: Bibliography / Compiled by Lina Dobryans'ka	188
Diploma Works Completed under the Direction of Jurij Slyvyns'kyj / Compiled by Lina Dobryans'ka	192
Information about the Authors	193
Contents of the DVD	196
Contents	198

Наукове видання

НАУКОВІ ЗБІРКИ

**ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
імені Миколи ЛИСЕНКА**

Випуск 33

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

**серія
ЕТНОМУЗИКА
Число 10**

**Збірка статей та матеріалів
пам'яті Юрія Сливинського**

Упорядник – Богдан Луканюк
Мовні коректори – Надія Пастух, Ольга Харчишин
Англійські тексти – Антоній Поточняк
Комп'ютерна верстка – Юрій Рибак
Компакт-диск – Ліна Добрянська

Редакція:

Ліна Добрянська, нс, канд. м-ва, секретар редакції, ldo2007@ukr.net; Ірина Довгалюк, доц., снс, канд. м-ва, iradovhalyuk@gmail.com; Василь Коваль, зав. ПНДІМЕ ЛНМА, снс, канд. м-ва, pndlme@ukr.net; Богдан Луканюк, проф., пнс, канд. м-ва, редактор, lukaniuk@ukr.net); Юрій Рибак, доц., снс, канд. м-ва, yuriy_gybak@ukr.net

Адреса редакції:

Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка
вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів
тел. +38 032 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net

Підписано до друку 31.12.2014.

Гарнітура TimesNewRoman. Формат 60x84/16
Друк на різнографі. Ум. друк. арк. 10,5. Обл. вид. арк. 10.
Наклад 100 примірників

Видруковано ТзОВ „Дока центр”

вул. С. Бандери, 20, 33000, м. Рівне
e-mail: docacentr@mail.ru

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
Серія РВ № 54 від 09.09.2011