

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка
Кафедра музичної фольклористики
Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології

*Комітетові 1894/1895 для запису та видання
українських народних пісень з мелодіями
присвячується*

**НАУКОВІ
ЗБІРКИ**
Львівської національної музичної
академії ім. М. В. Лисенка

Засновано в 2000 р.

Випуск 37

ЕТНОМУЗИКА

Львів
2015

ETHNO MYZUKA

11

*Комітетові 1894/1895 для запису та видання
українських народних пісень з мелодіями
присвячується*



УДК 78.6У
ББК 85.312(2Ук)
Е 88

Засновник і видавець –

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 16175–4647Р від 20.11.2009

Адреса редакції: м. Львів, вул. О. Нижанківського, 5
тел.: (+380-32) 235-82-68. e-mail: ukr-mus@ukr.net

Друкується за рішенням Вченої ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (протокол № 4 від 10.12.2015 р.)

Редакційна колегія:

Ігор ПИЛАТЮК – професор, народний артист України, член-кореспондент
НАМ України, кандидат мистецтвознавства (головний редактор)

Ольга КАТРИЧ – кандидат мистецтвознавства, професор (відп. секретар)

Марія КАШУБА – доктор філософських наук, професор

Любов КИЯНОВСЬКА – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений
діяч мистецтв України (заступник головного редактора)

Олександр КОЗАРЕНКО – доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України

Гельмут ЛЬООС – доктор, професор (Німеччина)

Лешек МАЗЕПА – кандидат мистецтвознавства, професор (Польща)

Стефанія ПАВЛИШИН – доктор мистецтвознавства, професор

Всеволод ЗАДЕРАЦЬКИЙ – доктор мистецтвознавства, професор (Росія)

Алла ПАСЛАВСЬКА – доктор філологічних наук, професор

Роман ПОМІРКО – доктор філологічних наук, професор

Наталія САВИЦЬКА – доктор мистецтвознавства, професор

Наталія СЕРЬОГІНА – доктор мистецтвознавства, професор (Росія)

Олег СМОЛЯК – доктор мистецтвознавства, професор

Алла ТЕРЕЩЕНКО – доктор мистецтвознавства, професор,

член-кореспондент НАМ України

Олександра ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО – доктор мистецтвознавства, професор

Надія ЯРЕМКО – доктор мистецтвознавства, професор

Юрій ЯСІНОВСЬКИЙ – доктор мистецтвознавства, професор (заступник
головного редактора)

Рецензенти:

Олександра САМОЙЛЕНКО – доктор мистецтвознавства, професор

Ігор МАЦІЄВСЬКИЙ – доктор мистецтвознавства, професор

Володимир ПАСІЧНИК – кандидат мистецтвознавства

Упорядник –

Ліна ДОБРЯНСЬКА – кандидат мистецтвознавства

Мовне редагування –

Ольга ХАРЧИШИН – кандидат філологічних наук

Англійські тексти –

Маркіян КУШНІР

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2015

*Комітетові 1894/1895 для запису та видання
українських народних пісень з мелодіями
присвячується*

ЗМІСТ

<i>Від редакції.....</i>	<i>7</i>
Видавництво українсько-руських народних мелодій. Відозва / <i>ред. та коментарі Богдана Луканюка.....</i>	<i>9</i>

Студії

Ірина Довгалюк

Фонографічні записи української народної музики у Берлінському фонограмархіві	17
--	----

Людмила Алієва

Музичний фольклор Хмельниччини у записах київських та львівських етномузикологів.....	29
--	----

Ірина Федун

До проблеми діахронних досліджень традиційної музики (на матеріалі трьох різночасових записів із Полісся)	45
--	----

Матеріали

Листування дирекції Львівської консерваторії з приводу видання праць Філарета Колесси / <i>публікація Ліни Добрянської.....</i>	<i>69</i>
---	-----------

Юрій Рибак

Спеціальні знаки музично-етнографічної транскрипції для народновокальної музики (пропозиції)	84
---	----

Педагогіка

Студентський конспект лекцій Володимира Гошовського з народної творчості на музично-педагогічному факультеті / <i>публікація Ліни Добрянської.....</i>	<i>92</i>
--	-----------

Повідомлення, рецензії, огляди

Чытаючы манаграфію В. Яромы „Скрыпічная традыцыя Ровенска-Валынскага Палесся” – <i>Інна Назіна</i>	132
--	-----

Рецензія на видання: „Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси)” – <i>Лариса Лукашенко</i>	135
--	-----

Рецензія на видання: Богдан Яремко „Сопілкова музика гуцулів” – <i>Ірина Федун</i>	139
--	-----

Наукова конференція „Слов’янська мелогографія–4” (3–4 травня 2014 р., Київ) – <i>Юрій Рибак</i>	141
---	-----

Етномузикознавча конференція у Рівному (31 жовтня–1 листопада 2014 р.) – <i>Ліна Добрянська</i>	143
---	-----

<i>Хроніка '13</i> / уклала <i>Ольга Харчишин</i>	147
---	-----

Додатки

Реєстр етномузичних записів Остапа Нижанківського / уклад <i>Богдан Луканюк</i>	149
--	-----

Відомості про авторів.....	159
----------------------------	-----

Від редакції

Одинадцятий випуск „Етномузики” присвячений „Комітетові 1894/1895” для запису та видання українських народних пісень з мелодіями – першій у Галичині громадській спільноті, покликаній налагодити у своєму краї систематичну фіксацію, опрацювання та видання українського музичного фольклору. Маніфестом новоствореної організації стала надрукована в газеті „Діло” від 9 грудня 1894 року „Відозва”, публікація якої ознаменувала собою початок наукового етапу розвитку галицького етномузикознавства. Закономірно, що саме її текст із розгорнутим коментарем Богдана Луканюка відкриває чергове число „Етномузики”.

Рубрику „Студії” розпочинає стаття Ірини Довгалюк про дві невеличкі колекції звукозаписів українських народної музики, зібрані, відповідно, Олександром Зачиняєвим та Іваном Сеньківим у першій половині XX століття. Донині не відомі широкому загалу, ці дві аудіозбірки зберігаються в одному із найстаріших та найбільших фонографічних архівів світу – Берлінському фонограмархіві.

Друга із статей підрозділу „Студії” – розвідка молодшої дослідниці Людмили Алієвої про музичний фольклор Хмельниччини у записах київських та львівських етномузикологів. Авторка пропонує огляд народномузичних записів із Хмельниччини, починаючи від матеріалів Кабінету музичної етнографії ВУАН до сучасних, у тому числі і здобутих викладачами Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка.

Проблематику діахронних фольклористичних студій розробляє у своїй статті Ірина Федун, порівнюючи здобутки трьох експедицій в село Велімічі (Брестське Полісся), проведених у 1932, 1967 та 1997 роках, відповідно, Філаретом Колесою та Казімежжом Мошинським, Зінаїдою Можейко, а також самою авторкою. І. Федун ретельно аналізує чотири народні пісні, спільні для всіх трьох експедицій, і, крім того, зіставляє нотації Ф. Колесси із власними новочасними транскрипціями, зробленими з тих самих валиків 30-х років.

Рубрика „Матеріали” відкривається листуванням з архівних фондів Львівської консерваторії межі 1950-60-х років, пов’язаним із виконанням масштабного редакційно-видавничого проекту – підготовкою до друку десяти томника праць академіка Ф. Колесси. Листування було інспіроване дирекцією закладу та Станіславом Людкевичем задля вирішення проблем, що заважали реалізації проекту, і які,

на жаль, призвели до повної його зупинки. Листи опрацювала Ліна Добрянська.

Другою публікацією в „Матеріалах” є призбираний і упорядкований Юрієм Рибаким перелік спеціальних знаків музично-етнографічної транскрипції, створений на основі наборів відомих львівських транскрипторів Юрія Сливинського та Михайла Мишанича. Звід знаків запропонований для обговорення та наступного узгодження зацікавленим етномузикологам з метою вироблення уніфікаційних підходів до нотації традиційної музики.

Підрозділ „Педагогіка” представлений публікацією студентського конспекту курсу лекцій Володимира Гошовського з предмету „Народна музична творчість”, прочитаного педагогом у Львівській консерваторії у першій половині 1964 року. Пропонований матеріал проливає світло на зміст читаного В. Гошовським курсу, дає уявлення про його педагогічні методи, принципи викладання тощо. Відчитання рукопису, примітки до нього та передмова належать Л. Добрянській.

Традиційну для щорічника рубрику „Огляди, рецензії, повідомлення” склали відгуки на новітні етномузикологічні видання та повідомлення про вагомі суспільно-фольклористичні заходи, що відбулися протягом 2014 року. Серед перших – рецензія білоруської дослідниці Ірини Назіної на книгу Вікторії Ярмоли „Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся” (білоруською мовою) та два відгуки представниць львівської школи – Лариси Лукашенко на збірник наукових праць „Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси)” та І. Федун на книгу Богдана Яремка „Сопілкова музика гуцулів”. Завершують підрозділ повідомлення про дві етномузикологічні конференції 2014 року: Ю. Рибак про київську „Слов’янська мелогогеографія-4” та Л. Добрянської про рівненську „Народна музика Волині та Полісся: проблеми дослідження і популяризації”. Наприкінці підрозділу також традиційно вміщено Хроніку за 2014 рік.

У додатках до „Етномузики” на завершення тематики, присвятої цьому випуску, подається підготовлений Б. Луканюком реєстр народномузичних записів Остапа Нижанківського – ініціатора та головного організатора „Комітету 1894/1895”.

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

30 грудня 2014 року

Видавництво українсько-руських народних мелодій¹¹. В і д о з в а.

Вже більш сімох десятків літ т. є. від часу духового^{II} відродження народів славянських^{III}, трудилися і трудяться наші й чужі люди над збиранням українсько-руських етнографічних матеріалів і заходи ті полишили по собі значні сліди в численних публікаціях з тої ниви, от хоч би вказати на томи видань Чубинського, Головацького, Куліша, на збірники Павлього, Залеського, Драгоманова, Рудченка, видання Кольберга, краківської академії наук і багато-багато других^{IV}. Опубліковано найрізнорідніші матеріали, тисячі текстів пісень, значне число казок, повірок, приповідок, легенд і иньшого матеріалу, – оден лиш напрям творчості народу полишено майже облогом невідкритим ширшому світові, а то – м е л ь о д и ї н а р о д н и х п і с е н ь. З соромом мусимо признатись^V, що доси матеріал мелодій пісень народних публікували за нас, іменно в Галичині, майже виключно чужі люди як Залеський (Вацлав з Олеська) і Кольберг; з наших же людей хіба припадково хто зачепив за ту справу, та й то не етнограф-спеціаліст, а борше який композитор^{VI}, що з багатого скарбу пісень народних брав матеріал до популярних „Вязанок”, „Складанок” (пупурі) або й до більших вокальних композицій. Тимчасом ніхто в нас не звертає уваги, що тоті перли народної творчості – мелодії народні – зникають майже з кожним роком під напором порядків новочасної культури та що крайний нині час, уратувати, о скільки можна, від загибелі цінний той матеріал.

Відчуваючи сю конечну потребу завязали ся підписані в комітет^{VII}, котрий поставив собі за задачу: публікувати систематично мелодії народні в періодичних випусках під заг[оловком] „У к р а ї н с ь к о - р у с ь к і н а р о д н і м е л ь о д и ї”. Видавництво буде ведене в той спосіб^{VIII}, що кожний випуск чи том становити буде для себе окрему цілість, а містити буде, для уникнення монотонності, пісні різних категорій (історичні, гайдамацькі, вояцькі, побутові, любовні, лірницькі, обрядові, жартовливі і и[нші])^{IX}. Звертаючи головну увагу на мелодії, ми друкувати будемо при кожній пісні всі доступні нам варіанти єї мелодії з докладним означенням місцевости, де тота пісня сьпіває ся на таку або иньшу нуту, і з поданєм осіб, хто

¹ Римськими цифрами позначені відсилачі до відповідних коментарів, поданих нижче. У клямри взяті додані виповнення скорочень.

пісню сьпівав і єї записав. Натомість текст повний будемо подавати лиш оден (вариянти тексту не будуть узгляднені, але при кожній пісні будуть показані ті збірки, де находить ся ще єї текст або єго відміни).

Комітет має в своїх руках кілька сот народних мельодий (отже материял, котрий міг би вистачити вже тепер на кілька томів) і докладає всіх заходів, щоби I-ий том того видавництва як найскорше побачив сьвіт божий. Однак щоби виданє було, о скільки можна, повне й докладне і щоби обіймало при кожній мельодії як найбільше число доступних нам вариянтів, звертає ся комітет з просьбою до дорогих наших Земляків, іменно до тих, котрі посідають збірники народних мельодий, або котрі хоч би кілька пісень (т. є. мельодий з текстами) з уст народу записали, щоби зволили свої рукописи надіслати як найскорше комітетови, до рук о[тця] Нижанківського, а то як для доповнення приладжуваного до друку I-ого тому, так і до дальших випусків. Хто би з Земляків готовий свій збірник мельодий передав був уже давнійше третим особам, тих просимо уповажнити нас, щоби ми могли зажадати від дотичних осіб звороту тих рукописий. Вкінци просимо всіх сьпіволубивих Земляків наших, іменно тих, що живуть на провінції і мають нагоду почути рідну пісню просто з жерела т. є. з уст простого люду, щоби пильно при нагодах записували мелодії пісень з текстами і надсилали нашому комітетови. Для записуючих пісні подаємо увагу, щоби тексти пісень записували зі сьпіву а не з диктованя і щоби по можности старали ся віддати в текстї як найдокладнійше вивовір льокальний. Хто би переняв з уст народу багато пісень і знав їх докладно висьпівати, а не вмів їх записати під ноти, того просимо удатись до знайомих осіб музикально образованих, котрі можуть тото зробити, або навіть зголоситись (на випадок пробуваня у Львові) до нашого комітету, а ми пісні запишемо під ноти.

Думаємо, що Земляки наші, маючи на увазі велику вагу задуманого нами видавництва, не приймуть байдужно сего нашого поклику, а подадуть нам з кожного огляду помічну руку. Всї рукописи, відтак кореспонденції і можливі запитаня в тій справі просимо надсилати на руки о[тця] Остапа Нижанківського у Львові (ул. Городецька, ч[исло] 33а). Близші дані що до ціни I-ого тому і услівя евентуальної передплати оголосимо пізнійше^x. – У Львові, дня 9. н[ового] ст[илу] грудня 1894. О[тець] Остап Нижанківський. Ф[ілярет] Колесса. Д[енис] С[ічинський]. Д[окто]р І[ван] Франко. О[син] Роздольський. М[ихайло] Павлик. Б[огдан] Лепкий. С[ильвестр] Яричевський. Єр[онім] Калитовський.

Дана „Відозва” побачила світ найперше в понеділковому номері центральної тоді галицько-руської газети „Діло” за 10 грудня 1894 року, а далі в інших львівських часописах під тією ж або дещо зміненими назвами та з деякими дрібними відмінами¹. Пізніше вона перевидавалася лише раз в окремому збірнику вибраних фольклористичних праць Івана Франка², але з редакторськими переінакшеннями та купюрами, що місцями цілком спотворили її первісний зміст. Через те малодоступний оригінальний текст „Відозви” відтворюється тут буквально за публікацією в двотижневику „Зоря”, якої фонетичний правопис, урядово запроваджений у Галичині з 1893 року та застосовуваний передовсім у виданнях Наукового товариства імені Шевченка, є відносно найближчим до сучасного (особливо в написанні прізвищ). Усі більш-менші суттєві відхилення від цієї текстової версії нижче відзначаються та обговорюються окремо в примітках. Скопійоване таким чином першоджерело як документ своєї доби стає загальнодоступним для всебічного вивчення.

Сам текст „Відозви” напевно склав Іван Франко³ по живих слідах установчого засідання Комітету, що правдоподібно відбулося в день її датування, тобто в неділю 9 грудня 1894 року. Однак ініціатором всього заходу та його душею, безперечно, був Остап Нижанківський: хіба не випадково його прізвище очолило список комітетників та безпосередньо до нього спрямовувалися зацікавлені особи. Маючи за плечима успішний досвід видання кількох десятків випусків „Музикальної бібліотеки” та „Підручної бібліотеки «Львівського

¹ Видавництво українсько-руських мелодій // Діло. – 1894. – Ч. 266 (28 листопада за ст. ст., 10 грудня за нов. ст.). – С. 2; Відозва // Народ. – 1894, № 22. – С. 354; Видавництво українсько-руських мелодій. Відозва // Зоря: Ілюстроване літературно-наукове письмо для родин. – 1894. – Ч. 23 (1 (13) грудня). – С. 507-508; Народні мелодії // Житє і слово: Вістник літератури, історії і фольклору. – 1895. – Т. III, кн. 1. – С. 156-158; Ruskie melodje ludowe // Kurjer Lwowski. – 1895, № 16 (16 stycznia). – S. 5.

² Франко Іван. Відозва // Франко Іван. Вибрані праці про народну творчість. Київ, 1955, с. 275-276. В інші перевидання Франкових творів, зокрема у представницькі двадцяти- та п'ятдесятитомники, цей допис не увійшов.

³ Мирослав Мороз вніс „Відозву” до бібліографічного покажчика „Філарет Колесса (1871–1947)” (Львів, 1992, с. 6, № 2), що хибно може сприйматися, ніби Ф. Колесса був не тільки її одним з підписантів, але й творцем.

Бояна»”¹, він узяв на себе не тільки місію громадження потрібних фольклорних матеріалів, а й чи не найтяжчу роботу укладання з них збірничків („томів”) та виготовлення їхніх макетів для подальшого літографічного тиражування.

Багатонадійний почин підтримали як колеги-композитори, а це, крім самого Остапа Нижанківського (1863–1919), перший галицько-український професіональний музикант Денис Січинський (1865–1909) і студент Львівського університету, початкуючий хоровий диригент та аранжувальник народних пісень, згодом фольклорист світової слави Філарет Колесса (1871–1945), а також два авторитетні суспільні діячі дещо старшого покоління, лідери новоствореної Русько-української радикальної партії, відомі збирачі та носії музичного фольклору Іван Франко (1856–1916) і Михайло Павлик (1853–1915), так і такі ж аматори рідної народної творчості, на той час університетські товариші Ф. Колесси, в майбутньому ж знамениті літератори, вчені та громадські діячі Осип Роздольський (1872–1945), Богдан (Теодор Нестор) Лепкий (1872–1941), Сильвестр Яричевський (1871–1918) та Єронім Калитовський (1866–1926), які бачили свою відповідальну роль головно в тому, щоби переспівати для запису знаний їм етномузичний репертуар.

Проте Комітетові не судилося запрацювати на повну силу та досягти поставлених цілей. Хоча згідно зі споминами Ф. Колесси², відбулося декілька його засідань, де обговорювалися принципи планованого серійного видання (мабуть, уже на першому, установчому зібранні вони в основному були визначені, що знайшло своє пряме відображення у „Відозві”) та записувалися фольклорні мелодії від комітетників (це документально підтверджується вцілілими чернетками О. Нижанківського³, деякими його та Ф. Колесси обробками

¹ Докладніше див.: Колесса Філарет. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 508–509; Сов’як Роман. Остап Нижанківський: Нарис про життя і творчість. – Дрогобич, 1994. – С. 21–22. Імовірно, формат і ціна томів „Українсько-руських народних мелодій” мали бути приблизно такими, як переважна більшість випусків „Музикальної бібліотеки”, а саме біля двох десятків сторінок і 20–30 крейцарів (Колесса Філарет. Указ. пр. – С. 509).

² Колесса Філарет. Там само. – С. 524.

³ Докладніше див.: Луканюк Богдан. Народнопісенні рукописи Осипа Нижанківського // Етномузика. Львів, 2007. – Число 2. – С. 9–53. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 14).

пісень, поданих Б. Лепким та О. Роздольським)¹, на підготуванні до друку першого випуску „Українсько-руських народних мелодій” діяльність Комітету припинилася з наразі невідомих причин й, отже, фактично не відбулася, залишивши по собі єдино задекларовані добрі наміри і низку дуже цінних свідоцтв фольклористичних зацікавлень еліти галицької культури і мистецтва кінця XIX сторіччя.

Та незважаючи на свою недовговічність і доволі скромні здобутки, Комітет усе ж відіграв визначну, революційну роль в історії галицької музичної фольклористики: його „Відозва” стала для неї зворотним пунктом, започаткувавши засадничо новий етап її розвитку – стрімкого формування фундаментального етномузикознавства як науки про музичну культуру усної традиції. Власне „Відозва” зафіксувала цілком ясне суспільне усвідомлення того факту, що музичний фольклор – це окрема галузь національного буття, достойна не тільки ужиткового використання в професійній художній творчості задля вироблення самобутнього вітчизняного композиторського стилю, але й так само – і це вельми симптоматично – суто науково-етнографічного документування та дослідження. Те ж, зі свого боку, засвідчила і перша спроба заснування спеціальної громадської організації, покликаної збирати, увіковічити та поширювати друком етномузичні артефакти: поява подібних інституцій у відповідь на корінні суспільні запити справедливо вважається однією з визначальних ознак започаткування окремої, самостійної наукової дисципліни², в даному разі етномузикології (наряду з такими іншими характеристичними ознаками, як запровадження особливого терміну для її атрибуції³, застосування засобів механічної фіксації народно-музичних творів – фонографу, закладення загальнодоступних архівів для їхнього зберігання, різнобічного опрацювання та вивчення⁴,

¹ Нижанківський Остап. Колисанка: Ой біда мені на тій чужині; Ой ти поїхав, мене понехав // Артистичний вісник. – 1905. – Зошит 2-3. – Музичний додаток; Колесса Філарет. Наша дума: Українсько-руські народні пісні. – Львів, 1902. – Часть перша. – №№ 4, 6, 12, 18, 21-25; часть друга. – №№ 2, 3, 19, 23.

² Токарев Сергей. История зарубежной этнографии. Москва, 1978. – С. 24-25.

³ Adler Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. – 1885. – Jg 1. – S. 5-20 („порівняльне музикознавство”).

⁴ Stumpf Curt. Phonografirte Indianermelodien // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. – 1892. – Jg 18. – T. VIII. – S. 127-144; Луканюк Богдан. Найперші фонографічні записи в Україні: Городоцький музей // Етнокультурна спадщина

нарешті, вироблення власних засад етномузикознавчої типології та систематики¹ тощо).

Водночас „Відозва” певною мірою віддзеркалила досягнутий на ту пору в Галичині теоретичний та методологічний рівень пізнання музичного фольклору та його записування. Дарма що головний акцент у ній покладено нібито на потребу пильно зайнятися виключно народними мелодіями, на ділі вони загалом трактуються, кажучи словами С. Людкевича, як „pendant (додаток. – Б. Л.) до текстів пісень”², у зв’язку з чим варіантами визнаються пісні з подібними сюжетами, навіть коли вони злучені з цілком відмінними наспівами, та й окреслена в загальних рисах жанрова класифікація явно спирається майже виключно на поетичну тематику (за поділом, запропонованим Михайлом Драгомановим)³. Безумовним досягненням Комітету стали вимоги записувати слова „зі співу, а не з диктування”, бо при переказуванні здебільшого мимовільно псується і зміст, і форма вірша (що демонструють практично всі публікації позаминулого та початку минулого століть, включно з Лисенковими), а ще також якнайточніше відображати особливості місцевого діалекту. Натомість методологічно застарілим видається натиск, зроблений на звичайний тоді кореспондентський спосіб громадження матеріалів, зокрема у виконанні інтелігентів, котрий не здатний приносити настільки ж надійні дані, що й експедиційно-польові досліді, здійснювані безпосередньо в фольклорному середовищі за участі автентичних носіїв традиційної етномузичної культури⁴.

Рівненського Полісся. – Рівне, 2003. – Вип. IV. – С. 19-45; Довгалюк Ірина. Осип Роздольський: Музично-етнографічний доробок. – Львів, 2000. – С. 55-69.

¹ Scheurleer Daniel François. Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmassige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlischen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen // Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. – 1900. – Jg 1, Heft 7 (April). – S. 219-220; Гошовский Владимир. Принципы и методы систематизации и каталогизации народных песен в странах Европы: Историко-критический очерк. – Москва, 1966. – С. 8-16; Луканюк Богдан. Станіслав Людкевич як зачинатель типологічної школи в українському етномузикознавстві // Пам’яті Яреми Якубая (1942 – 2002): Збірка статей та матеріалів. – Львів, 2007. – С. 140-161. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 16).

² Людкевич Станіслав. Передмова // Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мельодії. – Львів, 1906. – С. X. – (Етнографічний збірник НТШ. – Т. 21).

³ Див. нижче коментар IX.

⁴ Квітка Климент. М. Лисенко як збирач народних пісень. – Київ, 1923. – (Українська Академія Наук. Повідомлення Музично-Етнографічного Кабінету. –

Історичними уроками Комітету 1894/1895, винесеними головно О. Роздольським та Ів. Франком (О. Нижанківський, зітнувшись з непосильними життєвими знегодами, вимушений був покинути Львів та відійти від активної музичної діяльності), сповна скористалася новоорганізована Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка (1898). Своїми вельми значними фонографічними експедиційно-польовими здобутками й абсолютно оригінальними ідеями порядкування народнопісенних мелодій (аж ніяк не за текстовими, а насамперед музичними ознаками!) вона змогла дуже швидко вивести вітчизняне етномузикознавство на передові позиції в світі. Тим-то хай скромний, та безумовно епохальний почин засновників першого в Галичині громадського об'єднання з амбітними планами громадження та видання творів автентичної народної музики для потреб красезнавчої науки поза всякими сумнівами заслужив собі на віковічну пам'ять нащадків.

¹ ... українсько-руських ... – в інших публікаціях: рус(ь)ко-українських.

² ... духового ... – у версії часопису „Народ”: духовного.

³ Вже більш сімох десятків літ т. є. від часу духового відродження народів славянських ... Зародження слов'янської фольклористики Ів. Франко датує орієнтовно серединою двадцятих років XIX сторіччя, хоча інтерес до культур усної традиції в центральній-східній Європі виник уже в кінці XVIII віку з виходом на історичну арену романтизму, який протиставив космополітизмові бароко та класицизму значною мірою політизовану ідею національної самобутності мистецтва (Cocchiara Giuseppe. *Dzieje folklorystyki w Europie*. – Kraków, 1971. – S. 383-295). Свідомі студії над творчістю „з-під селянської стріхи” в Галичині започаткували епохальні статті Зоріана Доленги-Ходаковського (Адама Зоріана Чарнецького)¹

Число 1); Колесса Філарет. Квітка Климент. М. Лисенко як збирач народних пісень <...> // Літературно-науковий вісник. – 1924. – № 1. – С. 89-94.

¹ Czarnocki Adam. O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem // *Cwiczenia naukowe: Oddział literatury*. Krzemeniec. – 1818. – Т. II, N 5. – С. 3-33 (Доленга-Ходаковський Зоріан. Про слов'янщину перед християнством / Переклад з польської і примітки Лілії Підгорної // Фольклористичні зошити (Луцьк). – 2007. – Вип. 10. – С. 197-205.

та Карла Йозефа фон Гюттнера (з долученими зразками українських і польських пісень у нотних записках Моронського)¹.

^{IV} Серед вказаних головніших, загальновідомих збірників поетичних текстів народних пісень забракло такого історично важливого етнографічного видання, як: *Loziński Josyp. Ruskoje wesile. – Peremyszl, 1835* (Лозинський Йосип. Українське весілля. – Київ, 1992), що свого часу наробило галасу та звичайно різко осуджувалося галицько-руською суспільністю через використання в ньому латинський (польський) алфавіт.

^V З соромом мусимо признатись ... – в інших версіях з цих слів починається новий абзац.

^{VI} ... не етнограф-спеціаліст, а борше який композитор ... – Реєстр народномузичних видань до 1894 року див.: Луканюк Богдан. Народна музика Галичини та Володимирії: Матеріали до нотографії (1790–1950). – Львів, 2001. – С. 19-24. Серед них на спеціальну увагу заслуговує музично-етнографічна публікація Івана Колесси: *Kolessa Jan. Narodziny, chrzciny, wesele i pogrzeb u ludu ruskiego we wsi Chodowiczach, w powiecie Stryjskim. – Kraków, 1889. – (Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. – T. 13), чомусь не згадана у „Відозві”*.

^{VII} ... завязали ся підписані в комітет ... – саме з такого окреслення колегіального органу виводиться назва, під якою він увійшов в історію галицької етномузикології (Комітет [18]94/[18]95).

^{VIII} Видавництво буде ведене в той спосіб – в інших версіях з цих слів починається новий абзац.

^{IX} Замість указаних в дужках категорій (жанрів) народних пісень у часописі „Народ” стоїть інший вираз: „по поділу Михайла Драгоманова”, під яким, очевидно, малися на увазі теоретичні засади систематизації українського фольклору, викладені вченим у передмові до збірника „Малорусскія народныя преданія и рассказы” (Київ, 1876. – С. I-XXVI). Згодом ця передмова була перевидана також окремо українською: Драгоманов Михайло. Замітки про систематичне видання творів української народної словесности // Розвідки Михайла Драгоманова про українську народню словесність і письменство. – Львів, 1899. – Т. I. – С. 95-102.

^X У самому кінці тексту „Відозви”, опублікованого в часописах „Діло” та „Народ”, є ще таке речення, відсутнє в двотижневику „Зоря”: *Всі руські часописи просимо о повторенє нинішної відозви.*

¹ Hüttner Karl Joseph von. Volkslieder (Mit Bemerkungen begleitet vom Herausgeber) // *Der Pilger von Lemberg. – Lemberg, 1822. – S. 86-95* (Гюттнер Карл Йозеф фон. Народні пісні (з увагами видавця) / Переклад з німецької та коментар Андрія Вовчака // Етномузика. – Львів, 2013. – Число 9. – С. 102-121. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 30).

УДК 78.067.26(477):026.062(430-25)

Ірина Довгалюк

ФОНОГРАФІЧНІ ЗАПИСИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ У БЕРЛІНСЬКОМУ ФОНОГРАМАРХІВІ

Серед численних фонограм традиційної музики з різних куточків світу, у Берлінському фонограмархіві Державного етнографічного музею містяться дві фонографічні збірки українських народних мелодій. Їхні автори – Олександр Зачиняєв та Іван Сеньків. У статті представлено ці колекції та викладено історію їх появи.

Ключові слова: Берлінський фонограмархів, фонографування народної музики, Олександр Зачиняєв, Іван Сеньків, Едуард Вольтер.

Фонограми української народної музики, згромаджені впродовж першої половини ХХ століття, знаходяться сьогодні не лише у фонозбірниках України, а й низці закордонних архівів, зокрема інституціях Берліна, Будапешта, Вашингтона, Відня, Вільнюса, Санкт-Петербурга. У колекціях зберігаються як оригінальні воскові носії, так і виготовлені гальвано-матриці та зроблені з них копії.

Однак, незважаючи на важливість для історії української науки та культури цих звукових документів, сьогодні про ці раритетні фонографічні збірки маємо небагато інформації. Окрім введених у науковий обіг нечисленних джерельних матеріалів [16; 18], за невеликим винятком, у науковій літературі це питання майже не висвітлено [2; 4; 7; 10].

Серед фонограмархівних інституцій, де сьогодні містяться рідкісні фонограми української народної музики, є і одна з найстаріших установ світу – Берлінський фонограмархів Державного етнографічного музею в Берліні Фонду пруської культурної спадщини (Berliner Phonogramm-Archiv am Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz). Датою створення архіву прийнято вважати вересень 1900 року, „коли К[арл] Штумпф і О[tto] Абрагам використали приїзд до Берліну сіямських музикантів” [4, с. 74], записавши їхній репертуар на фоновалики у Берлінському зоопарку. Респондентами німецьких дослідників стали

артисти придворної театральної трупи із Бангкоку, столиці Сіаму (тепер – Тайланду). Результати дослідження К. Штумпф уже наступного року опублікував у розвідці „Звукова система і музика сіамців” („Tonsystem und Musik der Siamesen”). Оскільки вчений на той час займав посаду одного із керівників Інституту психології Берлінського університету Фрідріха Вільгельма, фонозаписи там і зберігались [18, s. 13]. 1904 року архів офіційно став частиною Інституту, а його засновник К. Штумпф очолив нову інституцію – Берлінський фонограмархів. Започатковуючи фонозбірню, дослідник обумовив її засадничі завдання: „Зібрати швидко зникаючі під натиском цивілізації залишки музичної культури народів світу та використовувати їх для порівняльного вивчення в галузі музикознавства, етнології, антропології, психології народів та естетики”¹ [2, с. 469].

1905 року керівником фонограмархіву став Ерік Моріц фон Горнбостель – учень та помічник К. Штумпфа. Проте генеральні завдання інституції не змінилися. Е. М.фон Горнбостель, який зробив архів „справою свого життя” [2, с. 469], за підтримки асистентів „Е[ріка] Фішера, А. Крейшгауера, Г[еорга] Герцога, М[ечислава] Колінського, М[аріуша] Шнайдера, Г[еорга] Шюнемана” [2, с. 469] доволі скоро перетворив його в одну з найбільших колекцій фонограм народної музики у світі та європейський центр порівняльного музикознавства.

Дякуючи наполегливій праці засновників, працівників та волонтерів фонограмархіву, інституція безупинно наповнювалася новими фонограмами. Джерела були різні. До архіву надходили записи, зроблені від позаєвропейських музикантів, які з концертами приїжджали до Берліна, польові матеріали, зібрані у численних експедиціях від респондентів позаєвропейських та європейських народів.

Поповнили фонозбірку також рекорди, зроблені в роки Першої світової війни від військовополонених „з різних регіонів світу у 32 таборах Німеччини. Запис проводили як на грамофон, так і з допомогою фонографа Едісона. Результати дослідження зафіксували на 1022 воскових валиках і 1651 шелакових пластинках” [1]. Серед інших тоді ж записали і 61 українську мелодію [1]. Активним виконавцем проекту був професор університету та державної Вищої музичної школи Георг Шюнеман, який „записав близько 1000 фонограм” [2, с. 469]. Вчений також планував підготувати „до видання свої фонографічні записи українських пісень, зроблені під час війни” [5, с. 220-221].

¹ Тут і даліше переклад іншомовних цитат автора статті.

На межі XIX–XX століть у європейських архівах використовували фонографи двох систем. Принцип їх роботи був загалом подібний, пристрої різнилися хіба що носіями звука: це були валики або платівки-диски. Валикові, чи, як їх називали, едісонівські, фонографи, які використовували у Берлінському архіві, виявилися простішими у використанні, але самі носії були дуже крихкими й існували лише в одному екземплярі [17, s. 227]. 1899 року завдяки Т. Б. Ламберу, який винайшов спосіб виготовлення дублікату з воскового валикового оригіналу, цю проблему успішно вирішили [13, s. 4–5]. Через два роки в Берлінському фонограмархіві відкрили і першу спеціальну гальванопластичну копіювальну лабораторію та розпочали масове тиражування воскових валиків [4, с. 20]. Виготовлення недорогих гальванічних матриць і копій з них забезпечило „можливість обміну фонозаписами між музеями і приватними збірками в Німеччині, Франції, Англії, Росії та Америці для провадження порівняльних студій” [14, s. 162] та інших цілей.

Ще одним джерелом наповнення архіву стали фонограми, здобуті шляхом налагодження тісних зв’язків з іншими світовими архівними установами й окремими збирачами та власниками фоноколекцій. Таким чином Берлінському фонограмархіву вдалося отримати записи, рекордовані ще до 1900 року. Зокрема, це була колекція фонограм Франца Боаса, Б. Лявфера [4, с. 74], Чарльза Масерса [2, с. 468–469] та чимало інших. Тож зібрання швидко росло. На 1908 рік фонограмархів налічував уже 1000 носіїв звуку [17, s. 230].

Відомо, що серед установ, з якими Берлінський фонограмархів налагодив контакти (щонайпізніше наприкінці 1907 року), було і Наукове товариство імені Шевченка. Правдоподібно, у Німеччині знали, що у Львові є збірка фонографічних валиків [17, s. 232] та, очевидно, цими записами німецькі архівісти не скористалися. Принаймні наразі про це не вдалося розшукати будь-якої додаткової інформації.

Сьогодні Берлінський фонограмархів є складовою Відділу етномузикології Державного етнографічного музею в Берліні Фонду пруської культурної спадщини (*Berliner Phonogramm-Archiv am Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz*). Колекція, яка міститься у фондах, охоплює записи народної музики 1893–1954 років різних народів [18, s. 13]. У архіві призбирано понад 2747 оригінальних воскових циліндрів та 14 000 гальванічних копій практично з цілого світу [15, p. 228]. Фонозаписи споряджені й супровідною інформацією, що містить відомості про

виконавців, музичні інструменти, культурний контекст, а також технічні характеристики звукозаписувальних пристроїв. Деякі колекції доповнені ще й світлинами.

Серед фонограм, які зберігаються у Берлінському фонограмархіві, про що уже мовилося, є і дві збірки народних мелодій, здобуті українськими дослідниками. Одна з таких колекцій належить Олександру Зачиняєву, інша – Івану Сеньківу.

Про народознавчу діяльність психофізіолога, поета, фольклориста, етнографа, педагога Олександра Зачиняєва¹ відомо загалом небагато. Він співпрацював з Відділенням російської мови та словесності Імператорської академії наук, за фінансової підтримки якого проводив фольклористичні експедиції [8], цікавився проблемами билинознавства [3].

О. Зачиняєв був серед тих, хто не лише дбав про збереження фольклорного спадку для нащадків, а й задля його об'єктивного та повноцінного запису, намагався ввести у збирацьку працю фольклористів різні технічні новинки. У своїх етнографічних студіях він використовував фонограф, а 1910 року ще й виступив з ініціативою запровадити у дослідницьку працю збирачів кінозапис. О. Зачиняєв вважав, що кінематограф міг якнайкраще послужити „для фіксації багатьох звичаїв, обрядів, танців і танків, тобто тієї частини поетичної творчості, яка найслабше висвітлена з огляду зображення дії, руху” [8, с. 57-58].

Та незважаючи на піонерські ініціативи О. Зачиняєва, інформація про його фонографічну спадщину досить скромна. Так, окремі згадки про звукові записи збирача можна віднайти у листуванні його сучасників: композитора, диригента Кирила Стеценка з видавцем, поетом Олексою Коваленком. Зокрема у листі, датованому 13 січнем 1908 року, К. Стеценко писав: „Академік Зачиняєв, як Ви вже, мабуть, знаєте, згоден, щоб фонографічні пластинки передати для студій д. [Олександру] Кошицю. От Вас і прошу перевезти той короб, що стоїть у Вас, і допомогти [О.] Кошицю придбати грамофона, – чи купити, чи

¹ Олександр Зачиняєв (Сковорода-Зачиняєв, 1877–1930) народився у Воронежській губернії, нащадок Григорія Сковороди. Директор Київської гімназії, доцент Київського медичного інституту, професор Київського ветеринарного та Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, завідувач лабораторією з рефлексів Всеукраїнської академії наук. Учень академіка Івана Павлова, під його керівництвом працював у Фізіологічному інституті АН СРСР у Ленінграді (кінець 20-х років), досліджував нервову систему собак. Помер і похований у Вінниці.

взяти на прокат, – що потрібно для студій з грампластинками. А допомогти Ви можете тими моїми грішми, що Ви одержите з української книгарні за мої продані муз[ичні] твори. Якщо не хватить тих грошей, то решту вже як-небудь достаньте і сповістіть мене, а я вже вишлю Вам її” [10, с. 138]. Відтак К. Стеценко ще не раз листовно нагадував О. Коваленку про своє прохання зацікавитися „фонографічними пластинками” О. Зачиняєва та передати їх О. Кошицю. Мабуть, О. Кошицю необхідні були ці записи як сировинний матеріал для хорових обробок, які він робив, щоб поповнити репертуар власного хору.

Що це насправді були за фонографічні носії – сказати важко, бо в одному із наступних листів від 7 березня 1908 року К. Стеценка до О. Коваленка йшлося вже не про пластинки, а про валики і фонограф: „Напишіть іще, будьте ласкаві, по моєму дорученню до академіка Зачиняєва, – було сказано в посланні, – щоб він вислав або фонограф до тих валиків, що маються у Кошиця, або прислав на Ваше чи на Кошиця ім’я гроші на фонограф” [10, с. 142]. Можливо, у листах йшлося про різні носії і записи. Та оскільки принцип запису на валики та воскові платівки був однаковий, то часто плутали і їх назви. Це, ймовірно, був акурат такий випадок.

Мабуть саме ці валики з фонографічного доробку О. Зачиняєва, про які писав К. Стеценко, або ж якась їх частина, потрапили до петербурзької колекції рекордів, призьбираної ще до Першої світової війни лінгвістом, етнографом, фольклористом та археологом Едуардом Вольтером. Дослідник був завідувачем і хранителем першого в Росії фонограмархіву – Фонотеки Першого слов’янського відділу бібліотеки Імператорської академії наук, заснованого з ініціативи російського славіста-філолога академіка Алексея Шахматова 1909 року. Основу фоновірки склали валики із записами фольклору народів, що проживали на території тодішньої Російської імперії. І хоча архів був задуманий насамперед для діалектологічних досліджень, окрім зразків говорів та прозових жанрів фольклору, тут було зібрано чимало музики. Очевидно, валики надійшли у розпорядження Е. Вольтера ще до офіційного заснування фонотеки.

Шукаючи різні шляхи поповнення збірки новими звуковими документами, Е. Вольтер налагодив зв’язки з Берлінським фонограмархівом та домовився про копіювання наявних у Петербурзі фонограм задля можливості їх подальшого обміну на записи, що знаходилися у інших архівах Європи та світу.

Серед валиків, переданих Е. Вольтером для зняття копій, були і циліндри О. Зачиняєва. За угодою один комплект скопійованих фонограм залишили у Берліні, інший – передали до Петербурга Е. Вольтеру, можливо, ще один – О. Зачиняєву. При виготовленні дублікатів усім записам „присвоїли сигнатури і порядкові номери, витиснуті на торцях ‘гальвано’ (мідних негативів, отриманих з оригінальних валиків методом гальванопластики), які залишали відбиток на відлитої із гальвано нових воскових копіях” [12]. Українські валики отримали шифри: „KLR WO I–IX = Малоросія Вольтер (KLR WO I–IX = Kleinrussen Wolter)” [12].

Нині у Берлінському фонограмархіві містяться гальвано-матриці та копії фонограм дев’яти валиків, рекордованих О. Зачиняєвим¹. Усі вони знаходяться серед матеріалів під загальною назвою – „Колекція Вольтера” („Sammlung Wolter”). Між іншим, у цій же збірці числяться й фонозаписи болгарської, литовської, сербської (за іншими джерелами – боснійської) народної музики [18, s. 316–317; 12], з яких також було знято копії.

І хоча фонограми українського збирача поміщені як „Вольтер Малоросія”, у графі „збирач” зазначено: „Зачиняєв О.”. Із скупого архівного опису відомо, що на фоновалики український дослідник рекордував світські та релігійні пісні. У графі „рік” стоїть дата „1908”. Це може бути час або рекордування, або придбання колекції Е. Вольтером. Як регіон запису вказано – „Київ”. Однак, якщо два села: „Іванівка (коло Києва)”² та „Мартинівчичі (коло Радомишля)”³ фактично підпадають під цей опис, то третє – Олонець, знаходиться в Карелії (Росія)⁴. Валики № 8 та 9 не документовані.

1930 року фонограми з чотирьох носіїв цієї колекції (№ 1–3, 9) транскрибував німецький дослідник Петер Панофф (Peter Panóff). Очевидно, він не знав української мови, тож списав з рекордів лише мелодії. Дві з них були вміщені Союзною Ціглер у каталозі „Берлінський архів воскових циліндрів” [18, s. 316].

Із відомостей, поданих в коментарях до колекції О. Зачиняєва, напрошується висновок, що дослідник робив записи радше як

¹ Дивно, але у Петербурзькому архіві містилася копія лише одного валика із записів О. Зачиняєва [7, с. 424].

² Тепер – с. Іванівка Ставищенського району Київської області.

³ Тепер – с. Мартинівчичі Поліського району Київської області (Чорнобильська зона, село виселене).

⁴ Тепер – с. Олонец, Республіка Карелія (Росія).

фонографіст-любитель: він записував на валках пісні повністю, а не як було на той час прийнято у збирачів-професіоналів – лише їх перші строфи. Певні застереження є і до поданих коло мелодій приміток. Хто був їх автором, з'ясувати не вдалося. Так, перша мелодія, рекордована на валику під № 1 і позначена як „урожайна пісня” („Erntelied”), насправді є відомою українською народною піснею „Ой на горі та й жінці жнуть”, яку, втім, нерідко як колись, так і сьогодні в українських співаниках помилково поміщають серед „жнивварських”.

Друга – з коментарем „Klagelied”, дослівно мала би перекладатися як „голосіння”. Однак, укладаючи супровідний текст, мабуть, було неточно перекладено коментар рекордиста, де радше йшлося про „журливу чи тужливу” пісню. Її мелодія дуже нагадує поширену на Наддніпрянщині ліричну пісню „Гей, Гей! Ой хто лиха не знає”, у якій юнак нарікає на свою нещасливу долю.

Наразі залишається невідомою доля оригінальних валиків О. Зачиняєва. Можливо, збирач лише позичив свої записи Е. Вольтеру, тож після зняття копій із циліндрів, їх повернули власнику, а дальші сліди валиків загубилися. Однак, скоріш за все, воскові носії після гальванопластичного копіювання були вже непридатними для використання, тож їх могли і не зберегти.

У Берлінському архіві знаходиться ще одна колекція української народної музики. Вона належить етнографу, історика та фольклористу, науковому співробітнику Державного музею німецької етнографії, доктору Івану Сеньківу¹. Історія появи його фonoзбірки дещо інша від колекції О. Зачиняєва.

¹ Іван (Джоан) Сеньків (1913–1993) народився 7 жовтня 1913 року в с. Побережжя на Станіславщині (тепер Тисменицького району Івано-Франківської області). Вчився у місцевій школі, в Українській гімназії в Станіславі. 1936 року розпочав студії у Варшавському університеті, де вивчав етнографію у професора Цезарія Бодуен де Куртене-Єнджеєвіч, історію України – у професора МIRONA Кордуби, славістику – у професора Романа Смаль-Стоцького. Відбув низку експедицій на Гуцульщину, які часто проводив з письменником, філософом, перекладачем, етнографом, дослідником гуцульського краю Станіславом Віцензом і польським есеїстом, літературним критиком, перекладачем, співробітником польського посольства у Берні Єжи Стемповським. Магістерський іспит склав у червні 1939 року, тема його атестаційного дослідження – „Гуцульська гражда”. У вересні 1939 року для продовження навчання виїхав у Берлін, де записався до університету. Тоді ж розпочав працю у Державному музею німецької етнографії в Берліні. У червні 1942 року після здачі іспитів і захисту докторської праці „Пастуше життя гуцулів” одержав диплом доктора філософії

Родом із Прикарпаття, у вересні 1939 року, тільки-но отримавши магістерський диплом Варшавського університету, І. Сеньків приїхав у Берлін, щоби поглибити свої знання з німецької етнології. У німецькій столиці за протекцією його варшавського професора етнографії І. Сеньківим зацікавився генеральний директор Державного музею німецької етнографії в Берліні професор доктор Конрад Гам. Він влаштував юнака на роботу, запропонувавши йому посаду наукового співробітника Євразійського відділу очолюваного ним музею. В обов'язки молодого працівника входило наукове опрацювання великої етнографічної колекції з Покуття та Гуцульщини, а також польських, румунських, болгарських і мадярських етнографічних збірок [9, с. 488].

„Із документації музею випливає, що І. Сеньків, за сприяння генерального директора Державного музею, очолив чимало дослідницьких поїздок на свою батьківщину” [18, с. 376]. Там він вивчав народну традиційну культуру гуцулів та покутян, зокрема, цікавився їх архітектурою, промислами, ремеслами. Під час експедицій дослідник збирав також етнографічні експонати для музею. Одна з таких дослідницьких мандрівок відбулася восени 1942 року, під час якої І. Сеньків побував у Косові, Жаб'є (тепер – Верховина), Космачі, Ворохті, Коломій, батьківському селі Побережжя¹ та низці інших населених пунктів і закупив для музею 361 експонат.

Крім вивчення та придбання етнографічних матеріалів, І. Сеньків фіксував ще й пісні та інструментальну музику [18, с. 376]. Саме з такою метою була zorganizована і його остання збирацька поїздка в Україну, яку він здійснив за дорученням директора музею К. Гама. Відповідний наказ і нині зберігається у документах Етнографічного музею [18, с. 376].

Експедиція, як зазначено у паспорті фонографічних матеріалів, тривала з 1 до 20 серпня 1943 року. У графі „Місце запису” зазначено – „Єзупіль, коло Станіслава”². Це були родинні місця І. Сеньківа, і

Берлінського університету. Одночасно з навчанням влаштувався на роботу у Державний музей німецької етнографії (з жовтня 1939 до кінця 1944). Після війни працював перекладачем в американському консульстві в Гамбурзі, науковим співробітником Державної бібліотеки м. Дортмунд. Помер 1 листопада 1993 року у м. Гамм (Німеччина) [9, с. 487-489].

¹ Усі перелічені населені пункти належать до Івано-Франківської області.

² Тепер це смт Єзупіль Тисменицького району Івано-Франківської області.

цілком можливо, що К. Гам, документально оформивши цю поїздку як офіційне відрядження, дав йому можливість відвідати батьків, адже в лютому 1943 року відбувся перелом у війні і німці почали відступати.

В експедиції І. Сеньків рекордував щонайменше 23 валики, на яких схопив інструментальну музику та народні пісні. Окрім рекордування народних мелодій, збирач у польових щоденниках принагідно фіксував й різні етнографічні спостереження.

Відразу ж після повернення з експедиції з валиків виготовили гальванопластичні копії. Це була не лише „прощальна” українська дослідницька подорож І. Сеньківа, а й „останнє зібрання, здійснене перед евакуацією Берлінського фонограмархіву” [18, s. 376].

Сьогодні у фонограмархіві знаходяться 20 гальвано-матриць та 20 копій валиків із цієї експедиції. Оригінальні носії, за винятком циліндра № 5, не збереглися. Та й той, як зазначено в описі колекції, розбитий. Оскільки в архіві немає його копії, він, ймовірно, був пошкоджений ще тоді, коли виготовляли матриці. Подібна ситуація з валиками під номерами 3 та 18 – в архіві їхні дублікати також відсутні, а за документами – валики розбиті. Мабуть, і вони були бракованими ще до копіювання. В Етнографічному музеї міститься також письмова документація, звіти й етнографічні коментарі з цієї експедиції [18, s. 267-268]. Колекція, на відміну від зібрання О. Зачиняєва, зареєстрована під прізвиськом її рекордиста – „Івана Сеньківа”.

Та у берлінському описі збірки І. Сеньківа є й низка нез’ясованих питань. Зокрема, у її назві зазначено: „Сеньків Карпати” („Senkiv Karpaten”) та й у визначені регіону, звідки були записи, також записано: „Карпати”. Однак, від вказаного в описі населеного пункту „Єзупіль, коло Станіслава”, доволі далеко до Карпат. Насправді це село знаходиться на Передкарпатті. Можна припустити, що оскільки І. Сеньків займався Карпатським регіоном, його фонограми й ідентифікували як „Карпатські”. Окрім того, оскільки матеріали дослідника стали останнім перед евакуацією надходженням до музею, то й не було часу вивіряти місце їхнього походження.

Цілком може бути й те, що у паспорті валиків записали населений пункт, до якого І. Сеньків брав квиток. Відомо, що навчаючись у Станіславській гімназії, саме до Єзупіля він доїжджав поїздом, коли повертався до батьків [9, с. 487]. Імовірно, якраз до Єзупіля дослідник і приїхав в останній своїй „українській” поїзді. Детальніше вивчення документації, яка міститься у Берлінському фонограмархіві, колись, можливо, і дасть відповіді на ці та інші запитання.

Отож, у Берлінському фонограмархіві українську народномузичну традицію першої половини ХХ століття сьогодні презентують дві невеликі колекції фонографічних записів. Збірки цікаві тим, що знайомлять з вокальною та інструментальною традицією як Наддністрянської, так і Наддніпрянської України. Автори записів – О. Зачиняєв та І. Сеньків – не були музичними етнографами і, правдоподібно, лише принагідно цікавилися народною музикою. І хоча їхній доробок не дає змогу вповні оцінити потужність фонографічної праці когорти українських звукових документалістів першої половини ХХ століття, дякуючи подвижницькій збирацькій діяльності саме О. Зачиняєва та І. Сеньківа, український музичний фольклор представлений у одному із найстарших та найбільших фонографічних архівів світу.

Список використаних джерел

1. Денисов В. Вклад немецких ученых в сохранение звукового наследия удмуртского народа. [Электронный ресурс] / Виктор Денисов. – Режим доступа : <http://udmurt.conf.udsu.ru/report?node=1261367701> (Режим доступа : 10.11.15).
2. Эвальд З. Зарубежные фонограммархивы в характеристиках их руководителей / Зинаида Эвальд // Советский фольклор : сборник статей и материалов. – Москва ; Ленинград, 1936. – № 4–5. – С. 467-474.
3. Зачиняев А. Об эпических преданиях Орловской, Курской и Воронежской губерний / Александр Зачиняев // Известия Отделения русского языка и словесности. – Санкт-Петербург, 1906. – Т. II. – Кн. 1. – С. 147-171.
4. Квітка К. Кабінет Музичної Етнографії Всеукраїнської Академії Наук: Його здобутки і завдання / Климент Квітка // Побут. – Київ, 1930. – № 6, 7. – С. 5-22.
5. Квитка К. Музыкальная этнография на Украине в послереволюционные годы / Климент Квитка // Этнография. – 1926. – № 1–2. – С. 211-221.
6. Луканюк Б. Зібрання Бели Бартока на Закарпатті / Богдан Луканюк, Юрій Яцків // Шоста конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали. – Львів, 1995. – С. 54-65.
7. Магид С. Список собраний фонограмм-архива Фольклорной секции ИАЭА Академии Наук СССР / Софья Магид // Советский фольклор. – Москва ; Ленинград, 1936. – № 4–5. – С. 415-428.
8. Отчет А. И. Зачиняева об изучении народного творчества Воронежской и Подольской губерниях // Отчет о деятельности Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук за 1910 год. – Санкт-Петербург, 1910. – С. 57-62.

9. Сеньків І. Гуцульська спадщина. Праці із життя і творчості гуцулів / Іван Сеньків. – Київ, 1995. – 510 с.
10. Кирило Стеценко. Спогади, листи, матеріали / упорядкування, вступна стаття та примітки Євгена Федотова. – Київ, 1981. – 480 с.
11. Поточняк А. Українські фонографічні записи народної музики в Бібліотеці конгресу США / Дарія небеш, Антоній Поточняк // Етномузика : збірка статей та матеріалів на честь 125-ліття Климента Квітки / упорядник Богдан Луканюк. – Львів, 2006. – Ч. 1. – С. 117-130. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. Миколи Лисенка ; вип. 12).
12. Фонографические записи Э. А. Вольтера (1908). [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.genling.nw.ru/baltist/archives/VolterPH/VolterPH.htm> (Режим доступу : 25. 10. 2015).
13. Bagnowski P. Zaczęła się era fonograficzna! / Paweł Bagnowski, Katarzyna Janczewska-Sołomko. – Warszawa, 2003. – 16 s.
14. Chybiński A. Etnografia muzyczna na III. Międzynarodowym kongresie muzycznym w Wiedniu (25-29 maja 1909) / Adolf Chybiński // Lud. – Lwów, 1910. – T. 16. – Z. II. – S. 160-178.
15. Koch L-Ch. The Berlin Phonogramm-Archiv: A treasury of sound recordings / Lars-Christian Koch, Albrecht Wiedmann, Susanne Ziegler // Acoustical science and technology. – 2004. – № 25 (4). – P. 227-231.
16. Lietuvių etnografinės muzikos fonogramos 1908–1942 / The Phonograms of Lithuanian Ethnographic Music 1908–1942. Sudarė ir parengė / edited by Austė Nakienė, Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2007. – 133 p. + CD-ROM.
17. Stumpf C. Das Berliner Phonogrammarchiv / Carl Stumpf // Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik. – Berlin, 1908. 22. 02. – S. 225-246.
18. Ziegler S. Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs / Susanne Ziegler. – Berlin, 2006. – 512 s.+ CD-ROM.

Ирина Довгалюк. Фонографические записи украинской народной музыки в Берлинском фонограммархиве.

Среди многочисленных фонограмм традиционной музыки из разных уголков мира, в Берлинском фонограммархиве Государственного этнографического музея находятся два фонографических собрания украинских народных мелодий. Их авторы – Олександр Зачиняев и Иван Сеньків. В статье представлены эти коллекции и изложено историю их появления.

Ключевые слова: Берлинский фонограммархив, фонографирование народной музыки, Олександр Зачиняев, Иван Сеньків, Эдуард Вольтер.

Iryna Dovhalyuk. Phonographic recordings of Ukrainian folk music in Berlin phonogram archive.

Phonogram recordings of Ukrainian folk music, gathered during the first half of the XX century by Ukrainian and foreign musical ethnographers, are now not only in Ukrainian phonogram archive. Among the archival institutions, where are rare soundtracks of Ukrainian folk music – one of the oldest institutions in the world – Berliner Phonogramm-Archiv am Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

In phonogram archive stores two collections of folk melodies gained Ukrainian researchers. One of the collections owned psychophysiologists, poet, folklorist, ethnographer, teacher Olexander Zachynyayev (pan Skovoroda-Zachynyayev, 1877–1930).

In the first decade of the XX century the collection of O. Zachynyayev rollers got to Phonorecordings collection, stretched before the First World War by linguist, ethnographer, folklorist and archeologist Eduard Voltaire. He was the first head of phonograms archives – Audio Library First Slavic Department of the Library of the Imperial Academy of Sciences, founded in 1909.

E. Voltaire forged links with the Berlin phonogram archive and agreed to copy existing Petersburg phonograms. Among the rollers were O. Zachynyayev records. Under the agreement, a set of copied tracks left in Berlin, the other – transferred to St. Petersburg. During making duplicate all records were assigned numbers and signatures. Ukrainian rollers were ciphers: „KLR WO I-IX = Kleinrussen Wolter”.

Now the Berlin phonogram archive contains galvanic matrix and copies of phonograms of 9 rollers, recorded by O. Zachynyayev. The collection dates back to 1908 year. Entries are among the materials under the title - „Collection of Voltaire” („Sammlung Wolter”). In 1930 soundtracks of four carriers in this collection (№ 1-3, 9) transkripted by Peter Panóff.

In Berlin the archive is also a collection of Ukrainian folk music, which belongs ethnographer, historian and folklorist, researcher of the German State Museum of Ethnography, Dr. Ivan (Joan) Senkiv (1913–1993).

I. Senkiv studied at the University of Berlin and worked as a researcher of the Eurasian Department of the State Museum of German ethnographer. I. Senkiv led a number of expeditions to Galicia. His last expedition I. Senkiv held from 1 to 20 August 1943. In the column „Location record” stated – „Yezupil, near Stanislaw” (now – Ivano-Frankivsk region).

In the expedition I. Senkiv held phonograph. In the field he has recorded at least 23 pins, which grabbed instrumental music and folk songs. In the field he recorded diaries and various ethnographic observations. Immediately after the returning from an expedition to Berlin he made from the plastic rollers galvanic copies.

Today phonogram archive is galvanic matrix and rollers 20 copies of this expedition. The original media, with the exception of number 5 cylinder (which is broken), did not survive. The archive copies are no pins number 3, 5 and 18. The collection is registered under the name of recorder – „Ivan Senkiv”.

Key words: Berliner Phonogramm-Archiv, photographing folk music, Olexander Zachynyayev, Ivan Senkiv, Eduard Voltaire.

МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР ХМЕЛЬНИЧЧИНИ У ЗАПИСАХ
КИЇВСЬКИХ ТА ЛЬВІВСЬКИХ ЕТНОМУЗИКОЛОГІВ

У статті висвітлено інформацію про фольклорні матеріали, зафіксовані на території Хмельниччини окремими збирачами, а також співробітниками науково-дослідних установ Києва та Львова. Зокрема, подано відомості про діяльність Кабінету музичної етнографії ВУАН та описано доробки фольклористів М. Гайдая та В. Харкова. Проаналізовано записи, здійснені співробітниками ІМФЕ ім. М. Т. Рильського та коротко охарактеризовано видання „Народні пісні Хмельниччини (з колекцій збирачів фольклору)” в упорядкуванні М. Дмитренка та Л. Єфремової. Також вміщено дані про експедицію на Хмельниччину, організовану викладачами Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Ю. Сливинським та Л. Кушликом.

Ключові слова: Хмельницька область, записи музичного фольклору, київські та львівські етномузикологи.

На сучасному етапі музично-фольклористичних досліджень в Україні першочерговим завданням є вже не лише фіксація та накопичення фольклорних матеріалів, а й їх ретельна систематизація, узагальнення і обробка отриманих даних. Це дає змогу проаналізувати доробки різних науково-дослідних установ та окремих збирачів, а також визначити найбільш та найменш досліджені території.

Традиційна музична культура Хмельниччини, ймовірно, через розташування області на перетині етнографічних регіонів Східного Поділля та Волині, порівняно з іншими західноукраїнськими областями досліджена недостатньо, адже не була об'єктом спеціального вивчення ні окремих вчених-фольклористів ні, тим більше, інституцій. Однак, записи музичного фольклору тут здійснювалися тривалий час та інтенсивно, і значну роль при цьому відіграли у т. ч. київські та львівські етномузикологи.

Активні записи хмельницького музичного фольклору розпочалися із 20-х років ХХ ст., зокрема, це пов'язано з діяльністю Кабінету музичної етнографії, що був утворений 10 жовтня 1922 року на правах автономної інституції при Етнографічній комісії. Його засновником та керівником став видатний дослідник Климент Квітка. У 1927–1929 рр. Кабінет вийшов із підпорядкування Етнографічної комісії і став окремою установою історико-філологічного відділу ВУАН

[2, с. 117]. Кабінет музичної етнографії провадив активну роботу щодо фіксації та збереження традиційної музичної культури України і зокрема Поділля, до якого входить більша частина Хмельницької області. Найбільш діяльними у цьому напрямку були співробітники Кабінету Михайло Гайдай та Володимир Харків, які впродовж 1922–1930 рр. неодноразово відвідували Проскурівський та Кам'янецький округи (нині Хмельницький та Кам'янець-Подільський райони). Експедиції проводилися як за кошти Кабінету музичної етнографії, так і за рахунок інших державних установ, що займалися справою дослідження народної музики.

У полі зору співробітників Кабінету були як старовинні пісенні зразки, так і сучасний репертуар селян, а також кобзарів і лірників. Плідно працював у цьому напрямку Михайло Гайдай, який намагався якнайшвидше зафіксувати вже зникаючі автентичні твори, аби зберегти їх і передати у спадок наступним поколінням. Син дослідника, також Михайло, згадує: „Справжньою подією та великим щастям був для батька запис у 1926 р. думи про Івася Коновченка від лірника Бернацького в с. Адамівка на Поділлі” [4, с. 6]. Чимало зусиль доклав дослідник і для фіксації пісенних творів, причому не лише їх тексту та мелодії, а й особливостей виконання, залежно від місцевої говірки чи ролі пісні у певному обрядовому дійстві. Загалом у 6 населених пунктах Віньковецького, Старокостянтинівського, Ізяславського та Летичівського районів М. Гайдай записав близько 40 зразків.

Значним був внесок у справу дослідження народнопісенної культури Хмельниччини і Володимира Харкова, який упродовж 1927–1929 рр. відвідав 15 сіл Новоушицького, Кам'янець-Подільського, Віньковецького та Чемеровецького районів та зафіксував понад 110 творів. Під час однієї з експедицій у с. Стара Ушиця Кам'янець-Подільського району В. Харків віднайшов хорошого співака, селянина Ткачука, і спровадив до Києва, аби записати його пісні на фонограф. Також вдалося зареєструвати на кінографі ритмічні особливості його виконання [2, с. 118]. Нині усі матеріали, зібрані М. Гайдаєм та В. Харковом, зберігаються у рукописному архіві ІМФЕ ім. М.Т. Рильського.

Оксана Юзефчик у авторефераті кандидатської дисертації зазначає: „У контакт з Кабінетом музичної етнографії ВУАН, користуючись його науковими засобами та досвідом і вважаючись його членом, працював Мойсей Береговський (1892–1961), який з жовтня 1929 р. був одночасно керівником Кабінету музичної етнографії та музики в єврейському побуті Інституту єврейської культури ВУАН” [7, с. 12],

а також вказує, що в 1929 р. він провів музично-етнографічну експедицію у м. Славути. Проте детальнішої інформації про діяльність цього дослідника віднайти не вдалося.

Великий пласт роботи щодо фіксації пісennих творів на Хмельниччині здійснили співробітники ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Починаючи з 1954 р. вони провели 5 експедицій та обстежено 11 населених пунктів області. Зокрема, у 1954 р. було досліджено сс. Требухівці Летичівського та Пилява Старосинявського районів. У 1963 р. Л. Ященко відвідав Дунаївці, Блищанівку і Маків Дунаєвецького та Осламів Віньковецького районів. Н. Шумада, В. Іванов та Г. Довженок у 1971 р. обстежили Кам'янець-Подільський, Врублівці та Патринці Кам'янець-Подільського району. У 1973 р. О. Дей, А. Іваницький і М. Пазяк здійснили експедицію у с. Волосівці Летичівського району. Село Ріпинці Кам'янець-Подільського району у 1976 р. досліджували А. Омельченко, Г. Рубай та Г. Довженок. Упродовж 1979–1988 рр. записи фольклору у с. Ріпинці Старокостянтинівського району здійснювала Л. Іваннікова [5, с. 5].

У рукописному архіві ІМФЕ зберігаються також записи, здійснені К. Квіткою та О. Курило у 1925–1926 рр. в Антонівцях Ярмолинецького району, Ф. Садківським у 1926 р. в Летичівському повіті, М. Неказатем в 1914 р. у Старокостянтинівському повіті тощо [5, с. 5]. Накопичуючи матеріали для роботи над дисертаційним дослідженням, записи пісennих творів у Славутському районі в 2013 р. здійснила аспірантка ІМФЕ А. Друзюк.

Вагомим кроком у дослідженні народнопісennої спадщини Хмельниччини стало видання у 2014 р. книги „Народні пісні Хмельниччини (з колекцій збирачів фольклору)”, упорядкування якої здійснили Микола Дмитренко та Людмила Єфремова. Ця ґрунтовна праця на 720 сторінках вміщує 1000 пісennих зразків різних жанрів з докладною паспортизацією, вступні статті від обох упорядників, а також кілька покажчиків: географічний, записувачів, транскрипторів, виконавців, іменний та інципітів пісень. У цьому виданні подані записи, здійснені М. Гайдаєм і В. Харковом, співробітниками ІМФЕ та багато інших, які нині зберігаються в архіві ІМФЕ.

Пісenni зразки класифіковані у книзі за такими жанрами: колицькі та дитячі пісні; щедрівки, колядки, псалми, народний театр; весняно-літні календарно-обрядові пісні; родинно-обрядові пісні, псалми; балади; необрядова пісenna лірика; соціально-побутові та історичні пісні; жартівливі і танцювальні пісні; романси та пісні

літературного походження. Кожній з жанрових груп передують короткий етномузикознавчий аналіз (автор Л. Єфремова) та мапи, що відображають ареали поширення певних типологічних груп.

Транскрипції творів, поданих у праці, виконані як самими збирачами – професійними фольклористами або аматорами, так і музичним упорядником Л. Єфремовою та іншими науковцями (Л. Іваннікова, М. Дмитренко, О. Панчук, М. Гримич, М. Мишанич тощо), що позначилося на відсутності єдиного підходу до нотації. Фактично всі пісні, у тому числі й обрядові, транскрибовані, зокрема потактовані, згідно з правилами академічної музики. Пісенні зразки нотовані не за уніфікованим способом, з єдиним устоем, а на оригінальному звуковисотному рівні, при чому зустрічаються тональності з 6 знаками при ключі. Не у всіх творах вказано темп виконання, проте у більшості випадків це компенсується словесним коментарем (помірно, швидко, пошвидко, протяжно, вільно, широко, співуче тощо). У деяких піснях, що не виконуються в акцентно-динамічному ритмі, тактові риси проставлені посеред слів, що суперечить природній музичній сегментації.

Незважаючи на певні недоліки, праця „Народні пісні Хмельниччини (з колекцій збирачів фольклору)” є найповнішим виданням фольклорних матеріалів з цієї місцевості. Вміщені у ній зразки слугуватимуть міцним фундаментом для здійснення подальших етномузикологічних студій, а також стануть у нагоді дослідникам та поціновувачам народнопісенної культури краю.

До справи фіксації музичного фольклору на території Хмельниччини в останні десятиліття долучаються також співробітники Проблемної науково-дослідної лабораторії з вивчення і пропаганди народної музичної творчості при Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського, яка була утворена в 1991 р. унаслідок реорганізації Кабінету народної творчості при Київській державній консерваторії, що функціонував з 1965 р. [8]. У колі етномузикознавчих інтересів київських дослідників довгий час знаходилися переважно терени Полісся та Наддніпрянщини, тому територія Хмельниччини найчастіше залишалася поза увагою. Частково цю прогалину вдалося заповнити завдяки старанням старшого наукового співробітника Лабораторії, кандидата мистецтвознавства М. Скаженик та старшого лаборанта О. Коробова, які у 2013 р. обстежили 5 населених пунктів у Старокостянтинівському, Шепетівському та Ізяславському районах [6].

Вагомий внесок у дослідження традиційної музичної культури Хмельниччини зробили викладачі та студенти Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Плідні дослідження народної музики на теренах Хмельниччини пов'язані із фольклористичною діяльністю Ю. Сливинського та Л. Кушлика. У 1987 р. ці збирачі обстежили 8 населених пунктів у Теофіпольському, Волочиському, Деражнянському, Чемеровецькому і Кам'янець-Подільському районах області та зафіксували майже 160 творів. Ці матеріали нині зберігаються в архіві лабораторії музичної етнографії кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка у рукописному зошиті із назвою „Хмельницька область. 1987 р., червень. Експедиція № 45. Запис II-ї бригади студентів”. У листках збирача вказано дату та час проведення сеансу; назву населеного пункту, сільської ради, до якої він належить, району та області; марку приладу, на який здійснювався звукозапис (під час усіх сеансів було використано касетний магнітофон „Весна-202”); тип експедиції та її мету; вид і місце проведення сеансу; дані про інформантів (повне ім'я, рік та місце народження, освіту й місце роботи); назви і жанри пісень; імена записувачів, їх освіту, професію та обов'язки, які на них покладені під час цієї експедиції. У деяких випадках зазначено також, хто був присутній під час сеансу, якість запису, відомості про наявність фото- або відео знімків та інше.

Зазвичай експедиції здійснювали студенти під контролем одного з викладачів, зокрема під керівництвом Ю. Сливинського було проведено записи у сс. Шибена, Воронівці, Ільківці та Розсохи. Л. Кушлик очолив експедицію у с. Демківці. Обидва дослідники брали участь у сеансах в сс. Свіршківці та Завалля. Як свідчать архівні матеріали, в експедиції на Хмельниччину взяли участь такі студенти консерваторії: Р. Стельмашук, О. Прокопович, О. Процідим, Н. Бондарук, Т. Мазепа, М. Керестей, М. Ігнат'єва, І. Сеньо та О. Кушнірук. Найактивнішими з них були Р. Стельмашук, який здійснював фонозапис, та О. Прокопович, що робила польові записи. Інші студенти могли також долучатися до роботи або ж були спостерігачами.

Практично всі експедиції були галузевими та мали на меті розвідкове обстеження території. Більшість сеансів мали імпровізований характер і відбувалися або на відкритому повітрі, або ж в оселях самих виконавців. Загалом під час проведення експедиції на території Хмельниччини було опитано 28 інформантів, найстарший з яких 1905 р. н., а наймолодший – 1950 р. н.

Крім консерваторських експедицій, велику кількість записів із теренів Хмельницької області, що також зберігаються в архіві лабораторії, здійснено студентами консерваторії під час щорічної фольклорної практики. Серед них – записи, зафіксовані у 34 населених пунктах 15 районів Хмельниччини, що загалом становить понад 800 одиниць. Студентські експедиційні матеріали також оформлювалися за усталеними стандартами. Як і в попередньому випадку, зазначалася дата та час проведення сеансу, назва населеного пункту, тип та мета експедиції, дані про інформантів, назви та жанри пісень, відомості про записувачів тощо. Проте, у студентських листках збирача подавалося дещо більше інформації про виконавців: відомості про місцевість, в якій проживає інформант, коротка психологічна характеристика, музичні здібності, голосові дані, за яких умов та від кого були засвоєні народномузичні твори тощо.

Отже, співробітниками та студентами кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка впродовж 1987–2001 рр. було обстежено близько 40 населених пунктів у 16 районах Хмельницької області. Загалом вдалося зафіксувати майже 1000 різножанрових творів, аудіозаписи та рукописні тексти яких нині зберігаються в архіві лабораторії музичної етнографії.

Таким чином, можна підсумувати, що завдяки активній збирачій діяльності як окремих дослідників, так і державних установ Києва та Львова, вдалося зафіксувати і передати у спадок наступним поколінням самотутні фольклорно-етнографічні зразки, які є цінним джерельним матеріалом для вивчення духовної культури Хмельниччини.

Список використаних джерел

1. Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.
2. Божко Лариса. Поділля в дослідженнях Кабінету музичної етнографії (20–30-ті роки XX століття) / Лариса Божко // Етнічна історія народів Європи. – 2004. – Вип. 17. – С. 117-120.
3. Божко Лариса. Історіографія етнографічних досліджень Поділля 20–30-х років XX століття / Лариса Божко // Етнічна історія народів Європи. – 2008. – Вип. 26. – С. 115-119.
4. Гайдай Михайло. Народознавча спадщина Михайла Гайдая / Михайло Гайдай // Народна творчість та етнографія. – 2004. – Вип. 4. – С. 3-12.
5. Народні пісні Хмельниччини (з колекцій збирачів фольклору) / упорядкув. та вступ. статті М. К. Дмитренка, Л. О. Єфремової ; НАН України,

ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ : Наук. думка, 2014. – 720 с. : ноти, карти.

6. Особисті експедиційні матеріали Маргарити Скаженник та Олега Коробова.
7. Юзефчик Оксана. Діяльність Кабінету музичної етнографії у контексті розвитку української музичної фольклористики кінця XIX – першої третини XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Оксана Юзефчик. – Київ, 2000. – 16 с.
8. http://knmau.com.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=428&Itemid=151

Додатки

1. Показчик збирачів

№	Збирач	Роки запису	К-ть творів
	Київські етномузикологи	1911–2013	1367
1	І. Василів	1911–1928	11
2	М. Неказаченко	1914	7
3	А. Постоловський	1918	66
4	А. Кудрицька	1924	1
5	Ф. Садківський	1926	2
6	В. Харків	1926–1929	111
7	М. Гайдай	1926–1937	41
8	Д. Нечипорук	1938	2
9	Г. Верьовка	1951	1
10	А. Гуменюк, І. Березовський	1954	12
11	Ф. Ткаченко	1954	4
12	?	1954	14
13	?	1955	5
14	Експедиції ІМФЕ	1954–1976	397
15	А. Гуменюк, З. Василенко	1957	23
16	Д. Косарик, І. Лазаревич, О. Правдюк	1959	13
17	О. Правдюк	1962–1963	90
18	Л. Ященко	1962–1963	98
19	В. Юзвенко	1966	12
20	В. Іванов	1969	2
21	О. Струтинський	1971	106
22	Л. Нагорний	1952–1989	59
23	М. Пазяк, А. Іваницький	1973	1
24	А. Омельченко	1976	10
25	М. Мишанич	1978	13
26	В. Зеленчук	1978	16

27	О. Дей, А. Іоаніді, С. Мишанич	1977	37
28	Г. Дем'ян	1978	46
29	Г. Дем'ян, Р. Бучок	1978	2
30	Г. Дем'ян, М. Мишанич	1978	2
31	Л. Іваннікова	1979–1988	20
32	О. Бріцина	1978, 1981	38
33	М. Дмитренко	1986, 1989	136
34	М. Гримич	1987	24
35	Л. Єфремова	1989	85
36	О. Панчук	1995–2004	125
37	М. Сигидин	2006	12
38	І. Коваль-Фучило	2010	7
39	С. Маховська	2013	9
40	О. Воробей	2013	18
41	М. Скаженник, О. Коробов	2013	168
42	А. Друзюк	2013	112
43	А. Конощенко	?	11
44	М. Лисенко	?	1
	Львівські дослідники	1987–2001	957
45	Л. Кушлик, Ю. Сливинський	1987	158
46	В. Рой	1988–1989	285
47	С. Філіпчук	1990	22
48	М. Страз	1992	14
49	К. Слободянюк	1993	15
50	О. Пономарьов	1993	17
51	Н. Булович	1993	32
52	Л. Савчишин	1994	10
53	Ю. Гребень	1995	9
54	Г. Петерчук	1995	19
55	Н. Пилип	1995	9
56	О. Горбовцов	1995	?
57	І. Велика	1995	25
58	О. Горобець	1996	15
59	І. Матейга, І. Яропуд	1996	38
60	В. Олексієва	1996	19
61	А. Терехова	1996	20
62	Г. Глинська	1997	21
63	Р. Скобало	1997–1998	166
64	Т. Круліковська	1999	11
65	К. Слободчікова	2001	19
66	Ю. Поплавська-Мельниченко	2001	17
67	Пилук	?	?
68	?	1997	16

2. Географічний показник

№	Населений пункт	Сільрада	Роки запису	К-ть од.	Збирачі
Білогірський район					
1	В'язовець	В'язовець	1989	22	Л. Єфремова
2	Воробіївка	Воробіївка	1989	23	Л. Єфремова
3	Гурщина	Йосипівці	1988–1989	285	В. Рой
4	Ліски	Ставищани	1989	12	Л. Єфремова
5	Миклаші	Миклаші	1989	4	Л. Єфремова
Вінковоцький					
6	Адамівка	Адамівка	1926	33	М. Гайдай
7	Грим'ячка	Грим'ячка	1926	1	М. Гайдай
8	Нетечинці	Нетечинці	1995	13	І. Велика
9	Нетечинці	Нетечинці	1999	11	Т. Круліковська
10	Осламів	Осламів	1963	1	Експедиції ІМФЕ
11	Петрашівка	Петрашівка	?	1	В. Харків
12	Станіславівка	Зіньків	1926	2	М. Гайдай
13	Черкасівка	Покутинці	1926	1	М. Гайдай
Волочиський район					
14	Бубнівка	Бубнівка	1963	1	Л. Нагорний
15	Волочиськ	Волочиськ	1971	1	Л. Нагорний
16	Волочиськ	Волочиськ	1992	8	М. Страз
17	Вочківці	Вочківці	1951	1	Г. Верьовка
18	Зайчики	Зайчики	1970	1	Л. Нагорний
19	Лозова	Порохня	1992	6	М. Страз
20	Маначин	Маначин	1970	5	Експедиції ІМФЕ
21	Новоленськ	Бубнівка	1987	2	Л. Кушлик, Ю. Сливинський
22	Павликівці	Павликівці	1995	9	Н. Пилип
23	Рябіївка	Рябіївка	1958	3	Експедиції ІМФЕ
24	Трительники	Трительники	1938	1	Д. Нечипорук
25	Яхнівці	Яхнівці	1986	122	М. Дмитренко
Городоцький район					
26	Варівці	Варівці	1993	32	Н. Булович
27	Кремінна	Кремінна	1959	11	Д. Косарик, І. Лазаревич, О. Правдюк
28	Лісоводи	Лісоводи	1959	13	Д. Косарик, І. Лазаревич, О. Правдюк
29	Підлісний Алексинець	Підлісний Алексинець	1997	11	Г. Глинська
Деражненський район					
30	Вівсяники	Клопотівці	1954	4	Ф. Ткаченко

31	Літки	Новосілка	1973	30	Експедиції ІМФЕ
32	Новосілка	Новосілка	2013	3	С. Маховська
33	Розсохи	Шпичинці	1987	14	Л. Кушлик, Ю. Сливинський
Дунаєвський район					
34	Блищанівка	Михайлівка	1963	17	Експедиції ІМФЕ
35	Блищанівка	Михайлівка	1963	38	Л. Ященко
36	Дунаївці	Дунаївці	1963	3	Експедиції ІМФЕ
37	Маків	Борсуки	1963	5	Експедиції ІМФЕ
38	Маків	Маків	1963	5	Л. Ященко
39	Мала Кужелівка	Мала Кужелівка	1911– 1928	11	І. Василів
40	Михайлівка	Михайлівка	1963	5	Л. Ященко
41	Мушкунтинці	Дунаївці	2013	6	С. Маховська
Ізяславський район					
42	Кропивна	Сахнівці	?	2	М. Гайдай
43	М'якоти	М'якоти	2013	?	М. Скаженик, О. Коробов
44	Припутенка	Білеве	1989	24	Л. Єфремова
45	Топори	Топори	1990	12	С. Філіпчук
Кам'янець-Подільський район					
46	Бабшин	Гринчук	1928	1	В. Харків
47	Бакота	Бакота	1957	6	А. Гуменюк, З. Василенко
48	Бакота	Бакота	1978	3	М. Мишанич
49	Бакота	Бакота	1926– 1928	2	В. Харків
50	Брага	Жванець	1927– 1928	5	В. Харків
51	Верба	Гуменці	1962	16	О. Правдюк
52	Вербка	Гуменці	1994	10	Л. Савчишин
53	Вітківці	Завалля	1927– 1928	20	В. Харків
54	Врублівці	Врублівці	1971	21	Експедиції ІМФЕ
55	Гаврилівці	Руда	?	1	М. Лисенко
56	Гаврилівці	Руда	1927– 1928	9	В. Харків
57	Гаврилівці	Руда	1978, 1981	38	О. Бріцина
58	Гораївка	Стара Ушиця	1957	10	А. Гуменюк, З. Василенко
59	Гуменці	Гуменці	1962	11	О. Правдюк
60	Демшин	Калачківці	1928– 1929	17	В. Харків
61	Жванець	Жванець	1927	4	В. Харків
62	Завалля	Завалля	1987	19	Л. Кушлик, Ю. Сливинський
63	Ісаківці	Ластівці	1927– 1928	8	В. Харків

64	Кам'янець-Подільський	Кам'янець-Подільський	1962, 1967	46	О. Правдюк
65	Кам'янець-Подільський	Кам'янець-Подільський	1966	12	В. Юзвенко
67	Кам'янець-Подільський	Кам'янець-Подільський	1971	95	Експедиції ІМФЕ
68	Кам'янець-Подільський	Кам'янець-Подільський	1989	14	М. Дмитренко
69	Княгинин	Ходорівці	1927–1928	13	В. Харків
70	Липи	Чабани	2006	12	М. Сигидин
71	Пагринці	Калачківці	1971	15	Експедиції ІМФЕ
72	Ріпинці	Оринин	1976	67	Експедиції ІМФЕ
73	Сокіл	Сокіл	1978	3	В. Зеленчук
74	Стара Ушиця	Стара Ушиця	1928	4	В. Харків
75	Стара Ушиця	Стара Ушиця	1978	2	М. Мишанич
76	Студениця	Студениця	1978	8	М. Мишанич
77	Студениця	Студениця	1978	13	В. Зеленчук
78	Студениця	Студениця	1978	14	Г. Дем'ян
79	Студениця	Студениця	1978	2	Г. Дем'ян, М. Мишанич
80	Теремці	Теремці	1957	5	А. Гуменюк, З. Василенко
81	Чорнокозинці	Шустівці	1918	63	А. Постолювський
Красилівський район					
82	Баглайки	Западинці	1996	15	О. Горобець
83	Баглайки	Западинці	1996	38	І. Матейга, І. Яропуд
84	Баглайки	Западинці	1996	20	А. Терехова
85	Ключівка	Великі Орлинці	2004	24	О. Панчук
86	Слобідка Красилівська	Яворівці	1957	2	А. Гуменюк, З. Василенко
87	Чернелівка	Чернелівка	1914	7	М. Неказаченко
Летичівський район					
88	Варенка	Козачки	1930	1	М. Гайдай
89	Волосівці	Волосівці	1973	23	Експедиції ІМФЕ
90	Волосівці	Волосівці	1973	1	М. Пазяк, А. Іваницький
91	Волосівці	Волосівці	1977	22	О. Дей, А. Іоаніді, С. Мишанич
92	Горбасів	Горбасів	1998	25	Р. Скобало
93	Западинці	Шрубків	1998	40	Р. Скобало
94	Западинці	Шрубків	2013	18	О. Воробей
95	Козачки	Козачки	1995	?	О. Горбовцов
96	Меджибіж	Меджибіж	1973	48	Експедиції ІМФЕ
97	Подільське	Рудня	1997	76	Р. Скобало
98	Ревуха	Рудня	1993	17	О. Пономарьов

99	Суслівці	Попівці	1998	25	Р. Скобало
100	Требухівці	Требухівці	1954	13	Експедиції ІМФЕ
101	Шрубків	Шрубків	1973	16	Експедиції ІМФЕ
Новоушицький район					
102	Борсуки	Борсуки	1928	22	В. Харків
103	Вахнівці	Вахнівці	1928	1	В. Харків
104	Калюс	Калюс	?	11	А. Конощенко
105	Лоївці	Лоївці	1978	32	Г. Дем'ян
106	Лоївці	Лоївці	1978	2	Г. Дем'ян, Р. Бучок
107	Песець	Песець	1928– 1929	4	В. Харків
108	Цівківці	Браїлівка	2001	17	Ю. Поплавська-Мельниченко
Славутський район					
109	Великий Скнит	Великий Скнит	2013	46	А. Друзюк
110	Нараївка	Великий Скнит	2013	66	А. Друзюк
111	Досін	Ганнопіль	1974	2	Л. Нагорний
112	Миньківці	Миньківці	1995	9	Ю. Гребень
Старосинявський район					
113	Лисанівці	Лисанівці	1977	19	О. Дей, А. Іоаніді, С. Мишанич
114	Олександрівка	Пилява	1955	5	?
115	Паньківці	Лисанівці	1977	12	О. Дей, А. Іоаніді, С. Мишанич
116	Пасічна	Пасічна	1990	8	С. Філіпчук
117	Пасічна	Пасічна	1997	16	?
118	Пилява	Пилява	1954	12	А. Гуменюк, І. Березовський
119	Пилява	Пилява	1954	5	Експедиції ІМФЕ
120	Стара Синява	Стара Синява	1977	6	О. Дей, А. Іоаніді, С. Мишанич
Старокостянтинівський район					
121	Великий Чернятин	Великий Чернятин	1924	1	А. Кудрицька
122	Великий Чернятин	Великий Чернятин	2010	7	І. Коваль-Фучило
123	Волиця Керекешина	Волиця Керекешина	2003	10	О. Панчук
124	Грибенинка	Пашківці	2004	5	О. Панчук
125	Грибининка	Пашківці	1969	2	В. Іванов
126	Губча	Губча	1979– 1988	20	Л. Іваннікова

127	Демківці	Радківці	2013	6	М. Скаженик, О. Коробов
128	Зеленці	Губча	1918	2	А. Постолювський
129	Капустин	Капустин	1937	1	М. Гайдай
130	Немиринці	Немиринці	1954	14	?
131	Оріхівка	Великий Чернятин	2003	2	О. Панчук
132	Радківці	Радківці	2013	49	М. Скаженик, О. Коробов
133	Старокостян- тинів	Старокостян- тинів	1976	6	А.Омельченко
134	Чорна	Чорна	2013	75	М. Скаженик, О. Коробов
Теофіпольський район					
135	Бережинці	Бережинці	1962	15	Л. Ященко
136	Волиця Польова	Волиця Польова	1968	1	Л. Нагорний
137	Воронівці	Ільківці	1987	18	Л. Кушлик, Ю. Сливинський
138	Гальчинці ¹	Гальчинці	1989	1	Л. Нагорний
139	Ільківці	Ільківці	1987	1	Л. Кушлик, Ю. Сливинський
140	Лютарівка	Ординці	1995	19	Г. Петерчук
141	Мануїльське ²	Святець	1962	5	Л. Ященко
142	Теофіполь	Теофіполь	1962	7	Л. Ященко
143	Човгузів	Човгузів	1972	1	Л. Нагорний
144	Шибена	Шибенна	1987	25	Л. Кушлик, Ю. Сливинський
145	Шибена	Шибена	1960– 1962	23	Л. Ященко
Хмельницький район					
146	Водички	Водички	1938	1	Д. Нечипорук
147	Гвардійське	Гвардійське	1974	2	Л. Нагорний
148	Гречани	Гречани	1972	11	Експедиції ІМФЕ
149	Карпівці	Ружичанка	1974	4	Л. Нагорний
150	Книжківці	Копистин	1995	?	О. Горбовцов
151	Лісові Гринівці	Лісові Гринівці	1976	4	А.Омельченко
152	Осташки	Осташки	1974	1	Л. Нагорний
153	Пархомівці	Пархомівці	1997	10	Г. Глинська
154	Ружичанка	Хмельницький	1974	1	Л. Нагорний
155	Терешівці	Терешівці	2001	19	К. Слободчікова
156	Хмельницький	Хмельницький	1971, 1973	3	Л. Нагорний
157	Чорний Острів	Чорний Острів	1996	19	В. Олексієва
158	Шаровечка	Шаровечка	1972	25	Експедиції ІМФЕ

¹ У джерелі значиться „Гайсинці (ймовірно, Гальчинці)” [5, с. 440].

² Мануїльське – нині Святець.

Чемеровецький район					
159	Біла	Біла	1968	1	Л. Нагорний
160	Демківці	Свіршківці	1987	26	Л. Кушлик, Ю. Сливинський
161	Свіршківці	Свіршківці	1987	53	Л. Кушлик, Ю. Сливинський
162	Черче	Залуччя	1971	2	Л. Нагорний
Шепетівський район					
163	Велика Шка- рівка	Велика Шка- рівка	2004	12	О. Панчук
164	Гриців	Гриців	1995	1	О. Панчук
165	Гриців	Гриців	2003– 2004	37	О. Панчук
166	Корпилівка	Гриців	2003– 2004	28	О. Панчук
167	Мокіївці	Мокіївці	1987	24	М. Гримич
168	Мокіївці	Мокіївці	2013	38	М. Скаженик, О. Коробов
169	Онишківці	Велика Шкарівка	2004	6	О. Панчук
170	Сенігів	Рилівка	1971	6	О. Струтинський
171	Сенігів	Рилівка	?	1	О. Струтинський
172	Шепетівка	Шепетівка	1971	99	О. Струтинський
Ярмолинецький район					
173	Кадіївка	Кадіївка	1918	1	А. Постолювський
174	Баламутівка	Баламутівка	1952– 1989	25	Л. Нагорний
175	Борбухи	Боднарівка	1974	2	Л. Нагорний
176	Вербка Дерев'яна (Вербка)	Вербка	1974	2	Л. Нагорний
177	Іванківці	Монастирок	1990	2	С. Філіпчук
178	Лугове	Баламутівка	1971	1	Л. Нагорний
179	Михайлівка	Михайлівка	1926	2	Ф. Садківський
180	Москалівка	Москалівка	?	?	Пилук
181	Соколівка	Соколівка	1963	17	О. Правдюк
182	Солобківці	Солобківці	1993	15	К. Слободянюк
183	Солобківці	Солобківці	1995	12	І. Велика
184	Ярмолинці	Ярмолинці	1972– 1980	7	Л. Нагорний

Людмила Алиева. Музыкальный фольклор Хмельницкой области в записях киевских и львовских этномузыкологов.

В статье освещена информация о фольклорных материалах, зафиксированных на территории Хмельниччины отдельными собирателями, а также сотрудниками научно-исследовательских учреждений Киева и Львова. В частности,

представлены сведения о деятельности Кабинета музыкальной этнографии ВУАН и описано труды его работников М. Гайдая и В. Харькова. Проанализированы записи, осуществленные сотрудниками ИИФЭ им. М. Т. Рылского и кратко охарактеризовано издание «Народные песни Хмельницкой области (из коллекций собирателей фольклора)», составленное под руководством Н. Дмитренко и Л. Ефремовой. Также помещены данные об экспедиции в Хмельницкую область, организованную преподавателями Львовской государственной консерватории им. М. Лысенко Ю. Сливинским и Л. Кушлыком.

Ключевые слова: Хмельницкая область, записи музыкального фольклора, киевские и львовские этномузыкологи.

Liudmyla Alijeva. Folk music of Khmelnytskyj region in recordings of ethnomusicologists of Kyiv and Lviv.

The traditional music culture of Khmelnytskyj region is not enough investigated because it was not an object of the special research of the individual folklorists and institutions. However, the recordings of the folk music in this area have been made intensively and for a long time. A significant role in this process played an ethnomusicologists of Kyiv and Lviv.

The active recordings of the folk music of the Khmelnytskyj region began from the 20th century. It is connected with the activities of the Cabinet of Musical Ethnography All-Ukrainian Science Academy. The founder and head of the Cabinet was an outstanding scholar Klyment Kvitka. The staff members of the Cabinet Mykhajlo Gajdaj and Volodymyr Kharkiv were making expeditions to the Proskurivskyj and Kamianetsyj districts during the 1922-1930 period and were recording the old song patterns, the contemporary repertoire of the country people, as well as the works of kobza players and lyricists. Generally, the researchers visited more than 20 villages of Vinkovetskyj, Starokostiantynivskyj, Iziaslavskyj, Novoushytskyj, Chemerovetskyj and Letychivskyj districts and recorded approximately 150 compositions. Nowadays, all the materials, which were collected by M. Gajdaj and V. Kharkiv, are stored in the handwritten archive of the Institute of Art, Folklore, and Ethnology named after M.T. Rylsky.

The great amount of work on the fixing of the song compositions in the Khmelnytskyj region was done by the staff of the Institute of Art, Folklore, and Ethnology named after M. T. Rylsky, such as L. Yaschenko, N. Shumada, V. Ivanov, H. Dovzhenok, O. Dej, A. Ivanytskyj, M. Pasiak, A. Omelchenko, H. Rubaj, L. Ivannikova. During the years 1954-1976, they made five expeditions and investigated 11 settlements of the region. The recordings of the song compositions in Slavutskyj district in 2013 were made by the postgraduate of the Institute of Art, Folklore, and Ethnology A. Druziuk.

An important step in the study of the song heritage of the Khmelnytskyj region was the publication of the book „The Folk Songs of the Khmelnytskyj region (from the collections of the folklore collectors)” in subordination of M. Dmytrenko and L. Ephremova in 2014. This thorough work contains 1000 samples of songs of different genres, the introductory articles from the compilers and the indexes on its 720 pages. This publication also contains the recordings made by M. Gajdaj and V. Kharkiv,

the staff of the Institute of Art, Folklore, and Ethnology and others which are currently stored in the archive of the Institute of Art, Folklore, and Ethnology.

Records of folk music in Khmelnytskyj region performed senior research worker of The Problem Scientific-Research Laboratory of Music Ethnology, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine M. Skazhenyk and senior laboratory assistant O. Korobov. In 2013 they investigated 5 villages in Starokostiantynivskyj, Shepetivskyj and Iziaslavskyj districts.

An important contribution to the study of traditional musical culture of Khmelnytskyj region have made professors and students of the M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv. Fruitful research folk music in Khmelnytskyj region associated with folklore activities Y. Slyvynskyj and L. Kushlyk. In 1987, these collectors investigated 8 villages of Teofipolskyj, Volochyskyj, Derazhnianskyj, Chemerovetskyj and Kamianetz-Podilskyj districts and recorded approximately 160 songs. This materials stored in the archive of The Problem Scientific-Research Laboratory of Music Ethnology, M. Lysenko Lviv National Music Academy in handwritten copybook named „Khmelnytskyj region. 1987, June. Expedition № 45. The record of the second brigade of students”. A large number of records from Khmelnytskyj region, which is also stored in the archive laboratory, was carried by students during the annuals practices of folklore. This is records from the 34 villages of 15 districts of Khmelnytskyj region, which on the whole counts more than 800 units.

Thus, we can conclude that owing to the dynamic collecting activity of the individual researchers as well as the government institutions in Kyiv and Lviv, it managed to commit to paper and leave the future generations a legacy of original folklore-ethnographic examples that are valuable source materials for the study of the spiritual culture of the Khmelnytskyj region.

Key words: Khmelnytskyj region, folk music recordings, ethnomusicologists of Kyiv and Lviv.

ДО ПРОБЛЕМИ ДІАХРОННИХ ДОСЛІДЖЕНЬ
ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИКИ
(на матеріалі трьох різночасових записів із Полісся)

Автор піднімає різноманітні проблеми діахронних фольклористичних досліджень на прикладі порівняння трьох експедицій у селі Велемічі Столінського району Брестської області (Білорусь). Це опубліковані матеріали 1932 року Філарета Колесси та Казімежа Мошинського (13 пісень), 1967 – Зінаїди Можейко (10 пісень) та архівні записи 1997 року автора статті (21 пісня). З усіх зафіксованих творів спільними в усіх збирачів є 4 пісні: колядка „Да запеймо песню”, гаївки „Володар”, „Да й не росці й, укропе” і весільна ладканка „Добраноч, мамонько, добраноч”. Саме їх і детально проаналізовано та зіставлено (окрім транскрипцій розглянуто ще й фонозаписи двох творів із воскових валиків Ф. Колесси та К. Мошинського).

Ключові слова: діахронні дослідження, польова робота, транскрипції, Полісся, Філарет Колесса, Казімеж Мошинський, Зінаїда Можейко.

Діахронні дослідження, як відомо, надзвичайно важливі для розуміння динаміки історичного розвитку традиційного мистецтва чи еволюції окремих його складових. Основою для цих студій у фольклористів та, зокрема, етномузикологів є повторні експедиції. Попри їх безсумнівну необхідність і вартість, під час здійснення такого роду польових розвідок виникає чимало труднощів, котрі іноді неможливо оминути.

Так, якщо поновні записи тих чи інших культурних явищ провадить лише один науковець, то протягом свого „творчого життя” він ледве чи зможе побачити їхні достатньо суттєві трансформації. Адже темпи еволюції в культурі значно повільніші і здебільшого за цей час відбувається зміна одного чи кількох людських поколінь. Хоча зрозуміло, що окремих „відлік” (а отже й додатковий стимул для творення) – вагомі історичні події, які впливають на соціум та можуть траплятися й упродовж досить короткого часу. Відповідно одному дослідникові переважно вдається зафіксувати появу чи навпаки зникнення виконавців, інструментів, творів, елементів обрядів тощо. Для виявлення ж суттєвіших змін необхідні матеріали, зібрані через далеко більший часовий проміжок. Та тут виникають нові перешкоди, що „обертаються” навколо неоднакових вихідних умов дослідження.

Так, при порівнянні різночасових зразків важливо враховувати відмінності: в меті збирацького сеансу¹, обставинах його проведення (під час обряду – поза обрядом)², стилях виконання (гуртовий – сольний³ або ж вуличний – хатній), вікові та статі інформантів⁴, технічному спорядженні збирачів тощо.

Зіставляючи ж уже задокументовані різночасові записи, варто брати до уваги індивідуальні особливості транскрипцій (опублікованих або архівних), які постають унаслідок неоднакових музичних здібностей, різної фаховості нотувальників, відмінності в їхніх транскрипторських підходах, меті фіксації (морфології чи фонетики) тощо.

Звичайно, в ідеалі для порівняння традиційної музики необхідно мати не лише транскрипції творів, але й їхні фоно- (значно краще – відео-) записи, бажано еквівалентної якості, з фіксацією якнайбільшої кількості різновидів того чи іншого твору, аби бодай наблизитися до схоплення його цілісності, що існує в множині виконавських інтерпретацій⁵. Оскільки такі умови на сьогодні ще мало ймовірні для дослідників, хіба що стануть нормою вже для наступних поколінь, є сенс вивчати і нерівноцінні записи – принаймні порівнювати ті моменти, що можливо зіставити. Спроба такого дослідження пропонується у цій розвідці, де розглянуті розділені трьохдесятилітнім часовим проміжком записи Філарета Колесси – Казімежа Мошинського, Зінаїди Можейко та автора цієї студії.

¹ Метою сеансу може бути, приміром, розвідка репертуару певного населеного пункту, діяльність виконавця із фіксацією одиничних зразків різних жанрів, запис варіантів одного жанру або й твору і т. ін.

² Під час виконання поза обрядом може змінюватися темп, спрощуватися манера співу тощо.

³ При одноголосому виконанні багатоголосної музики іноді важко зрозуміти, який саме голос відтворює інформант. Так само й з інструменталістами – коли один музикант грає традиційно ансамблеву музику, то часто намагається „компенсувати” відсутність інших інструментів і заграє й їхні мелодичні фрази. Тож той самий твір, зіграний чи заспіваний сольо і в гурті, звучить, як правило, по-різному.

⁴ Кожній віковій категорії та статі виконавців властивий свій репертуар, відповідно, збирачеві могли просто не заспівати чи не заграє зафіксованого іншими дослідниками.

⁵ Існування лише одного варіанту твору, записаного у різний час, не дає можливості з'ясувати, що саме належить до інваріантності, а що до еволюційних змін.

Так, під час експедиції у с. Велемічі Столінського району Брестської області у 1997 р.¹ автору вдалося, поміж іншими (всього 21 одиниця), записати й 7 народновокальних зразків, які свого часу у 1932 р. зафіксували тут же Філарет Колесса, Казімеж Мошинський і його асистентка Ядвіга Клімашевська (13 одиниць) [12], та 4 – які у 1967 р. записала Зінаїда Можейко (у польових матеріалах можливо їх є й більше, але у виданих нею збірниках налічується всього 10 одиниць) [10; 11]. Із усіх цих записів співпали 4 твори: колядка „Да запеймо песню...”, гаївки „Володар”, „Да й не росці, й укропе” і весільна ладканка „Добраноч, мамонько, добраноч” (див. *Ресстр зафіксованих творів у Додатках*). Причина такої невеликої кількості спільних прикладів у тому, що при повторних експедиціях у цьому населеному пункті збирачі не ставили собі мети фіксації „слідами попередників”. Можейко не мала на той час ще рукописних матеріалів Колесси – Мошинського, я ж не врахувала записів Можейко, а мала лише збірник Колесси – Мошинського (мушу визнати це як власний недолік у підготовці до тодішньої подорожі). Крім того, умови експедиції дозволили провести в цьому селі тільки один збирацький сеанс, без можливості опитати інших респондентів. Тому порівняння, котре пропонується у цій статті – радше трьох не планованих записів, котрі об’єднує хіба прагнення збирачів до максимальної повноти фіксації репертуару знайдених виконавців.

Отож, щодо респондентів (котрі, до-речі, ніде не повторюються, хоча гіпотетично й могли би), то вони представляють різні покоління з різницею у віці в середньому 20 років:

- у Колесси, Мошинського – 1900 р. н.²;
- у Можейко – 1906, 1914, 1919, 1925 і 1934 рр. нн.;
- в останній експедиції – 1936, 1937, 1941, 1944 рр. нн.

Щоправда, якщо виконавиці Ф. Колесси і К. Мошинського на момент запису було лише 32 роки, то у З. Можейко та моїй експедиції – 50–60 років.

¹ Експедиція відбувалася на запрошення та під керівництвом викладача Брестського державного університету Софронія Жлоби та за участю його студентів і двох представників зі Львова, зокрема – Ірини Федун та Ліни Добрянської (друга працювала паралельно в інших селах).

² Марія Райнова (дівоче Шпаковська), дружина православного священика з Хоростова, уродженка с. Велемічі. Рік її народження точно не відомий, із приміток Мошинського [12, с. 300, 315 та ін.] бачимо, що на момент запису (вересень 1932) їй було 32 роки, тобто вона могла народитися і в 1899 р.

Покращити пропонований нижче порівняльний аналіз та бодай трохи наблизити зіставлення до ідеального допомогли знайдені в Литовському фольклорному архіві при Інституті литовської літератури і фольклору копії фонозаписів із воскових валиків Ф. Колесси та К. Мошинського¹. З-поміж них були віднайдені гаївка „Володарь...” та весільна ладканка „Да добраноч...”², що дозволило порівняти різночасові аудіозаписи (на жаль, інші два твори фіксували рукописним способом³). Звісно ж, цікавим видалося поновне транскрибування цих двох аудіозразків задля порівняння їх із нотаціями Ф. Колесси. Фаховість останніх не викликає жодних сумнівів, однак таке зіставлення цінне й у світлі наукової полеміки з приводу цих транскрипцій Анни Чекановської та Софії Грици. Так, А. Чекановська у своїй рецензії піддала сумнівам достовірність нотацій Ф. Колесси, що видалися їй надто простими порівняно із тогочасними записами Бели Бартока, Зінаїди Евальд та Євгенія Гіппіуса, а особливо з уже згадуваними пізнішими нотаціями з тієї території З. Можейко [14]. С. Грица на це слушно відповіла [1; 2], що у Ф. Колесси та З. Можейко були різні умови запису (поодинокі виконавці у першому випадку та повноцінні гурти – в другому). Та найважливіше, що різною була мета запису. Адже, якщо у Ф. Колесси в транскрипціях відображені лише найсуттєвіші для структури наспіву деталі, тобто рівень граматики, то в З. Можейко – специфіка виконавської манери, власне вже фонетика. Тому жодних „перетягань” у бік „хто записав краще” навіть не може бути, бо дослідники фіксували різні речі, ставлячи собі при цьому різну мету. Для того, аби певним чином урівноважити цю ситуацію, свої власні транскрипції я зробила „напівфонологічними”, тобто з урахуванням як структури наспівів, так і їх найважливіших

¹ Із цього приводу висловлюю сердечну подяку колегам-етномузикологам зі Львова Ірині Довгалюк та Вільнюса Аусте Накене (Austė Nakienė) за допомогу із пошуком цих пісень. Зараз усі ці матеріали викладені на литовськомовному сайті: <http://archyvas.lt/irasai/>, і власне А. Накене є однією з учасниць проекту збереження і публікації звукових архівів Литви (див. http://archyvas.lt/archyvas/index_en.html). Також кілька творів із поліської експедиції Колесси – Мошинського увійшло до компакт-диску, підготованого А. Накене та Р. Жарскене [15], та аналізовані у цій статті твори там відсутні.

² Див.: <http://archyvas.lt/irasai/index.php?veiksmas=resultatai&nuc=200>.

³ Детальніше про саму експедицію див. передмови С. Грици та Ф. Колесси [12], а також статтю Ірини Довгалюк [3].

(не всіх!) виконавських деталей¹. На превеликий жаль, наразі не вдалося роздобути фонозаписів З. Можейко й також їх повторно транскрибувати, тож таке завдання уже хіба на перспективу.

Отож, поглянемо на ці приклади, де нотації Ф. Колесси – К. Мошинського позначені як варіант *a* (№№ *1a*, *2a*, *3a* і *4a*), повторно транскрибований мною їх фонозапис – *a1* (лише №№ *2 a1* і *4 a1*) З. Можейко – варіант *b* (№№ *1b*, *2b*, *3b*, *4b*), транскрипції мого експедиційного запису – варіант *c* (№№ *1c*, *2c*, *3c*, *a4 c*). Задля зручності порівняння нотації подаються у вигляді партитури (приклади З. Можейко перетранспоновані також у тональність „соль”), що змусило їх дещо відкоригувати (див. у примітках до кожного твору), інакше неможливо би було їх розмістити графічно. Одночасно в електронних додатках додані й зіскановані оригінали нотацій і текстів, аби читач міг у разі потреби їх швидко віднайти.

Приклад № 1²

Це однорядкова колядка ¹V³ 554, ^sV⁴ *абр*, типу A1 за В. Гошовським. Виконується на „старий” Новий рік (з 13 на 14 січня), у записках З. Можейко має назву „щадрэчная”, у моїй експедиції виконавці стверджували, що вона називається просто „колядка на Шчодру”. Ф. Колесса подає її у групі колядок (№ 3), однак ні він, ні К. Мошинський нічого не згадують про діалектну назву.

Ритмічний тип –  – що проглядається у всіх записах (у варіантах *b* і *c* – вдвічі крупнішими тривалостями через повільний темп). У реальному ритмічному малюнку маємо додану ноту в рефрені у записі З. Можейко. При збільшенні числа складів в основному 5-складнику в записі Ф. Колесси – додавання

¹ З кожного твору обиралася для транскрипції одна „типова” і добре виконана строфа.

² Див. ноти на наступній сторінці.

У варіанті *a* в оригіналі до першого такту є ще примітка, де цей же такт подається „згідно з безпосереднім записом” [12, с. 60]. Однак, зміни у ньому не надто суттєві, тож задля економії місця тут він випущений. Варіант *b* в оригіналі розпочинається нотою *g*¹. Також у цьому варіанті знову ж задля економії простору не виписані партія заспівувача (котра майже точно дублює те, що згодом виконує гурт, лише без рефрену) і вішнування (їх можна подивитися в електронних додатках).

³ Позначення для ритмічної будови тексту.

⁴ Позначення для семантичної структури вірша.

Приклад № 1

а) **Andantino.** $\text{♩} = 120$

Да за-спе-вай-мо пес-ню
 сла-в - но - му па - ну,
 рефр. Свя-тий ве - (чер)!

2. Да па-ну,
 па - ну, І - ва - ну,
 Свя-тий ве - чер!

б) $\text{♩} = 84$

1. Да за_пей_мо пе_сню
 сла-в(ы)_на_му па_ну.
 С(і)_вя_ты вэ... [чор].

Сла_в(ы)_на_му па_ну,
 І_ва_ну.
 С(і)_вя_ты вэ... [чор].

в) $\text{♩} = 104$ **Піднесено**

6. Ко - ні - чень - ка во - ді,
 3 ко - ні - ко-м/и/ го - во - ритъ:
 свя - тий ве - ч...

тривалості, а у 3. Можейко та моїй транскрипції – дроблення (хоча там, де є варіант безпосереднього, тобто слухового запису у Ф. Колесси бачимо обидва способи – і додавання, і дроблення). Загалом, для цієї території, судячи з аналізу інших прикладів, типовіше власне додавання тривалості. У варіанті 3. Можейко спостерігаємо затягування останньої складової першого 5-складника, яке можемо вважати або виявом особливої виконавської манери групи співаків, або ж характерною манерою виконання для цього села, якщо 3. Можейко мала кращі умови для запису – наближеніші до природної виконавської ситуації. У двох останніх варіантах видно властиві для Полісся розспівування приголосних – вокалізацію (про що писав, зрештою, Ф. Колесса у своїй статті [5, с. 419-420], а також у примітці до № 53 [12, с. 96], весільної ладканки із цього села, яка аналізуватиметься нижче).

Ладова будова досить стійка у всіх прикладах: поєднання 3-х („тримодальність”¹) тетраходів („модалів”) методом схрещення (c^2-g^1 , d^2-a^1 , e^2-h^1 , у Ф. Колесси та 3. Можейко² ще й із верхнім ввідним звуком, „надверхником”, до верхньої основи, „верхника”, верхнього тетраходу).

Тип багатоголосся: у варіантах **b** і **c** – гетерофонія, у 3. Можейко є ще й поділ на заспівувача і гурт (по-суті, заспівувач просто нагадує для всіх текст).

Темп: від $\text{♩}_{=60}$ у Ф. Колесси (реальний – $\text{♩}_{=120}$), $\text{♩}_{=80}$ у 3. Можейко і $\text{♩}_{=104}$ у мене. Важко сказати, чому такі розходження аж у 20 одиниць – чи це залежало від темпу виконання, чи звукозаписуючої або відтворюючої техніки (хоча в останньому варіанті темп явно пришвидшений самими співачками, бо, скажімо, попередню колядку „Да не вихваляйса, бела берьоза, Святий веч...” на ту саму мелодію вони виконували зі швидкістю $\text{♩}_{=96}$).

Текст твору майже ідентичний у варіантах **a** і **c**, однак цілком відмінний у записі 3. Можейко (за винятком початку). Вірогідно, просто існувало кілька різновидів цього тексту. До того ж, він записаний чомусь у 2 рядки з рефреном поміж ними, хоча у словах під нотами це однорядкова строфа, відповідно й інакше (правильно) пронумерована. Можливо, це виправлення текстового редактора.

¹ Тут і далі при описі ладової будови у лапках подається недавно запропонована Богданом Луканюком термінологія для модальних систем [7].

² Приклади 3. Можейко нотовані у збірнику в реальній звуковисотності, однак тут аналізуються так, якби були транспоновані до головного ладового устою g^1 .

Приклад № 2'

Гаївка „Володар, володар” із місцевою назвою, зафіксованою для варіантів **b** і **c**, „великонная” (Ф. Колесса і К. Мошинський не подають жодної інформації про це). Твір строфічної будови, ¹V 55 (^sV aa чи aa1), що можемо вважати, ймовірно, зачином, який лишився в результаті розпаду великої кільцевої форми (зз – <...> – <...>)². У № 2с бачимо ще й додавання вставного складу „гей”, „гой” чи „ой” після першої силабічної групи.

При порівнянні різночасових прикладів видно поступову втрату первісних ігрових обставин. Так, у Ф. Колесси – це рядна гаївка (№ 18) із переспівуванням двох гуртів-рядів (як зазначено в коментарі до неї: „Два хори А і Б стають проти себе рядами. За кожною відповіддю одна дівчина переходить із одного ряду до другого” [13, с. 69]³). У 3. Можейко – лінійна гаївка, без поділу на гурти. А в моєму записі, за твердженням виконавців, її взагалі виконували сидячи на лавці або ж часом ставали у коло (явна ознака інволюції хореографії твору).

Реальний ритмічний малюнок  (чи стягнений )⁴, ймовірно похідний від: , де 7-складова ритмічна схема поєднується із 6-складовим віршем, тому дві останні або дві перші долі об'єднуються. Цікаво також і те, як 5-складовий в основі вірш штучно „підганяється” до 6-складового способом огласовок.

Лад: 2 тетра хорди, „модалі” ($c^2 - g^1$, $b^1 - f^1$), поєднані методом схрещення. У записі Ф. Колесси є варіантна заміна нижнього ввідного звуку („приверхника”) до верхньої опори („верхника”) верхнього тетра хорду („супрамодала”).

У прикладі с бачимо, порівняно із попередніми, відсутність гетерофонного виконання та глісандування окремих довгих звуків, що може знову ж таки свідчити або про втрату цих елементів, або про гірших виконавців чи інакші обставини запису.

Текст найповніший у 3. Можейко (16 строф), у Ф. Колесси і К. Мошинського 9 строф, у мене – 7 строф (відсутні, у порівнянні

¹ Див. ноти на наступній сторінці.

Для варіанту **a** не подається „безпосередній запис” [12, с. 69]. У прикладі **b** оригінальний початковий тон – e^1 .

² Див. детально про теорію великої кільцевої форми у [8; 6].

³ Подібний коментар про виконання цієї гаївки і в К. Мошинського [12, с. 300].

⁴ У 3. Можейко ще із затягуванням довгих тривалостей та порівняно повільнішим темпом виконання.

Приклад № 2

а) *Andante* [$\bullet = 69$]

[Хор А] во - ло - дарь, од - чи - ний во - ро - та!

[Хор Б] - Во - ло - дарь, од - чи - ний во - ро - та!

- А хто там кри - чить, - А хто там кри - чить,

[Хор А] - А хто там кри - чить, [Хор Б] - А хто там кри - чить,

а1) $\bullet = 69$ *Поважно*

1. - Во - ло - да - р/и/, од - чи - ний во - ро - та!

2. - А хто та - м/и/ кри - чить...

б) $\bullet = 52$

1. - Во - ло - дар, во - ло - дар, о - дчы - ні та - м(а) кры - чыць, та - м(а) кры - чыць?

в) $\bullet = 68$ *Спокойно*

2. - (i) А х(а) то та - м(а) кры - чыць, та - м(а) кры - чыць?

су - к/и/ - ном.

Приклад № 3

а) $\text{♩} = 108$

Да й не рос-ці, вкро-пе, да й не рос-ці, вкро-пе, по мо-йо-му й го - ро - ду,
 Да й не хо-дзі, ста-рий, до ме-нє, мо-ло - до - ї.

б) $\text{♩} = 76$

1. Да й не ро-сці, в(ы)кро-пэ, да й не ро-сці, в(ы)кро-пэ, по мой-му і го - ро-ду ж(ы)ло мой-му і го - ро - ду.
 2. Да й не хо-дзі, с(ы)та-ры, да й не хо-дзі, с(ы)та-ры, до мя-не мо-ло - до - е ж(ы), до мя-не хо-ро - шэ - є.

в) $\text{♩} = 96$ **чітко**

4. Бо й/ї/я є - го сле-дочкі, ге, Бо й/ї/я є - го сле-дочкі, ге, Ка-ме-нєм за-ко - це-ля, ге, Ка-ме-нєм за-ко - це-ля.
 5. Ой як важ-ко, Ой як важ-ко, ге, Тяж-ко, ге,

1) Варіант для 4-складових рядків:

5. Ой як важ-ко, Ой як важ-ко, ге, Тяж-ко, ге,

Текст твору у №№ *b* і *c* записаний як дворядковий, у Ф. Колесси – однорядковий, у К. Мошинського хоч і без нумерації строф, але також із подібним поділом на рядки, як у дворядкових строфах. У всіх прикладах чітко бачимо форму кліше, та знову ж таки найповніший запис тексту – у З. Можейко (12 строф), у моєму записі співачки пропустили 2 строфи (7. і 9.) з другого кліше (відповідно, всього 10 строф), у Ф. Колесси і К. Мошинського по 8 строф, причому у Ф. Колесси дві строфи з 1-го кліше чомусь опинилися після 2-го (або вони з К. Мошинським записували ту саму виконавицю порізно, або це редакторська чи видавнича похибка).

Приклад № 4¹

Ямбізований різновид весільної ладканки типу 3 виду С (${}^{\text{r}}V\ 53_2$)² з ${}^{\text{m}}R\ \text{♪♪♪♪♪} \text{, } {}^{\text{s}}V\ \text{аб;вг/АБ}$ (не повторюваний двічі рядок, як в описаних типах). У реальному виконанні перша силабічна група переважно 6-складова, де початковий ямб модифікується у трибрахій (♪♪♪). У варіантах *b* і *c* типове додавання вставних складів „да”, „ой”, „ох” між основними сегментами другого рядка.

Ладова будова – два тетра хорди („модалі”) (d^2-a^1, g^1-d^1), поєднані методом прилягання („розділене поєднання модалів”), із характерною для модальності варіантною заміною нижнього ввідного тону („приверхника”) (cis^2, c^2) до верхньої основи („верхника”) верхнього тетра хорду. Також відсутній верхній ввідний тон („принижник”) (e^1) до нижньої основи („нижника”) нижнього тетра хорду.

Як і в попередніх прикладах, тут властиве гетерофонне виконання, щоправда, бачимо це лише у варіанті *b*, оскільки інші співані сольо (у моєму записі також, бо інші респондентки не пам’ятали того твору).

У тексті, якщо брати за основу варіант З. Можейко як найповніший (6 строф), у всіх трьох прикладах однакові лише строфи 2. і 3. Причому у Ф. Колесси і К. Мошинського ними ж твір і обмежується, у моєму записі є ще дві строфи (всього 4), котрих немає у З. Можейко. Але у її варіанті, якщо початкова строфа, що відсутня в інших двох зразках, цілком логічна, то строфи 4.–6., судячи зі змісту, навряд чи співають також при від’їзді молодої з рідного дому, а швидше за все тоді, коли вона вже приїжджає до молодого. Можливо, виконавиці об’єднали тут дві ладканки разом.

¹ Див. ноти на наступній сторінці. Оригінальний початковий тон для варіанту $c-d^1$.

² За класифікацією Б. Луканюка [9]. Безпосередньо на цій території такий самий тип описаний і Л. Добрянською та І. Федун [13].

Приклад № 4

а) $\text{♩} = 112$

Да до-бра-ноч, ма-монь-ко, да ге-той до-б - ра - ноч не на ноч.
 теп.
 Да ге-той до-б - ра - ноч не на ноч, да ге-той до-б - ра - но - ч на весь век.

а1) $\text{♩} = 116$ *Внесено*

1. Да до-бра-ноч, ма-монь-ко, до-бра - ноч, Да ге-то-й/до-б/и/-ра - ноч не на ноч.
 2. Да ге-той до-б/и/-ра - ноч не на ноч, Да ге-то-й/до-б/и/-ра - ноч, ох, на весь і век.

б) $\text{♩} = 96$

1. Ша-в(ы)-ко-ва ні-то-ч(ы)-ка к сця-неб(ы)-е. Мо-ло-да Га - ле-ч(ы)-ка да - бра-нач да - е.
 2. Да - бра-нач, ма-мо-н(і)-ка, да-бра - нач, бо ўжэ та да - бра - нач, ох, не на ноч.

в) $\text{♩} = 132$ *Наспівуючы*

4. Бо й гетой чо-ло - век, шо й вчо-ра бив, Он на-шу Ва - ле-ч/и/-ку, ой, по-лю - біл.

Також до цього твору є аудіозапис, що дозволяє „перетранскрибувати” нотацію Ф. Колесси. У першому рядку 1-ї строфи явно прослуховується *cis*², що відсутній у Ф. Колесси, натомість він стоїть чомусь над нотою на початку 2-го рядка над складом „ге”, де його якраз немає. Сумнівні й обидва морденти, бо в записі не прослуховується в тих місцях навіть тремтіння голосу, не те що мелізм. Зважаючи на те, що Ф. Колесса записав 2 строфи, дивно, чому він не поставив між ними подвійну тактову риску (до-речі, і в гаївці № 25 також), так як він це зробив у двох інших аналізованих прикладах (колядці № 3 і гаївці № 18). Але загалом, звісно ж, якісь надто суттєві розбіжності між нотацією Ф. Колесси і моєю поновною транскрипцією його аудіозапису відсутні.

Отож, як можемо побачити із проаналізованих прикладів, найкращі результати в сенсі якості зафіксованого дають підготовані стаціонарні записи, як у З. Можейко¹. Саме у її зразках найповніші варіанти текстів і, можливо, найправдивіші темпи й особливості фактури, чого важко було досягти від також підготовленого, однак сольного запису Ф. Колесси. У моїй експедиції кількісно лише на одну виконавицю менше, ніж у З. Можейко, але на добротність запису ще й вплинули умови проведення сеансу. Адже, крім того, що це був імпровізований сеанс, а не попередньо домовлений, він розпочався лише о 22:30, коли респонденти були вже дещо втомлені.

За манерою співу в респондентки Ф. Колесси, як дружини священника, дещо відчувається академічний, „писемний” вплив і трохи спрощене виконання (хоч, можливо, це й вікова особливість, адже вона молодша, ніж інші виконавиці), але загалом стилістика того регіону цілком збережена. Тому це й відповідно проглядається у нотаціях. У двох інших експедиціях манера співу в цілому подібна, хоча відсутні у найпізнішому записі глісандування в кінці строф та заспіувач у колядці можуть свідчити й про втрату цих елементів.

Транскрипції за стилем викладу найбільше схожі у варіантах *a* і *c*, що свідчить і про приналежність до єдиного національного стилю (навіть незважаючи на їх різний тип – морфологічні та напівфонологічні).

¹ Принаймні так вона стверджує у передмові до свого збірника [10, с. 3]: „Особливо співочі села, де традиційний фольклор живе у сучасному музичному побуті активним, повноцінним життям, обстежувалися **стаціонарно**. Серед них – Тонєж, Букча, [...], **Велемічі**, Тишковічі (Брестське Полісся)” (*Переклад та виділення в тексті мої. – І. Ф.*).

Нотації самого Ф. Колесси, безсумнівно, виконані на високопрофесійному рівні. А ті невеликі похибки, що трапляються у поновно транскрибованих фонозаписах, можуть бути і результатом неможливості багатократного переслуховування чи заповільнення запису (що дозволяє зробити вже сучасна техніка), або й наслідком видавничих вад (добре би їх зіставити із рукописним оригіналом). Закономірно також, що мовний діалект найбільше білоруського „забарвлення” отримав у текстах З. Можейко, польського – у К. Мошинського та українського – у Ф. Колесси і моїх. У мові того регіону маємо перехідну зону між українськими і білоруськими діалектами (Ф. Колесса говорить ще й про вплив російської вимови [12, с. 96]).

Та важливо, що суттєвого впливу на характеристику самих творів ані тип експедиції, ні умов проведення сеансу не мають, бо основні музичні особливості у всіх зразках ідентичні. Так, у проаналізованих візрях типові: вільносилабічні тексти через велику кількість додавань вставних слів, вокалізація приголосних, тяжіння ритміки до тридольного групування, модальна (тетрахордова) ладова система, гетерофонний тип багатоголосся тощо.

Таким чином, уже в такому, здавалося би, невеликому часовому зрізі для порівняння можемо спостерігати тенденцію до втрати поодиноких виконавських елементів, зокрема, спрощення гайкових хороводів, окремих елементів фактури, все більшого переходу існування традиції з активного стану її функціонування до пасивного. Інші ж розбіжності у проаналізованих прикладах (темпи, манера виконання і т. ін.) – радше результат нерівноцінних експедиційних умов запису (підготовленості, віку, пам’яті носіїв тощо). З цього можемо зробити висновок, що період 1932–1997 рр. на Столінщині – надто короткий для спостереження якихось глобальних змін традиційної музики, оскільки жодних подій, котрі би могли пришвидшувати ці зміни, у той час там не відбувалося. Також це зайвий раз свідчить про стійкість та консервативність власне самої музики, що найповільніше піддається змінам і котру, за сприятливих обставин, пам’ятатиме ще не одне покоління виконавців.

Список використаних джерел

1. Грица С. Класифікаційні засади в працях академіка Філарета Колесси в їх зустрічі з сучасною фольклористикою / Софія Грица // Родина Колесів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та

- 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : Зб. наукових праць та матеріалів. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – С. 188-198.
2. Грица С. Фольклористична праця з українсько-білоруського Полісся Ф. Колесси та К. Мошинського. Дискурс з А. Чекановською / Софія Грица // Грица С. Трансмісія фольклорної традиції : Етномузикологічні розвідки. – Київ – Тернопіль : Астон, 2002. – С. 67-81. [Передрук статті 1998 р.]
 3. Довгалюк І. До історії поліської експедиції Філарета Колесси та Казімежа Мошинського / Ірина Довгалюк // Проблеми етномузикології : Науково-методичний збірник. – Вип. 9 / Ред.-упор. О. І. Мурзіна. – С. 76-93.
 4. Ковальчук В. П. Народна музика Рівненського Полісся : Обрядові пісні / Ред. Ю. П. Рибак / Віктор Ковальчук. – Рівне : Волинські обереги, 2008. – 188 с.
 5. Колесса Ф. М. Народна музика на Поліссі / Філарет Колесса // Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 409-424.
 6. Луканюк Б. Гаївки : Спроба генотипної класифікації (на архівних матеріалах Кабінету народної творчості Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка) / Оксана Возняк, Богдан Луканюк. – Львів : СПОЛОМ, 2015. – 154 с.
 7. Луканюк Б. Думовий лад. Причинки до теорії модальності / Богдан Луканюк // Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси) : Зб. наукових праць та матеріалів. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2013. – Вип. 13. – С. 463-535.
 8. Луканюк Б. К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке „Вийди, вийди, Іванку”) / Богдан Луканюк // Актуальные проблемы современной фольклористики : Сб. статей и материалов. – Ленинград : Музыка, 1980. – С. 83-107.
 9. Луканюк Б. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині / Ліна Добрянська, Богдан Луканюк // Етнокультурна спадщина Полісся / Упор. В. Ковальчук. – Рівне : Перспектива, 2004. – Вип. 5. – С. 95-108.
 10. Можейко З. Я. Песни Белорусского Полесья : Вип. 1 / Зинаида Можейко. – Москва : Советский композитор, 1983. – 184 с.
 11. Можейко З. Я. Песни Белорусского Полесья : Вип. 2 / Зинаида Можейко. – Москва : Советский композитор, 1984. – 152 с.
 12. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / Упоряд., вступ. ст., прим., пер. з пол. С. Й. Грици. – К. : Музична Україна, 1995. – 432 с.
 13. Федун І. Весільні обрядові наспіви південно-східної Берестейщини (за матеріалами експедиції 1997 р.) / Ліна Добрянська, Ірина Федун // Народна музика Волині : Зб. статей і матеріалів / Ред.-упор. О. Смоляк. – Кременець : КПК ім. Т. Г. Шевченка, 1998. – С. 27-35.

14. Czekanowska A. Hryca, Zofia (editor). Muzychnyj Folklor z Poliss'ja – u zapisakh Filareta Kolessy ta Kazimira Moszyńskiego... / Anna Czekanowska // Yearbook for Traditional Music. – Vol. 29. – 1997. – P. 173-176.
15. Lietuvių etnografinės muzikos fonogramos, 1908–1942 [The phonograms of Lithuanian ethnographic music, 1908–1942] / Sudarė ir parengė [Edited by] Austė Nakienė, Rūta Žarskienė; redaktorius [editor] Vitas Agurkis. – Vilnius : LLTI, 2007. – 133 p. + 1 garso diskas (CD).

Додатки

1. Реєстр зафіксованих творів у с. Велемічі Столінського р-ну

Ф. Колесса, К. Мошинський (1932)¹	З. Можейко (1967)²	І. Федун (1997)
<i>Зимові</i>		
		№ 1 ³ Чи ти панє спіш, чи ти так лежиш, святий веч...
		№ 2 Да не вихвайся бела берьоза, святий веч...
№ 3 Да заспваймо песню славному пану (с. 60:195- 196:291-292) ⁴	I, № 12 Да запеймо песню („шчадрэчная”) (с. 36–37) ⁵	№ 3 Да запеймо песню слав/и/ному пану, святий веч...
		№ 4 Ой рано-рано кури попелі, святий веч...

¹ Зі збірника Ф. Колесси – К. Мошинського [13].

² Зі збірників З. Можейко [11; 12]. Випуск 1 і 2 позначатимуться перед номером твору римськими цифрами I і II.

³ Порядок твору у польовому записі. Задля зручності порівняння деякі пісні переставлені місцями з тим, щоби однакові твори у записах різних збирачів опинилися в одному рядку.

⁴ Номер і сторінка твору зі збірника Ф. Колесси – К. Мошинського [13]. Потрійна нумерація сторінок через двокрапку означає сторінки *мелодії* : *словесного тексту у запису Ф. Колесси* : *словесного тексту у запису К. Мошинського*. Принагідно додаю, що у записах К. Мошинського № 2 фігурує також як із с. Велемічі. Імовірно, це видавнича похибка, бо у Ф. Колесси та покажчику упорядника С. Грици вказаний зовсім інший населений пункт.

⁵ Номер і сторінка твору зі збірника З. Можейко [11]. Назви творів подано як в оригіналі (білоруською мовою). Коментарі до них взято з приміток на с. 168–174.

<i>Весняні</i>		
		№ 5 Весна, весна, весня-ночка, а і де твоя дочка Мар'яночка („веснянка”)
№ 18* ¹ Володарь, володарь, одчиний ворота (с. 69:206:300)	I, № 56 Володар, володар, одчынй ворота („веліконная”) (с. 70)	№ 6 Володар, володар, гей, одчиний й ворота („веліконная”)
№ 25 Да й не росці, вкропе (с. 75:209-210:303) ²	I, № 58 Да й не росці, укропэ („весна, кола”) (с. 72)	№ 7 Да й не росці, й укропе („веліконная”)
		№ 8 Заєнько да сересенько, заєнько да белесенько („веліконная”)
№ 27 Одзєну ж я, одзєну ж я (с. 76:210:304)		
№ 31α Ой і травко, муравко (с. 77-78:211:305)		
№ 31β Да на Янковум полі (с. —:211-212:305)		
<i>Сезонно-трудові</i>		
		№ 9 Косів козак сєно, як би́ла погода („сєнокосная”)
	I, № 104 Раскопайце ж серцэ грэблю („як жнуць ячмень, мнуць проса”) (с. 117)	
№ 35b* Уже сонце за гор, за гор (с. 79-80:213:306)		№ 11 Уже сонце з-за гор, з-за гор, пускай пан домой, домой
	I, № 79 А ўже ж ў мяне дожынкi („жніво”) (с. 89)	
<i>Весільні</i>		
		№ 13 На горі цер/и/ков/и/ка, святий Спас
		№ 14 Зельоная да дубровонька

¹ Тут і далі зірочка біля номерів означає, як і в збірнику, що збирачі твір записували на фонографі.

² У Показчику населених пунктів і записаних у них творів [13, с. 405] цей номер навпроти с. Велємичі чомусь пропущено.

		№ 15 Із нового да коло- дєзя
№ 53* Да добраноч, ма- монько, добраноч (с. 96:222:315)	I, № 160 Шаўкова ніточка („як маладая ад’язджае, з маткай развітваецца”) (с. 161–162) ¹	№ 16 Добраноч, мамонь/i/ ко, добраноч („як едут уже, як молоду уже ве- зут”)
		№ 18 Ой летілі гусоньки через сад
		№ 19 Оступітеси й вороги з дороги
№ 78 Да подякуймо Богу (с. 113:234:327)		
<i>Звычайні</i>		
		№ 10 Ой чие то поле, чіі то покосі
		№ 12 Да і оддай менє же маті
№ 94* Ой журавко, жу- равко (с. 124:247:337)		№ 20 Ой журавко, журав- ко
№ 118 Ой не шуми, луже, зельоний байраче (с. 142:258:345-346)		
№ 128* (Ой) п’юць людзі горілочку, сері гусі воду (с. 149:262:349)		
№ 158 Пошла баба по селу (с. 167:275:360)		№ 21 Пошла баба по селу добиваті кісєлю
	II, № 2 У нядзелю рано сіне морэ йграло (при- урочиваецца к прополке) (с. 20-21)	
	II, № 31 Осень наша доўгая (приурочиваецца к осени) (с. 45)	
	II, № 84 Із трох садоў, з трох шуміць (с. 99)	
	II, № 90 Шыла дзеўка ушывала (с. 104-105)	

¹ Друга строфа ладканкі пачынаецца словамі: „Дабранач, мамонька, дабранач...”.

2. Тексти до нотних прикладів

№ 1 а

Да заспéваймо пéсню славному пану,
Святий вечер!¹
Да пану, пану, пану Івану.
Ой по двору ходзіць, конічєнка водзіць.
Конічєнка водзіць, з коніком говоріць:
– Ой коню мой, коню, продам тебе королю.
– Ой пане мой, пане, не продавай мене,
Не продавай мене, спогадай на себе,
Як турки' нага^аняли, а ми уцєкали.
Da zaspevajmo pesnu slavnemu panu,
Svatyj večer!²
Da panu, panu, panu Nikolaju.
On po dvoru chodit', koničeňka vodit'.
Koničeňka vodit', s konikom hovoryt':
– Oj koňu mój, koňu, prodam t'ebe korolu.
– Oj paňe mój, paňe, ñe prodavaj meňe;
Ne prodavaj meňe, spohadaj na sebe.
Jak turki nahaňali, a my včekali.
(dalej nie pamięta).

№ 1 б

1. Да запéймо пéсню слаўнаму пану,
Сяты вэчор!
Слаўнаму пану, пану Івану.
2. Да маці сынонька да рана буджала,
Да рана буджала, ў войско проводжала.
3. – Ой, сынонько мой, Іваночко мой.
На попэрэд войска да не выхваляйса.

А на позад войска да не оставайса.
4. А сынок мамонькі да й не послухаў,
На попэрэд войска з коніком гуляе,
А на позад войска да мэчэм рубает.
5. Ох, як угледзеў наш і старэйшы цар:
– Ох, каб жа я знаў, чый то сын гуляў,
То б я ж за яго да царэўну оддаў.
6. Да царэўну оддаў,
половіна б царства оддаў,
Половіна б царства оддаў і тры городочки.
7. Што й одзін городок – славєн Кієвок,
Й а другі городок – славєн Ніжавец,
А трэці городок – слаўная Москва.
8. Кіявок слав'єн да ўсє цэрквамі,
Ніжавец слав'єн да ўсє ездамі,
А Москва слаўна да ўсє панамі.

9. Ой, за сем словом, святкуй, пан, здороў,
Із своїм отцэм, з своею маткою.
10. Із сямейкою з весяленькою,
З добрымі людзьмі, з намі молодзьмі.

№ 1 с

1. Да запéймо пéсню
слав/и/ному пану, святый веч...
 2. Слав/и/ному пану,
да пану Івану, святый веч...³
 3. Ой чи вдома, вдома та нам пан Івана.
 4. Хоть і вон удома – то і не гуляє.
 5. По д/и/вору ходіть, конічєнка водзі.
 6. Конічєнка воді, з коніком/и/ говорить:
 7. – Ой коню мой, коню, продам тебе кролю.
 8. Да за то кролейкови,
да за п'ять чер/и/воних.
 9. – Ой пане мо'й, пане, не продавай мене.
 10. Не продавай мене, спогадай на себе.
 11. Спогадай на себе, на своє дороге^с.
- [Далі одна промовляє:]
Дай Бог, коб за год дождалі
Да й ще заспєвали,
Ваш дом повелічувалі!

№ 2 а

Співують 2 хори: А, Б.
А. – Володарь, володарь, одчинияй ворота!
Б. – А хто там кри'чи'ць, а хто там ри'чи'ць?
А. – Князьове дзіця, князьове дзіця.
Б. – А на чом дзержице, а на чом дзержице?
А. – А на правуй руце, на правуй руце.
Б. – А на чом седзіце? (2)
А. – На золотом креслі. (2)
Б. – А чим покрито? (2)
А. – Червоним сукном. (2)
Dziewczęta tworzące 2 chóry. Stają dwoma
rzędami naprzeciw siebie. Gdy prześpiewają
pieśń jak wyżej, przechodzi z 2 rzędu do
1-szego i t.d.
I [chór] – Wołodari, wołodari, otčyňaj vorota!
II [chór] – A chto tam kryčyc'
I – Kňazowe qica!
II – Ja na čom qeržće?

¹ Рефрен „Святый вечер” повторюється після кожного пісенного вірша. – Прим. утор.

² Refren powtarzający się po każdym wierszu.

³ Так само і далі було розспівувано кожен рядок. – І.Ф.

- I – Na pravuj ruće!
 II – A na čom šeqiče?
 I – Na zolotom kresli!
 II – A čym pokryto-ho-o-ho?
 I – Čyrvonym suknom!

№ 2 a1

1. – Володар/i/, володар, одчиний ворота!
 2. – А хто там/и/ кричи[ць...]

№ 2 b

1. – Володар, володар,
 Одчынні ворота!
 2. – А хто там крычыць? (2)
 3. – Князёва дзіця. (2)
 4. – А на чом сядзіць? (2)
 5. – На золотым крэсле. (2)
 6. – А чым накрыты? (2)
 7. – Чырвоным сукном. (2)
 8. – Ох, а чым повззучь? (2)
 9. – Сывцэм-воронцэм. (2)
 10. – Володар, володар,
 Пусці ў огород!
 11. – А чаго ў огород? (2)
 12. – Нарваці красок. (2)
 13. – Ой, а нашто краскі? (2)
 14. – Поўємо вянкi. (2)
 15. – Ой, а нашто вянкi? (2)
 16. – Пойдомо ў танкі. (2)

№ 2 c

1. Володар, володар, гей,
 одчиний й ворота!
 2. Ой а хто та й кричи, (ей)? 2
 3. Князьовее дiтя, (гей). 2
 4. Й а на чом держите, (го*й)? 2
 5. На п/и/равой руце, (ой). 2
 6. Ой а чим пок/и/рито, (ой)? 2
 7. Чир/и/воним/и/ сук/и/ном, (гой). 2

№ 3 a

Да й не росці, вкропе²
 по мойому й огороду.
 Да й не ходзі, старий,
 до мене, молодої.
 Да поросці, вкропе,
 по мойому йогороду.
 Да пріходзь, молодий,
 до мене, молодої.

Бо я й молодого
 іздавна полюбіла.
 Бо я его следочки
 перстынком закаціла.
 Бо я старенького
 іздавна не злюбіла,
 Бо я его следочки
 каменем закоціла.
 Korowodna. Kręcą się kołem.

Daj nie rości, vykrope, (*koper*)²
 Po mojum johorodu.
 Daj nie choqi, staryj,
 Do mēnež, mołodoji.
 Bo jaj stareńkoho
 Izdavńa nie zlubila,
 Bo jeho śl'odočki
 Kaŋeńem zakociła.
 Daj porosci, daj vykrope,
 Po mojum johorodu.
 Daj prychoq, mołodyj,
 Do mēne, mołodoji.
 Bo jaj mołodoho
 Izdavńa polubila,
 Bo ja jeho śl'odočki
 P'erščonkom zakociła.

№ 3 b

1. Да й не росці, укропэ, (2)
 По мойму і городу. (2)
 2. Да й не ходзі стары (2)
 До мяне молодое,
 До мяне хорошэе.
 3. Бо я старэнького (2)
 Із даўня не злюбіла. (2)
 4. Бо я яго слядкі (2)
 Каменем закоціла. (2)
 5. Ой, як, ой, як важко,
 Ой, як, ой, як цяжко
 Каменю коціціса. (2)
 6. Яшчэ, яшчэ ж важэй,
 Яшчэ, яшчэ ж цяжэй
 Старому жаніціса. (2)
 7. Да й поросці, укропэ, (2)
 По мойму і городу. (2)
 8. Да й прыходзь, молоды, (2)

¹ Кожний рядок повторюється двічі. – Прим. упор.

² Každy wiersz się powtarza.

- До мяне молодое,
 До мяне хорашэ.
 9. Бо я й молайчыка (2)
 Із даўня полюбіла. (2)
 10. Бо я й яго слядкі (2)
 Пэрсцёнком закоціла. (2)
 11. Ой, як, ой, як лёгка (2)
 Пэрсцёнку коціціса. (2)
 12. Яшчэ, яшчэ ж лягчэй (2)
 Молойцу жаніціса. (2)

№ 3 с

1. Да й не росці й, укропе, 2
 По мойму й агороду, (ге). 2
2. Да й не ході та й старый 2
 До мене (й) молодой, (ге). 2
3. Бо й я старен/і/кого, (го) 2
 Іздавна (й) не злюбіла, (ге). 2
4. Бо й/і/ я яго следчкі, (ге) 2
 Каменем закоцела, (ге). 2
5. Ой як важко, ой як цяжко, ге
 (З) каменю й коцітеса. 2
6. Сце й важе, сце цяже, ге
 Старому й жаніціса, (ге). 2
7. Да й приході молайчык 2
 До мене молодой. 2
8. Бо я й твое следчкі, (е) 2
 Персцёнком закотіла. 2
9. Ой як лёгка 2
 Персцёнку й коцітеса. 2
10. Ё а ще й лёгчэ 2
 Молойцу (й) жаніціса. 2

№ 4 а

Да добраноч, мамонько, добраноч,
 Да гетой добраноч не на ноч, (2)
 Да гетой добраноч на весь вск.

Da dobranoč, mamonko, dobranoč,
 Da hetoj dobranoč ne na noč, (bis)
 Da hetoj dobranoč na vsě vik...

№ 4 а1

1. Да добраноч, мамонь/і/ко, добраноч,
 Да гетой/і/ доб/и/раноч не на ноч.
2. Да гетой доб/и/раноч не на ноч,
 Да гетой/і/ доб/и/раноч, ох, на весь і вск.

№ 4 б

1. Шаўкова ніточка к сцяне б'с,
 Молода Галечка дабранач дае.
2. – Дабранач, мамонька, дабранач,
 Бо ўжэ ж та дабранач, ох, не на ноч.
3. Бо ўжэ ж та дабранач, ох, не на ноч,
 Бо ўжэ ж та дабранач, ох, на ўвесь век.
4. Давала Галечка добры дзень:
 – Добры дзень, свёкарка, ох, добры дзень.
5. Добры дзень, свёкарка, добры дзень,
 Бо ўжэ ж мой добры дзень не на дзень.
6. Бо ўжэ ж мой добры дзень не на дзень,
 Бо ўжэ ж мой добры дзень, ох, на ўвесь век.

№ 4 с

1. Добраноч, мамонь/і/ко, добраноч,
 Бо й гетой добраноч да й не на ноч.
2. Бо й гетой добраноч да й не на ноч,
 Бо й гето добраноч да на весь і вск.
3. Бо й гетой добраноч на весь і вск,
 Полюбіл Валеч/и/ку, ой, чововск.
4. Бо й гетой чововск, шо й вчора бив,
 Он нашу Валеч/и/ку, ой, полюбіл.

Федун Ирина. К проблеме диахронных исследований традиционной музыки (на материале трёх разновременных записей с Полесья).

Автор поднимает разнообразные проблемы диахронных фольклористических исследований на примере сравнения трёх экспедиций в село Велемичи Столинского района Брестской области (Беларусь). Это печатные материалы 1932 года Филарэта Колэссы и Казимежа Мошинского (13 песен), 1967 – Зинаиды Можейко (10 песен) и архивные записи 1997 года автора статьи (21 песня). Из всех зафиксированных произведений у всех исследователей совпало 4 песни: колядка „Да запеймо песню...”, весенние „Володар”, „Да й не росци, й укропэ” и свадебная „Добраноч, мамонько, добраноч”. Именно они и детально

анализируются, и сопоставляются (не только транскрипции, но еще и фонозаписи двух произведений из восковых цилиндров Ф. Колэссы и К. Мошинского).

Ключевые слова: диахронные исследования, полевая работа, этномузыкалогические транскрипции, Полесье, Филарэт Колэсса, Казимеж Мошинский, Зинаида Можейко.

Fedun Iryna. To the problem of diachronic researches of traditional music (on the materials of three different-time records from Polissian ethnographic region)

The author discusses the various problems of diachronic folkloristic records comparing three expeditions to the village of Velemichi Stolin District, Brest region (Belarus). The published records were made in 1932 by Philaret Kolessa and Kazimierz Moszyński (13 songs), in 1967 by Zinaida Mozhejko (10 songs), and the author's archival materials from 1997 (21 song). There are 4 songs common for all the collectors: carol „Da zapieymo piesniu ...”, ritual spring songs („hayivky”) „Volodar”, „Da j nie rotsi ukrope” and wedding ritual song „Dobranoch, mamon'ko, dobranoch”. The songs are compared and analyzed in detail (including phonorecordings of 2 pieces on wax cylinders from the Ph. Kolessa – K. Moszyński's expedition).

Diachronic studies, as is known, are extremely important for understanding the dynamics of historical development of traditional art and for the evolution of its individual components. The basis for these studies for folklorists and in particular ethnomusicologists are return expeditions. Despite their clear necessity and value, during field work there are many difficulties, which sometimes are impossible to avoid.

So if second examination of various cultural phenomena, attract the attention of a singular scientist, during his „creative life”, he may not be able to see their quite substantial transformation. Because the tempos of evolution in culture are usually much slower, and during that time there is a change of one or more human generations, even though significant historical events that affect society can accelerate the process of cultural change. So, one researcher can identify the appearance or disappearance of performers, instruments, compositions, elements of ceremonies and so on. To detect more substantial changes we need materials, collected through a far greater period of time. And here there are new obstacles which „revolve” around varying initial conditions of study.

Comparing a diachronic study of traditional music it is important to consider the differences in aims and circumstances of field work, performance styles (choir – solo, street – indoor, etc.), age and sex of informants, collectors' technical devices, and more. If we compare already documented records, it is important to consider the individual characteristics of transcriptions that arise as a result of varying musical abilities: the professionalism of transcribers; the various differences in their approaches; the aims of identifying morphology or phonetics, and others. Of course, for comparisons of traditional music, ideally not only transcribed works, but also their phono- (and preferably – video-) recordings should be consulted.

As we can see from the analyzed songs, the best quality results are in the material recorded by Z. Mozhejko, perhaps because she was living among her subjects and had the time to carefully select the subject material (at least so she writes in her preface). In these samples is found the most complete version of the text, and perhaps

the most accurate tempos and texture features. This may have been more difficult to achieve in Ph. Kolessa's studies because, although the performer had time to prepare, there was only one single respondent recorded. In my expedition there was one less singer than in Z. Mozhejko's recordings. But the result was also adversely influenced by the conditions of the expedition. It was an improvised performance, not previously discussed, was recorded late at night when respondents were somewhat tired.

The manner of singing of Ph. Kolessa's respondent, the wife of a priest, is a little bit academic, with a simplified style of performing, but generally the style of the region is fully preserved. Therefore, it is reflected in the notation. In the two other expeditions the manner of singing is generally similar, although in my record the glissandos at the end of verses, and sung in the carol, is missing and may indicate the loss of these elements.

The transcriptions' style is most similar in Ph. Kolessa's and I. Fedun's notes, which is associated with belonging to the same academic tradition (even though there are different types of transcriptions – morphological and semi-phonological). The notations of Ph. Kolessa were undoubtedly performed on a highly professional level. And those small errors that occur in the updated transcribed phonorecordings may be the result of wax cylinder technology which precludes multiple repeat listening, and slowing of tempos. It is natural also that most of the Belarusian language dialect „color” is found in the text transcriptions of Z. Mozhejko, The Polish dialect in K. Moszyński's, and the Ukrainian dialect in Ph. Kolessa's and I. Fedun's. In the language of the region there is a transition zone between the Ukrainian and Belarusian dialects (Ph. Kolessa speaks also about the impact of Russian pronunciation).

But it is important that neither type of expedition, nor conditions of the record, have a significant impact on the pieces characteristics, and that the basic musical features are identical in all samples. Thus, in all the analyzed songs typically there are: free-syllabic texts with many additions of inserted words; vocalization consonants; rhythmic gravity to triple meters; modal (tetrachord) systems; heterophonic types of polyphony; and more.

Thus, already in such seemingly small time slices available for comparison, we can observe a tendency to lose individual performing elements. In particular, simplification of the spring ritual dances, individual elements of texture, and an increasing transition in the tradition from the active state of operation to the passive. Other differences, analyzed in the songs (tempo, manner of performance and so on) are rather the result of uneven expeditionary recording conditions (preparedness, the age, and the memory of performers, etc.). So, we can conclude that the period from 1932 to 1997 in Stolin region, sixty-five years, is too short for detecting global change in traditional music, even though significant historical events did occur in the interim. It also once again demonstrates the stability and conservatism of the music itself, which is slowest to change, and which, under favorable circumstances, will inspire the memory of many generations of performers.

Key words: diachronic research, field work, ethnomusicological transcriptions, Polissian ethnographic region, Philaret Kolessa, Kazimierz Moszyński, Zinaida Mozhejko.

УДК 378.11: 78|:025.171(477.83-25)»195/196»)

ЛИСТУВАННЯ ДИРЕКЦІЇ ЛЬВІВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ ІЗ ПРИВОДУ ВИДАННЯ ПРАЦЬ ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ

Пропонуються до уваги матеріали з архівних фондів Львівської консерваторії – листування керівництва вишу із владними органами на межі 1950–60-х років. Метою листування було подолання перешкод на шляху здійснення наймасштабнішого за час існування консерваторії редакційно-видавничого проекту: підготовки до публікації зібрання праць академіка Філарета Колесси.

Листи опрацювала Ліна Добрянська.

Ключові слова: Львівська консерваторія, Філарет Колесса, видання праць Ф. Колесси.

Підготовку до публікації багатотомного видання доробку Філарета Колесси без перебільшення можна назвати найважливішим проектом в історії редакційно-видавничої діяльності Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка (далі – ЛДК). Цей масштабний і трудомісткий задум реалізувався в консерваторії у другій половині 1950-х років силами відомих музикантів та музикознавців, об'єднаних у спеціальну комісію.

Певною мірою особливості здійснення цього проекту були розглянуті у кількох друкованих джерелах¹. Разом з тим, основна частка інформації про хід його виконання, яка міститься серед ще не опублікованих документів Державного обласного архіву Львівської області у фонді Львівської державної консерваторії², й досі залишається невідомою широкому загалу. Найбільше різноманітних подробиць про виконання проекту можна віднайти, насамперед, серед офіційного листування дирекції ЛДК³ із різними представниками тогочасної влади, з-поміж яких були і міністерські чиновники, і

¹ Довгалюк І. Архів Філарета Колесси у Львові // Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій. – Львів, 2013. – С. 15, 24, 26 (С. 14-32); Добрянська Л. Розвиток музичної фольклористики у Львівській державній консерваторії : дис... кандидата мист. / Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. – Львів, 2013. – С. 158-160.

² Фонд Р-2056, опис 1.

³ Авторами листів зі сторони Львівської консерваторії були Микола Колесса, на той час директор закладу, та Арсеній Котляревський, його заступник з наукової та навчальної роботи. Крім того, перший із листів підписаний також і Станіславом Людкевичем, на той час – завідувачем кафедри історії, теорії і композиції ЛДК.

відомі особистості, як от директор Інституту мистецтва, фольклору і етнографії Академії наук УРСР¹ Максим Рильський чи Президент Академії наук УРСР академік Борис Патон.

Як правило, листування ставало наслідком необхідності вирішення тих чи інших проблем, що створювали перешкоди для реалізації проекту. Так, перші чотири листи, датовані 1957 роком², відображають конфліктну ситуацію, яка виникла із-за непередбаченого дублювання провадженої у консерваторії роботи Львівським інститутом суспільних наук АН УРСР, де одночасно готувався двотомник праць Ф. Колесси. Цінним додатком до першого листа є детальний план консерваторського десяти томника, який, звичайно, також подається у цій публікації³. П'ятий же лист, за жовтень 1962 року⁴, був, фактично, останньою спробою оживити цілком завмерлий на той час проект і видати хоча б вже готовий до друку том із мелодіями українських дум. Як відомо, частково це вдалося здійснити і матеріали тому увійшли в першу книгу чотиритомника праць Ф. Колесси⁵, про що згадується у передмові до неї.

Далі у цій публікації вміщено п'ять машинописних листів із згаданої вище переписки:

- 1) колективний лист М. Колесси, А. Котляревського та С. Людкевича до М.Т. Рильського від 2 березня 1957 р.;
- 2) лист А. Котляревського та С. Людкевича від 11 жовтня 1957 р.;
- 3) відповідь А. Котляревському від 25 жовтня 1957 р.;
- 4) лист А. Котляревського від [? жовтня] 1957 р.;
- 5) лист М. Колесси до Б.Є. Патона від 18 жовтня 1962 р.

Пропоновані увазі читачів листи становлять як історичну цінність, зберігаючи у собі відбиток непростих тогочасних реалій, так і наукову, оскільки містять значний обсяг інформації про проект, рівного якому за масштабом у консерваторії не було за весь час існування цього вишу. Орфографія та пунктуація оригіналів листів збережена, редакторські додатки та зауваги подаються в тексті у виносках.

¹ Тепер – Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського (Київ).

² Листування за березень–жовтень 1957 року // Державний архів Львівської області. – Фонд Р-2056. – Оп. 1. – Спр. 195: Накази і директивні листи Міністерства культури СРСР і УРСР та листування з ними і Міністерства вищої освіти УРСР та листування з ними з питань навчально-методичної і наукової роботи 1 березня 1957–15 січня 1958. – Арк. 4-10, 78-92.

³ Див. с. 74-76 цього числа „Етномузики”.

⁴ Лист М. Колесси до Б.Є. Патона // Державний архів Львівської області. – Фонд Р-2056. – Оп. 1. – Спр. 286: Листування з Міністерством культури УРСР з питань навчально-методичної, наукової роботи, участі в міжнародних конкурсах 29 січня 1962–24 грудня 1962. – Арк. 37-39.

⁵ Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. – Київ, 1969.

***Колективний лист М. Колесси, А. Котляревського та
С. Людкевича до М.Т. Рильського від 2 березня 1957 р.***

[а. 4]

№ 21¹ 2.ІІІ.57

Директору Інституту мистецтва, фольклору і етнографії Академії наук УРСР дійсному члену АН УРСР Максиму Тадейовичу Рильському

Копія: Начальнику відділу культури Ради Міністрів УРСР Кобеляцькому С.І.

4 березня 1947 року Рада Міністрів Української РСР своєю постановою за № 247, пунктом першим зобов'язала Академію Наук УРСР протягом 1947–1948 років видати наукові твори дійсного члена АН УРСР Філарета Михайловича Колесси (копія постанови додається)².

З різних причин це рішення не могло бути виконане на протязі декількох років.

Тому, що вся наукова спадщина академіка Філарета Михайловича Колесси (за винятком 2–3 праць) тісно зв'язана з музикознавчо-фольклористичними проблемами, Львівська державна консерваторія ім. М.В. Лисенка взяла на себе з своєї власної ініціативи підготовку до друку опублікованих і неопублікованих праць, листів, записів народних пісень і оригінальних музичних творів, а також розбір, систематизацію особистого архіву покійного академіка Ф.М. Колесси.

Ця робота ведеться, почавши з ХІ. – 1955 року групою наукових робітників консерваторії, в яку входять: Народний артист УРСР, професор Станіслав Пилипович Людкевич, Заслужений діяч мистецтв УРСР, в.о. професора Микола Філаретович Колесса, ст. викладач консерваторії Д.Ф. Колесса-Залесьська, Заслужений діяч мистецтв УРСР, доцент Арсеній Миколаєвич Котляревський, кандидат філологічних наук Я.І. Шуст, кандидат філософських наук Л.О. Коссак, кандидат мистецтвознавських наук С.С. Павлишин, кандидат мистецтвознавських наук Й.З. Волинський, музикознавці

¹ 21 – реєстраційний номер листа.

² В архівній справі згадана копія постанови відсутня.

Я.О. Колодій і М.Л. Білинська та аспірантка Київської консерваторії С.Й. Грица.

На сьогоднішній день робота цієї комісії знаходиться в такому стані:

1. Складений проект плану видання праць Ф.М. Колесси в десяти томах (план додається).

[а. 5]

2. Підготовлена остаточна редакція першого тому видання об'ємом 460 стор<інок> машинопису.
3. Підібрані матеріали для II і III тому і розпочата редакційна робота. Другий і третій том будуть готові до друку 15 вересня 1957 року.
4. Йде інтенсивна робота над опрацюванням архівних матеріалів, книг, їх наукової обробки, систематизації та каталогізації.

Досі відібрано і каталогізовано біля 1200 друкованих книг з бібліотеки Ф.М. Колесси і біля 2000 рукописних матеріалів.

Про те, що робота над підготовкою до друку наукової спадщини Ф.М. Колесси розпочата, своєчасно було повідомлено Інститут мистецтвознавства, фольклору і етнографії АН УРСР в Києві письмом директора з дня 16.IV.55.

За даними нам відомостями, в 1956 році було винесене рішення Президії Академії Наук УРСР видавати окремими випусками наукові праці померших членів Академії Наук. На основі цього було доручено Львівському Інституту суспільних наук АН УРСР¹ видати вибрані твори покійного академіка Ф.М. Колесси.

За вказівками керівництва Львівського Інституту суспільних наук АН УРСР був у місяці грудні 1956 р. терміново складений план двотомника вибраних праць Ф.М. Колесси.

Редакційна робота над частиною матеріалів для двотомника була доручена молодшому науковому робітнику інституту тов. Цапенку.

Для обробки решти матеріалів для двотомника інститут мав намір запросити кандидата філологічних наук Я.І. Шуста, який входить у редакційну комісію по виданні праць Ф.М. Колесси при консерваторії.

¹ Інститут суспільних наук – теперішній Інститут українознавства імені І. Крип'якевича НАН України.

Таким чином, витворилась дивна обстановка тому, що Інститут суспільних наук починає в малих розмірах дублювати вже давно розпочату роботу Львівської консерваторії.

В зв'язку з усім вище сказаним, просимо Вас видвинути на Президію АН УРСР слідуючі пропозиції Львівської консерваторії:

1. Здійснити видання наукових праць і творів академіка Ф.М. Колесси, беручи за основу розроблений Львівською консерваторією план десятитомника.
2. Роботу по виданню творів здійснити силами редакційної

[а. 6]

комісії, яка тепер працює при Львівській консерваторії.

3. Прохати Президію Академії наук УРСР запросити до участі в роботі комісії академіка М.Т. Рильського, кандидата філологічних наук Ф.І. Лаврова та згаданого вище молодшого наукового робітника Львівського Інституту суспільних наук т. Цапенка.
3. Вже підготовлений Львівською консерваторією перший том „Творів Ф.М. Колесси” включити в план видання АН УРСР на найближчий час.
3. Покласти відповідальність за вище вказане видання на Інститут суспільних наук у Львові і Львівську консерваторію імені М.В. Лисенка

Директор Львівської державної
консерваторії ім. М.В. Лисенка,
Заслужений діяч мистецтв УРСР,

в.о. професора

(М. Колесса)

Заступник директора
по науковій і учбовій роботі,
Заслужений діяч мистецтв УРСР,
доцент

(А. Котляревський)

Зав. кафедрою
історії, теорії і композиції,
Народний артист УРСР,
професор

(С. Людкевич)

[а. 7]
ФІЛАРЕТ МИХАЙЛОВИЧ КОЛЕССА
(1871 – 1947)
ТВОРИ
ПЛАН ВИДАННЯ

[а. 8]

І том вибраних творів Ф.М. Колесси – „Ф.М. Колесса про Івана Франка, Миколу Лисенка і Лесю Українку”.¹

1. „Ф.М. Колесса” – редакційна стаття.

І відділ

1. Стаття: „Іван Франко” (Про діяльність Франка як фольклориста і етнографа. Стаття з історії української етнографії). Стаття не-друкована.
2. Стаття: „Народно-пісенна ритміка в поезії Івана Франка”.
3. Стаття: „Улюблені пісні Івана Франка”.

II відділ – Ф.М. Колесса про Миколу Лисенка:

1. Робота „Спогади про Миколу Лисенка” (з листами М. Лисенка до Ф. Колесси).
2. Стаття „Як розумів Лисенко проблему гармонізації українських народних пісень”.
3. Стаття „Народний напрямок у творчості М. Лисенка”.
4. Стаття „Микола Лисенко” – некролог.
5. Стаття (з 1905 р.) „Кілька слів про збирання і гармонізування українських народних пісень з виїмками листів Миколи Лисенка”.
6. Листи М.В. Лисенка до Ф.М. Колесси.

III відділ – Ф.М. Колесса про Лесю Українку:

1. Стаття „Леся Українка і український музичний фольклор”.

II том – „Мелодії українських народних дум” (від 14 народних співців). Тут же на початку статті:

1. „Про музичну форму дум”
2. Стаття „Передмова до першої серії мелодій українських народних дум”
3. Стаття „Передмова до II серії мелодій українських народних дум”

¹ Тут і далі потовщення шрифту відповідає підкресленню слів в оригіналі.

4. Стаття „Співці дум”
5. Пояснення нотації, скорочень
6. **„Мелодії українських народних дум” від 14 співців**
7. Тексти дум
8. Додаток (друкованих мелодій) „Мелодії інших народних пісень з репертуару народних співців”

[а. 9]

III том – „Праці Ф.М. Колесси про епос”

1. Редакційний розділ
2. „Варіанти мелодії українських народних дум, їх характеристика і групування”
3. „Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь”
4. „Речитативні форми в українській народній поезії”
5. „Формули закінчення в українських народних думах”
6. „Початки народного епосу в українському фольклорі” – надрукована стаття
7. „Залишки билинного епосу в українському фольклорі” – надрукована стаття
8. „Українські похоронні голосіння” – надрукована стаття

IV том – „Ф.М. Колесса – Ритміка українських народних пісень”

1. Редакційна стаття
2. „Ритміка українських народних пісень”
3. Студії над поетичною творчістю Т.Шевченка

V том – „Фольклорні праці Ф.М. Колесси”

1. Редакційна стаття
2. До питання про український музичний стиль (1907 р.)
3. „Наверсткування і характеристичні признаки українських народних мелодій”
4. Про вагу наукових дослідів над українською словесністю
5. „З царини української музичної етнографії”
6. „Українська народна пісня на переломі XVII–XVIII віку” (відбиток, стор. 42)
7. „Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку” (відбиток, стор. 27)
8. „Характеристика української народної музики”

9. „Мелодії гаївок” (ст. 1-74)
10. „Балада про дочку-пташку в слов’янській народній поезії”
11. „Спроба періодизації української народної поезії” (не друкована)

[а. 10]

VI том – „Народні пісні з Волині, Полісся і Лемківщини”

1. Редакційна стаття
2. Дві статті про волинські народні пісні (надруковані, 6 стор.)
3. „Народна музика на Поліссі” – 32 стор. (надрукована)
4. 435 мелодій волинських пісень – (недрукована робота)
5. „Народні пісні Галицької Лемківщини” (друк 1929)

VII том – „Праці про народні пісні Карпатського циклу – рецензії”

1. Редакційна стаття
2. „Карпатський цикл народних пісень, спільних українцям, словакам, моравським чехам і полякам, відбиток” 1931
3. „Старовинні мелодії українських обрядових пісень на Закарпатті”
4. „Народні пісні з південного Підкарпаття” Ужгород, 1923
5. „Народні пісні з Підкарпатської Русі” (Мелодії і тексти) Ужгород, 1938
6. „Народно-пісенні мелодії українського Закарпаття”
7. Рецензії Ф.М. Колесси: 1. На біографію Шевченка, 2. Виступ проти Г.Наумана, 3. „Малорусские народные песни” Новицкого, 4. Весілля

VIII том – „Фольклористичні праці періоду 1939–1947 р.р.”

1. Редакційна стаття
2. „Фольклор Вітчизняної війни”, Львів, 1945
3. „Спроба періодизації української народної поезії” (недрукована)
4. „Об украинском фольклоре” – (ж. „Новый мир”, 1940, № 9)
5. „Хмельниччина в українських народних піснях і думах”
6. „Український фольклор” (Цикл університетських лекцій). Всього 697 стор. машинопису
7. Бібліографія праці і творів Ф.М. Колесси

IX том – „Історія української етнографії” (в двох випусках)

X том – Вибрані хорові та вокальні твори

*Лист А. Котляревського та С. Людкевича до Р. Бабійчука
від 11 жовтня 1957 р.*

[а. 78]

№ 297

11 жовтня 1957

Міністру культури УРСР тов. Бабійчуку Р.

Для увічнення пам'яті академіка Ф.М. Колесси і поширення його наукової спадщини в галузі вивчення української народної творчості, яка в абсолютній більшості стала бібліографічною рідкістю, Рада Міністрів УРСР та ЦК КПУ в 1947 році прийняли рішення про видання його вибраних праць.

Працівники Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка проявили для здійснення цього завдання ініціативу і протягом двох років докладно розробляють особистий архів Ф.М. Колесси. Цією працею зацікавились в Львівському Інституті суспільних наук АН УРСР і в Інституті Мистецтвознавства, Фольклору і Етнографії АН УРСР (Київ). Із прийнятого проспекта 6-ти томного видання працівники Львівської консерваторії повинні підготувати до друку 4 томи.

Протягом 1957/58 учебного року за планом передбачається підготувати до друку (редагування тексту, примітки, вступні статті) два томи загальним обсягом в 50 друкованих аркушів. Для завершення цієї частини роботи необхідні кошти для передрукування текстів наукових праць Ф.М. Колесси.

Як показує досвід роботи Інституту суспільних наук, що вслід за нами також готує до друку 2 томи цього видання, не можна звертатися до існуючих бюро переписки на машинці по двом причинам:

По-перше, праці Ф.М. Колесси, що будуть перевидаватись, будуть опубліковані, починаючи від 1898 по 1946 роки. Це значить, що вони потребують крім наукових коментарів також літературного редагування із збереженням стилю автора, оскільки мова старих журналів Галичини має чимало відступів від сучасної української літературної мови. Отже робота друкарки дуже відповідальна, бо від неї вимагається підготовка абсолютно точної копії друкованої роботи, над якою щойно тоді починається відповідна редакційна робота.

Цілком очевидно, таке замовлення бюро машинопису неспроможне виконати.

По-друге, деякі наукові праці Ф.М. Колесси були друковані в таких періодичних виданнях, які зараз належать до спецфонду. Отже,

для таких завдань слід мати спеціальний дозвіл і виконувати їх у відповідних книгосховищах, що також виключається для працівників бюро машинопису. Нарешті, деякі роботи зберігались лише в автографах академіка Колесси, що і

[а. 79]

це також ставить спеціальні вимоги для передрукування тексту.

Львівський Інститут суспільних наук АН УРСР одержав дозвіл від президента АН УРСР на передрукування наукових праць Ф.М. Колесси, які входять в ті томи (2) що готує до друку названий інститут, за договором з друкарками із розрахунку во 1 крб. 75 коп. за одну сторінку машинопису з оплатою готівкою, оскільки ця робота дуже кропітка і вимагає від друкарки більше часу роботи для передрукування одної сторінки, ніж це потрібно при звичайній роботі.

Дирекція Львівської Державної Консерваторії ім. М.В. Лисенка просить дати і їй такий же дозвіл для укладення відповідного договору з друкарками.

Для цього на час від жовтня 1957 по жовтень 1958 року потрібні гроші із такого розрахунку:

III і IV томи обсягом по 25 авторських аркушів складають 1250 сторінок машинопису. Вони повинні бути передруковані двічі: перший раз – для редакційної роботи; другий раз – начисто для подання у видавництво. Отже потрібно передрукувати 2500 сторінок машинопису. Це складає:

2500 x 1 крб. 75 коп. = 4375 крб.

Названі кошти вкрай необхідні, бо далі робота не може проводитись. Просимо задовольнити наше прохання дозволити провести роботу по передрукуванню наукових праць Ф.М. Колесси за договором на суму 4375 крб. готівкою. З них 1375 крб. до кінця 1957 року, а решту на 1958 р. Названі кошти прохання включити в кошторис на 1958 бюджетний рік.

Заступник директора Львівської консерваторії
по науковій і учбовій роботі

Заслужений діяч мистецтв УРСР

доцент А.М. Котляревський

(підпис ручкою. – Л.Д.)

Завідуючий кафедрою історії теорії і композиції

народний артист УРСР

проф. Ст. Людкевич

(підпис ручкою. – Л.Д.)

*Лист О. Сокальського до А. Котляревського
від 25¹ жовтня 1957 р.*

[арк. 91]

[25] X 1957 р.

№ 17-4411

Київ, Кірова, 23

тел. 3-63 92

Заступнику директора Львівської державної консерваторії
тов. Котляревському А.М.
на № 297 від 11.X-1957 р.

Управління учбових закладів просить терміново повідомити, ким затверджений проспект видання вибраних праць академіка Ф.М. Колесси та де вони будуть друкуватись.

Після одержання від Вас відповіді, Управління вирішить питання про виділення коштів на передрукування праць Ф.М. Колесси.

Нач. Управління учбових закладів

О. Сокальський

(підпис ручкою – Л.Д.)

Лист А. Котляревського від [? жовтня] 1957 р. В. Гузію

[арк. 92]

Зам. Нач. Управління учбових закладів

Міністерства культури УРСР

тов. Гузію В.М.

На Ваш лист № 17-1411 від 25.X.57 повідомляю:

Вчена Рада Львівської консерваторії в 1955 році затвердила проєкт проспекту видання наукової спадщини академіка Ф. Колесси і на його підставі працівники консерваторії розробляли архів академіка.

Весною 1957 року до цієї роботи включився Львівський інститут суспільних наук АН УРСР.

На основі нашого проспекту працівники названого інституту склали новий проєкт проспекту, який був затверджений Вченою

¹ Числа не видно за корінцем справи, однак у відповіді на цей лист (наступному у цій публікації) зазначена його дата, 25.X.1957.

На листі зліва резолюція А. Котляревського: „<...>кому [нерозбірливо] підготувати для ответа. [Підпис]. 28.X”..

Радою Інституту суспільних наук і яким вони керуються готуючи два томи із загального шоститомника вибраних праць Ф. Колесси.

Львівська консерваторія має підготувати 4 томи в які входять праці Ф. Колесси по питанням музичного фольклору, а також видання записів мелодій народних пісень і дум.

Твори Ф. Колесси будуть друкуватися в друкарні АН УРСР.

Заступник директора Львівської
державної консерваторії ім. Лисенка (Котляревський)

Лист М. Колесси до Б.Е. Патона від 18 жовтня 1962 р.

[арк. 37]

18 жовтня [6]2

Президенту Академії Наук УРСР академіку Б.Е.Патону від за-
служеного діяча мистецтв УРСР проф. М.Ф. Колесси.

Вельмишановний Борисе Євгеновичу!

Звертаюся до Вас ось в якій справі: в 1947 році помер акаде-
мік Ф.М. Колесса. За Постановою Ради Міністрів УРСР підписаною
тодішнім головою Ради Міністрів УРСР М.С.Хрущовим, протягом
1947–1948 років Академія мала видати всі праці Філарета Микола-
йовича Колесси.

Оскільки Академія Наук УРСР до цієї роботи не приступала, де-
кілька працівників нашої Львівської консерваторії взялися підготува-
ти це видання. Та ця, впрочім добре започаткована робота не отримала
належного розмаху із-за непевності на реалізацію її у формі видання.
Щойно після того, як в кінці 1957 року поінтересувалася справою
видання наукової і творчої спадщини академіка Ф.М. Колесси Рада
Міністрів УРСР, як теж за ініціативою та допомогою Інституту мис-
тецтв, фольклору та етнографії, а головне її директора, академіка
М.Т. Рильського, який висловився за повне видання всіх друкованих і
недрукованих наукових праць і музичних творів Ф.М. Колесси, Пре-
зидія Академії Наук УРСР приступила до виконання Постанови Ради
Міністрів з 1947 року. Вона доручила Бюро Редакційно-видавничої
ради АН УРСР зайнятися цією справою, що зрештою було зроблено і
про це свідчить витяг з протоколу засідання цього Бюро Редакційно-
видавничої ради АН УРСР від 27 серпня 1958 р., який додається¹.

¹ У цій архівній справі згаданий витяг з протоколу відсутній.

Після того спільними силами спеціалістів з Відділу музики Інституту мистецтвознавства, фольклору і етнографії АН УРСР у Києві, Інституту Суспільних наук АН УРСР у Львові та Львівській державній консерваторії ім. М.В. Лисенка приступлено до праці над редакцією майбутнього видання, запланованого на 1960–1965 рр.

[арк. 38]

Це видання мали розповсюджувати за підпискою і тому Видавництво АН УРСР зажадало, щоб підготовку вели від першого тому. Коли були закінчені I, II і X томи і в більшій частині завершена робота над редагуванням III тому, виявилось, що за новими правилами вимагають, щоб тепер подати 70–80 % всього видання, тобто 7–8 томів, тоді щойно можна оголосити підписку і почати друкувати окремі томи.

Я звертаюся до Вас з таким проханням: допоможіть видати бодай на початок перший том. В нього входять мелодії українських дум і теоретичні праці про їх будову. Ця книга написана була академіком Ф.М. Колесою за ініціативою Лесі Українки, яка дала їй гроші для організації фольклористичної експедиції¹. Книга була видана малим тиражем і майже півстоліття тому. Зараз вона, як і більшість наукових праць акад. Ф.М. Колесси, являє собою бібліографічну рідкість. Між тим вчені-фольклористи потребують її у своїй роботі. Книга потрібна молодим музикантам і студентам консерваторії і музичного училища. В книзі Т.П. Попової „Русское народное музыкальное творчество” вып. второй, Музгиз 1956 р.² в другій главі дано короткий виклад деяких відомостей, взятих з праць Колесси. Книга Попової розповсюджена по всьому Радянському Союзу і чимало вчених із різних республік зверталися до мене особисто, в тому числі і професор Московської консерваторії В.М. Беляєв³ з проханням вислати йому екземпляр „Мелодій українських дум” акад. Ф.М. Колесси. Та я, на превеликий жаль, не міг його прохання задовольнити, тому що маю лише один екземпляр (1). Отже, ця книга розійдеться не лише серед підписчиків, але знайде широкий запит у вільній продажі.

¹ Детальніше про це див: Довгалюк І. До історії експедиції Філарета Колесси на Наддніпрянську Україну // Вісник Львівського університету: Серія філологічна. – Вип. 47. – Львів, 2009. – С. 7.

² Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. – Вип. 2. – Москва, 1956.

³ Беляєв Віктор Михайлович – у 1943–1959 роках професор Московської консерваторії, викладач курсу історії музики народів СРСР.

В 1962 році минає п'ятнадцять років з дня смерті академіка Ф.М. Колесси і до цієї дати вже слід би було надрукувати бодай один том із тих десяти томів, які вже повинні були вийти з друку, як цього вимагає Постанова Ради Міністрів УРСР. Йдеться не про традиційне вшанування пам'яті вченого. Слід зробити його наукову спадщину одною із засад виховання молодих українських радянських вчених фольклористів.

[арк. 39]

Як бачите, зараз я звертаюсь до Вас не тільки як син Ф.М. Колесси, але перш за все, як композитор, професор і ректор Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка.

Сподіваюсь, що Вам вдасться зрушити цю справу з мертвої точки і „Мелодії українських дум”, які є унікальним явищем в фольклористичній славістиці, як теж і ціла наукова спадщина академіка Ф.М. Колесси вийдуть і в радянському виданні та стануть доступнішими широким колам музикантів спеціалістів, студентській молоді і всіх, хто цікавиться українською народною піснею.

З високою пошаною до Вас проф. Микола Колесса.

Переписка дирекции Львовской консерватории по поводу издания трудов Филарета Колэсса. Вниманию читателей предлагаются материалы их архивных фондов Львовской консерватории – переписка руководства вуза с представителями власти в конце 1950-х–начале 1960-х годов. Целью переписки преодоление преград на пути осуществления самого значимого за всё время существования консерватории редакционно-издательского проекта: подготовки к публикации собрания сочинений академика Ф. Колэсса. Подготовка писем к публикации, вступление и примечания Лины Добрянской.

Ключевые слова: Львовская консерватория, Филарет Колэсса, издание трудов Ф. Колэсса.

The correspondence by Lviv Conservatory Board about publishing of Philaret Kolessa works

Publishing of Philaret Kolessa works was the most significant project by Lviv Conservatory editorial activities. It was carried out by joint efforts of many of known musicians and musicologists in the fall of 1950ths.

This history of this project was a topic of a few papers. Although most of its details, being a part of the Lviv State Archive, is still to be published.

Some of interesting communication related to the project can be revealed in the official correspondence between the Lviv Conservatory Board and the government.

Among them there were such prominent persons as Maxym Rylsky, Director of the Arts And Folklore Institute, USSR Academy Of Sciences, Borys Paton, President of the USSR Academy Of Sciences.

This correspondence usually reflected solving several problems that were arising during the project. For example, four of letters dated back to 1957 discuss a situation of duplicating editorial efforts in the Lviv Social Sciences Institute, where another edition of Kolessa's works was carried out.

A valuable addition to the first letter is a detailed plan ten-volume edition, which, of course, also served in this publication.

In the fifth letter, dated back to October 1962, the last attempt to activate efforts to publish one of the volumes of Ukrainian dumas was reflected. This was partially succeeded, and it was published as the first volume of Kolessa's works.

There are five letters from the above mentioned correspondence:

- a joint letter by M. Kolessa, A. Kotlyarevskyy, and S. Liudkevych to M. Rylsky, Match 2, 1957;
- a letter by A. Kotlyarevskyy and S. Lyudkevych, October 11, 1957;
- a response to A. Kotlyarevskyy, October 1957;
- a letter by A. Kotlyarevskyy, October 1957;
- a letter by M. Kolessa to B. Paton, October 18, 1962.

These letters are of both historical and scientific value. They reflect uneasy conditions of that time, as well as contain details of this really big project.

In this publication spelling and punctuation of the original letters was left intact, and editorial comments are given in the footnotes.

Reading of the materials, editors, preface and notes were prepared by Lina Dobrianska.

Key words: Lviv Conservatory, Philaret Kolessa, publishing of Ph. Kolessa works.

СПЕЦІАЛЬНІ ЗНАКИ

музично-етнографічної транскрипції для народновокальної музики
(пропозиції)

Запис народної музики (музично-етнографічна транскрипція) в українській етномузикології позначений тривалою історією та розвиненою практикою, однак і досі в цьому немає єдиного підходу бодай на рівні однієї школи. Пропонована публікація висвітлює досвід львівських науковців, відображений у кількох фольклорних збірниках та методичних рекомендаціях. Спеціальні транскрипційні знаки подані у вигляді таблиці з кількома різнорівневими блоками та загалом призначені для подальшого обговорення й остаточного погодження.

Ключові слова: музично-етнографічна транскрипція (нотація), спеціальні транскрипційні знаки, народні пісні, львівська школа.

Музично-етнографічна транскрипція в Україні, як, очевидно, й за кордоном, бере свій початок від шкільної теорії музики, а далі розвивається в міру поступів етномузикологічної науки. Аналітичні розробки останньої дозволяють постійно вдосконалювати техніку графічного відображення (транскрипції) пісенних та інструментальних творів, що в своєму автентичному вигляді найчастіше виявляють принципову відмінність від артефіціальної музики. Саме тому перед кваліфікованими транскрипторами ставиться першочергове завдання осягнути природу музичного творення фольклорного матеріалу, абстрагуючись при цьому від стандартних правил академічної музики.

У процесі пошуку таких альтернативних способів нотації нерідко кожен транскриптор використовує індивідуальні підходи, що може бути виправданим лише у випадках опрацювання надто своєрідних музичних діалектів, однак аж ніяк не робить честі тим, хто просто не знає або відверто ігнорує попередні розробки в цій галузі. Мало хто свідомий відповідальності за графічну матеріалізацію споконвіків усної, мінливої за своєю природою народної музики, яка вже перебуває на порозі остаточного зникнення. Навіть найточніші на сьогодні нотації спроможні лише незначною мірою передати реальне звучання, а для представлення відповідного контексту, як на цьому не раз наголошували класики, потрібні додаткові детальні коментарі.

З-поміж двох способів нотації народної музики – морфологічного та фонологічного – у процесі практики багато транскрипторів змушені балансувати між одним та іншим, що має на меті якнайповніше відобразити природу музичного формотворення та особливі діалектні чи індивідуальні прийоми. Обмежитись чимось одним у першому випадку дає результат надто схематичної транскрипції, а в другому – надто переобтяжує її спеціальними позначеннями. Так чи інакше, без обов'язкового набору спеціальних знаків

запис народної музики вже не видається можливим. Системне ж використання осмисленого та логічно впорядкованого зводу правил і позначень є ознакою приналежності транскриптора до певної наукової школи.

Протягом останнього століття в Україні сформувались дві основні школи музично-етнографічної транскрипції – київська та львівська. Перша послугується надбаннями східноєвропейської музичної фольклористики та в більшості положень пов'язується з розробками російських етномузикологів. Львівський осередок також орієнтується на передові досягнення європейських шкіл, проте головну роль у процесі вироблення правил нотації відіграють розробки власних науковців – С. Людкевич, Ф. Колесса, В. Говшовський, Ю. Сливинський, М. Мишанич і почасти Б. Луканюк.

Система правил музично-етнографічної транскрипції представників львівської школи викладена у їхніх наукових статтях та монографіях, а головню у фольклорних збірниках, де загально прийнято витлумачувати спеціальні знаки. Очевидно, що кожне нове правило, кожен новаторський знак формувався та апробовувався тривалий час, а ціла система протягом кількох десятиліть зазнала суттєвої еволюції. Не зупиняється цей процес і в наш час, що, напевно, є основною причиною відсутності загальноприйнятої навіть у межах однієї львівської школи та загальнодоступної системи спеціальних позначень. Нині, завдяки інтернет-ресурсам, така можливість видається цілком реальною.

З цією метою для загального обговорення, узгодження та остаточно схвалення нижче пропонується узагальнений звід спеціальних знаків музично-етнографічної транскрипції. Рубрикацію за відповідними тематичними розділами та частину знаків запозичено з методичних рекомендацій Юрія Сливинського „Техніка нотації народних пісень”¹, а за основу взято набір знаків з машинописного збірника Михайла Мишанича (редакція Богдана Луканюка) „Народна вокальна творчість Львівщини”².

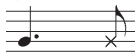
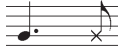
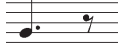
Наведені у таблиці позначення згруповані в п'ять рубрик, що відповідають різним рівням музичного творення. Розмежовані сполучником „або” різні способи запису демонструють альтернативні позначення (як правило, застаріле та сучасне) того самого явища, і, врешті-решт, мають бути зведені до єдиної основи. За потребою та колективним узгодженням до запропонованих знаків можуть додаватися й інші.

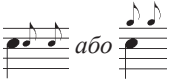
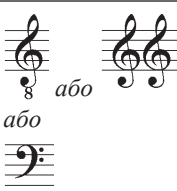
Остаточний варіант таблиці та електронна бібліотека спеціальних знаків буде викладена в Інтернеті для загального доступу.

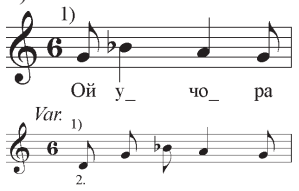
Прохання зауваження та пропозиції надсилати на електронну адресу pndlme@ukr.net.

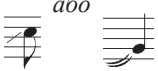
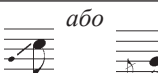
¹ Сливинський Ю. Техніка нотації народних пісень : методичні рекомендації. – Львів, 1982. – Ротапринт.

² Мишанич М. Народна вокальна творчість Львівщини: у 2 ч. і 2 кн. / [систематизація та заг. ред. Б. Луканюка]. – Львів, 1985, 1987. – Машинопис, рукопис.

ЗАГАЛЬНІ ПРАВИЛА		
1	[]	у квадратні дужки береться редагований або доданий автором текст чи інші знаки
2	()	круглими дужками позначається непостійний (варіантний) текст
СЛОВЕСНИЙ ТЕКСТ		
3	1) вчо - ра <i>або</i> 2) вчо_ра	1) поетичні склади під нотним текстом розмежуються коротким дефісом 2) склади розмежуються нижнім дефісом
4	е ^а , о ^у , и ^і	фонетичний відтінок голосного звука, що входить до складу
5	ў	звук „у коротке”, наближений до „в” – позаскладове „у” (білоруське)
6	ы	твердий „и” (задньоязиковий)
7	Ә	фонологічно невизначений (нейтральний) голосний звук
8	’дну <i>або</i> •дну	пропуск одного чи кількох звуків у слові
9	ци_ /ги/	„гакання” – розспівування голосних звуків
10	се_ л/и/	„вокалізація” – розспівування приголосних
11	 ε_ ~ /i/	плавний перехід від однієї голосної до іншої
12	а)  вс_ ч... <i>або</i>  вс_ ч[ip] б)  вс_ [чір]	часткове (а) чи повне (б) недоспівування останнього складу
РИТМІКА (за диференціальним принципом)		
13		одинарна цифра тактового розміру в часокількісному ритмі – сумарна кількість ритмічних долей у такті, яким відповідає метрономічна одиниця темпу
14		дробовий тактовий розмір – розмір для творів в ацентно-динамічному ритмі

15		метроном рівного темпу (<i>tempo giusto</i>), виписується над тактовим розміром
16		те ж для хиткого темпу (<i>tempo rubato</i>)
17		ритмічні варіанти ідентичні за звуковисотністю
18		варіанти нот різної звуковисотності
19		пунктирна ліга між сполученими тривалостями – розщеплення первинної ритмічної долі
20		пунктирна ліга між розділеними тривалостями – стягнення похідних ритмічних тривалостей
21		плавний перехід ритмічних тривалостей від шістнадцятки до вісімки
ТАКТУВАННЯ (за диференціальним принципом)		
22		подвійні тонкі тактові риси – відмежування мелодичних рядків у піснях із часокількісним ритмом
23		пунктирні тактові риси (часокількісний ритм) – відсутність цезур у мелодіях, попри наявність цезур у поетичних текстах
24		півриски у вигляді тактових – розмежування мелодичних фрагментів у творах із рубатним ритмом
ЗВУКОВИСОТНІСТЬ		
25		мелодії, співані жінками та дітьми
26		мелодії, співані чоловіками (перші два відчитуються октавою нижче)
27		ромбічна нотка після тактового розміру та перед першим звуком мелодії – реальна висота першого звуку мелодії, яка транспонується до основного тону „соль”

28		висота форшлагу, що попереджує перший звук мелодії у дійсному звучанні
29	a)  б)  в) 	спосіб подачі багатоголосся (залежно від характеру співвідношення голосів): (а) в ізоритмічному багатоголоссі голоси, об'єднані спільним штилем; різнонаправлені штилі у гетероритмічному (б) та в унісонному (в) з епізодичними багатоголосними розгалуженнями у виконаннях
30		факультативний звук, що виконується в інших мелострофах
31		знаки альтерації, і постійні, і випадкові, виписуються безпосередньо у нотному тексті та діють упродовж цілого такту; приключеві знаки виставляються лише в мажоро-мінорних мелодіях
32	a) ↑ б) ↑ в) ↓ г) ↓ 	мікроальтерація – незначне підвищення (а, б) чи пониження (в, г) звуку
33		непевне („розмите”) інтонування
34		вібрато, інколи близьке до морденту
35	a)  б) 	а) зазначення музичних варіантів петитом безпосередньо під відповідним тактом в основному тексті б) музичні варіанти виносяться поза основний текст та після позначення „Var.” вказується порядковий номер такого варіанта та строфа, де він з'являється

МАНЕРА ВИКОНАННЯ		
36	Uno, una, due, tre, tutti або один, одна, двоє, троє, усі (гурт)	кількість виконавців окремих частин мелодії або голосів у цілому при багатоголосному виконанні
37	Accelerando sempre	а) безпосередньо над нотним станом – рівномірне прискісування темпу в рамках одного пісенного періоду (мелострофи), при повторенні якого повертається початковий темп; б) біля позначення метроному – генеральне прискісування протягом усього твору. В обох випадках зазначається метрономом як початкового, так і кінцевого темпу
38	італійські (<i>cantabile</i>) або українські (<i>співно</i>)	словесне позначення характеру звучання (після метроному)
39	або 	<i>striscando la voce</i> , „в’їзд у ноту” з невизначеної висоти за рахунок тривалості даної ноти, що супроводжується деяким посиленням звучності
40	або 	те ж із визначеної висоти
41	або 	„портаменто” – м’яке ковзання між нотами
42	або  або  або 	глісандо у кінці тривалої ноти
43		мелодичний розспів на межі з глісанням

44	a)  б) 	відображення послаблено виконаних звуків („анти-акценти”) поряд (а) або в оточенні (б) звичайних
45		„нота-ромбик” – фальцетний звук
46		„нота-хрестик” – приблизна висота нечітко інтонованого звуку (напівговіркою)
47		перекреслена нота – співомова
48		нота без головки – невизначена висота звуку, виконаного пошепки
49		„галочка” – коротке взяття дихання, при якому пауза ледь прослуховується
50		„галочка” з паузою над нотоносцем – надмірна дихальна цезура із зазначенням її тривання
51		переважно стабільна, означена, але надмірна перерва між проведеннями музичного періоду (мелострофи, уступу)
52	a)  ; б) 	„пролонгації” (а) й „абревіації” (б) над нотами – незначне їх подовження чи вкорочення (менше від половини). Ф. Колесса знак вкорочення називав „човник”
53	 ; 	звичайні фермати – надмірні подовження звуків та пауз (більші від половини) із уточненням величини
54		невизначена надмірна тривала перерва, що стабільно виникає між проведеннями музичного періоду (мелострофи, уступу)
55	<i>attacca</i> 	перехід від одного проведення пісенного періоду (мелострофи, уступу) до наступного без паузи

Юрий Рыбак. Специальные знаки музыкально-этнографической транскрипции для народновокальной музыки (предложения).

Запись народной музыки (музыкально-этнографическая транскрипция) в украинской этномузыкологии имеет длительную историю и развитую практику, однако и до сих пор в этом нет единого подхода хотя бы на уровне одной школы. Предлагаемая публикация освещает опыт львовских исследователей, отражённый в нескольких фольклорных сборниках и методических рекомендациях. Специальные транскрипционные знаки предлагаются в виде таблицы с несколькими разноуровневыми блоками и в целом предназначены для последующего обсуждения и окончательного согласования.

Ключевые слова: музыкально-этнографическая транскрипция (нотирование), специальные транскрипционные знаки, народные песни, львовская школа.

Yuriy Rybak. Special signs of ethnographic musical transcription for folk songs music (proposition).

In Ukrainian ethnomusicology record folk music (ethnographic musical transcription) characterized by a long history and advanced practice. But even at one school it is not a common approach. Experience Lviv scientists reported in several folklore books and guidelines, described in the proposed publication. Special transcription signs presented in a table with several multilevel blocks and generally intended for discussion and final approval.

Key words: ethnographic musical transcriptions (notation), special transcription signs, folk songs, Lviv school.

УДК 378.4.016:78.067.26(477.83-25)»1964»(042.4)

СТУДЕНТСЬКИЙ КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ ВОЛОДИМИРА ГОШОВСЬКОГО з народної творчості на музично-педагогічному факультеті

Уперше публікується повний студентський конспект курсу лекцій Володимира Гошовського з предмету „Народна музична творчість”, прочитаних у 1964 році в Львівській консерваторії. Пропонований конспект не лише цілісно відображає зміст етномузикологічного курсу В. Гошовського, але й демонструє педагогічні засади вченого, принципи подачі матеріалу тощо. Відчитання рукопису, редакція, передмова та примітки належать Ліні Добрянській.

Ключові слова: Володимир Гошовський, викладання музично-фольклористичних дисциплін, Львівська консерваторія.

Педагогічна діяльність Володимира Гошовського вже доволі докладно висвітлена завдяки низці публікацій останнього десятиліття, де в основному з'ясовано які дисципліни, в яких обсягах, кому і коли викладав науковець¹. Практично зовсім не розкритим залишилося питання, що саме він начитував своїм студентам, який конкретно подавав їм навчальний матеріал, які сповідував педагогічні принципи.

Пропонований нижче конспект лекцій В. Гошовського із предмету „Народна [музична] творчість” певною мірою дає відповідь на це питання. Конспект належить Тамарі Літвіненко², колишній студентці II курсу музично-педагогічного факультету³ Львівської державної консерваторії імені

¹ Пасічник В. Володимир Гошовський на кафедрі української фольклористики // Вісник Львівського університету. – Серія мистецтвознавство / упоряд. І. Довгалюк, А. Вовчак. – Львів, 2011. – Вип. 10. – С. 22-23; Добрянська Л. Педагогічна діяльність Володимира Гошовського у Львівській консерваторії (1961–1969) // Етномузика. – Львів, 2013. – Число 9 / упоряд. І. Довгалюк. – С. 122-147. – (Наукові збірки ЛНМА ім. М.В. Лисенка. – Вип. 30); її ж, Розвиток музичної фольклористики у Львівській державній консерваторії (1939–1969 років) : дис. ... канд. мист-ва. – Львів, 2013. – С. 77-91; 167-171.

² На зошиті вказане дівоче прізвище – Сітнікова. Конспект в ПНДІМЕ передала викладач кафедри теорії музики ЛНМА ім. М.В. Лисенка Галина Олександрівна Бернацька, за що їй належить щира подяка.

³ Музично-педагогічний факультет, покликаний готувати вчителів музики і диригентів для загальноосвітніх шкіл (із додатковою спеціалізацією піаніста,

М.В. Лисенка (далі – ЛДК). Для цієї спеціальності цей предмет був факультативним¹, викладали його відповідно до тогочасних навчальних планів у 4-му семестрі 2 академічні години щотижнево (всього 34 години, 17 занять)².

Лекції, наскрізно пронумеровані в конспекті³, В. Гошовський читав щопонеділка у другому семестрі 1963/64 навчального року, і відбулося їх всього 14, оскільки в цьому семестрі згідно з календарем могло вміститися тільки 16 занять (з 10 лютого по 25 травня), останнє з яких, як правило, мало бути вже заліковим⁴, до того ж одне заняття (2 березня) скоріше всього взагалі з невідомих причин не відбулося. Таким чином на практиці педагог повинен був умістити весь свій курс у 30 годин⁵. Цим, імовірно, пояснюється наявність у конспекті несумірно великих за своїми обсягами двох лекцій, а саме третьої (24 лютого) та останньої (18 травня), які, напевно, видовжувалися понаднормово за згодою студентів, аби В. Гошовський зміг подати їм дидактичний матеріал у повному обсязі⁶.

Загалом конспект вийшов доволі об'ємним, на 70 сторінок учнівського зошита, виконаний ретельно й акуратно, містить не лише текст, але й нотні приклади та схеми. Де-не-де трапляються помітки і виправлення олівцем – імовірно, почерком самого В. Гошовського, що свідчить про контроль викладача за правильним записом його слів. Також у тексті кілька разів тра-

скрипала чи баяніста), існував у ЛДК від 1958 до 1969 року (Мазепа Лешек, Мазепа Тереса. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. – Львів, 2003. – Т. 2 : Від Консерваторії до Академії (1939–2003). – С. 129).

¹ За навчальними планами ЛДК кінця 50-х–початку 60-х років студенти всіх факультетів, окрім музикознавців, вивчали народну музичну творчість факультивно, іноді навіть із приміткою „для тих, хто не проходив цю дисципліну в середньому навчальному закладі”. Див: Фонд Львівської державної консерваторії // Державний архів Львівської області. – Фонд Р-2056. – Опис 1 – Справа 200.

² Фонд Львівської державної консерваторії. – Справи 200, 270.

³ На кількох початкових заняттях студентка замість слова „Лекція” писала „Урок” або й одразу „Тема”, завжди із відповідним номером, та в усіх таких випадках наскрізна нумерація не порушувалася (за єдиним винятком із темою № 3, див. с. 97). У цій публікації заголовки зведені до єдиної системи, відсутні назви додано й узяті в редакторські клямки (тобто: []).

⁴ У Львівській консерваторії кінцевий тиждень другого семестру перед екзаменаційною сесією, що завжди починалася 1 червня, відводився виключно для заліків, тож усі виклади мали завершитися до 25 травня.

⁵ На цьому В. Гошовський наголошував дещо згодом, у 1966 році, на засіданні історико-теоретичної кафедри під час обговорення його відкритого уроку: „... я мушу вчитати цілий курс народної творчості за 32 години. А цього дуже мало, щоби охопити все і вся та ще й до того докладно, з багатьма музичними прикладами” (Фонд Львівської державної консерваторії. – Справа 384).

⁶ Схоже на те, що 24 лютого матеріал наступної лекції В. Гошовський зміг вчитати наперед, знаючи, що вона не відбудеться.

пляються незначні повтори¹, записані, як правило, іншим чорнилом – причиною тому, очевидно, є переписування матеріалу заняття від інших студентів, якщо лекція або її частина була пропущена. Усе це дає підстави вважати, що лекційний курс був занотований студенткою повністю та послідовно від початку до кінця. Правда, лишень одного разу в кінці лекції № 7, яка продовжувала тему попереднього заняття, присвяченого віршуванню, раптом знайшлися відомості про трудовий фольклор („Косарські пісні” та „Госкання в с. Кривка”). За логікою вони повинні знаходитися серед розгляду інших жанрів, а тому в публікації цей матеріал перенесено до лекції № 8, котра не ясно чому виявилася вочевидь занадто короткою.

Конспект представляє читаний В. Гошовським курс „Народної творчості” доволі повно, однак, все ж відбиває його лише наближено, в загальних рисах, натомість в деталях відображає зміст прочитаного далеко не завжди з потрібною достеменністю. Адже В. Гошовський, за численними спогадами його студентів, свої лекції, властиво, не читав, а викладав зовсім вільно, у вигляді живої бесіди, тільки орієнтуючись на заготовлений план заняття. При цьому говорив жваво, емоційно, захоплено, нерідко в полемічному тоні² – зрозуміло, що на слух подібне мовлення сприймалося далеко не повністю. З іншого боку, студентам, які до того фольклор здебільшого не вивчали взагалі, було нелегко схоплювати цілком нову для них інформацію, тому їм доводилося занотовувати матеріал дещо спрощено, переважно, своїми словами та фрагментарно (не випадково в конспекті нерідко трапляються тільки своєрідні заголовки далі вже не розкритих питань, як наприклад: „В народі є своя музична психіка”, „Маленькі статті з ритміки Вестфалі”, „Климент Квітка – антипод до Ф. Колесси” і т. ін.). Через те публікований нижче текст потрібно розглядати виключно як такий, що розкриває сутність навчального курсу, розробленого та практикованого В. Гошовським (правдоподібно, й на інших факультетах), що показує властиві цьому курсу обсяги та способи викладу матеріалу, і навіть, певною мірою, відбиває тодішні світоглядні позиції вченого, але, безумовно, далеко не завжди в тих формулюваннях, що їх подала студентка.

При підготуванні конспекту до друку для полегшення сприйняття була виконана незначна, головню, мовна корекція тексту – виправлена орфографія, пунктуація, відтворені скорочення та деякі пропуски, зняті зайві повтори тощо. Найнеобхідніші доповнення взяті в редакторські клямки, а пояснення та посилання даються у посторінкових виносках.

Пропонована публікація, що має, без сумніву, не тільки значну історичну, але й науково-пізнавальну цінність, треба сподіватися, кине яскравий промінь світла на постать В. Гошовського-педагога та суттєво доповнить нагромаджені відомості про викладання музичного фольклору в ЛДК.

¹ Під час редагування повтори було знято і залишено повнішу версію.

² Можливо, саме тому він інколи не укладався у час, відведений для викладу теми, і завершував її на наступному занятті (див., скажімо, лекції № 4, 7).

Лекція № 1 ([10/II-64])

Тема 1: Народна творчість і фольклор

Поняття „народна творчість” дуже широке. Народна пісня – пісня робочих і селян. Зараз немає класів, і ми всі є народом. Під терміном „народні” мається на увазі все те, що співається в народі.

Музичний фольклор – усна музично-поетична творчість трудового народу. „Усна” – це така, що створюється усно, без писемної фіксації. Народ не фіксує [свою творчість на папері]. Усність міститься як в походженні, так і в поширенні. Отож, особливість фольклору – усне походження і поширення.

„Музично-поетична” [творчість] означає, що пісня створюється відразу – одночасно мелодія і текст, і в цьому полягає різниця між творчістю композиторською і фольклорною.

„Трудові люди” – це виробники матеріальних цінностей.

Самодіяльність, [не]свідома творчість – це народна творчість. Фольклор – англійське слово, що означає „народна мудрість”. Це неологізм (нове слово). [Краще було б] демопоея¹ („демос” – трудові люди; „етнос” – народ взагалі).

Етномузикологія – наука, яка вивчає зв’язок [музичного] фольклору з життям [народу].

Характерними рисами народної пісні є: усність, колективність, анонімність походження та варіантність поширення. Термін „народна пісня” будемо вживати до тих пісень, які мають ці характерні риси.

Усність означає, що пісня створювалася усно, інтуїтивно. У трудового народу завжди було три органічні потреби:

- 1) праця, виробництво матеріальних цінностей;
- 2) сім’я, продовження роду;
- 3) художня творчість.

Народ не складає пісню на замовлення, пісня виливається з душі, як всі інші почуття.

Колективність і анонімність – поняття споріднені. Ми не знаємо автора пісні. Автором є народ. Але це не означає, що автора не було. Він був, але та [його] пісня була зовсім іншою. Слова і суб’єктивні

¹ Імовірно, термін В. Гошовського, утворений з двох грецьких слів: *δemos* (народ) + *ποιωμι* (роблю, будую).

Тут і в усіх подальших виносках подаються доповнення та зауваги публікатора. – Л. Д.

почуття автора народові не цікаві. Тому в подальшому ця пісня змінюється, народ її шліфує. Шліфовка індивідуального твору – це [вже] напівфольклор¹. Таке колективне походження і поширення означає, що кожен [народний] співець виконує твір (пісню), як свій власний. Кожний співець є співавтором пісні. Це і є колективна шліфовка. І ця пісня втрачає свої фольклорні якості, коли її записати².

Лекція № 2 [(17/II-64)]

Тема 2: Народна пісня як джерело пізнання художнього мислення життя і історії народу

Форма, мелодія, [словесний] зміст в фольклорі живуть окремим життям. В народній пісні це є закономірним явищем.

Гетеродія³ як незалежність форми від змісту в фольклорі [становить] особливість [народної] пісні. У вузькому значенні слова [як] мелодія, [так] і текст мають [власну] форму і зміст.

Фольклор, також як і [всьяке] мистецтво, є відображенням реальної дійсності, але в значно більш умовній формі. У народній пісні більшою мірою відображені реальні почуття і думки, аніж реальні події. Історична подія забувається, а пісня побутує, живе. У кожній пісні ми можемо знайти трішки архівного матеріалу.

У народних піснях життя народу зображене більш реально, документально. З них ми можемо дізнатися, як жив народ. У кожній пісні є соціальний елемент (пісні про еміграцію, весільні пісні, мандрівницькі). У народній пісні маємо відображення художнього мислення народу.

¹ У даному разі мається на увазі, що колективне шліфування є перехідним етапом від індивідуальної творчості до справжнього фольклору. Взагалі ж В. Гошовський (принаймні на той час) до напівфольклору відносив голосіння, думи та билини (див. нижче, с. 120-122), інакше кажучи, творчість професіональних або напівпрофесіональних народних співців за термінологією К. Квітки (Квітка К. Професіональні народні співці й музиканти на Україні (програма для дослідів їх діяльності та побуту). – Київ, 1924. – (Збірник Історично-Філологічного Відділу Української Академії Наук. – № 13; Праці Етнографічної Комісії. – Вип. 2 / Українська Академія Наук).

² Тобто, зафіксована на папері, вона втрачає певні ознаки фольклорності й фактично стає вже складовою писемної культури.

³ Імовірно, термін В. Гошовського, складений з двох грецьких слів: етерос – інший (тут – різномірність) + фдіα – спів. Пор.: Гошовський В. Украинские песни Закарпатья. – Москва, 1968. – С. 54 (Львів, 2003. – С. 61).

Художнє мислення – це поетичні і музичні погляди народу, у ньому проявляється естетичний погляд на життя. Поети не вживають часто одну і ту ж саму риму, а народ вживає часто, і йому це не заважає. [Народній поезії характерні також]:

а) внутрішня рима;

б) паралелізм („зелененький – молоденький”).

У музиці народних пісень ми знаходимо явища, які не відповідають правилам [класичної] гармонії. Пісні в них можуть закінчуватися на II ступені, на V-ому або на ввідному тоні.

В народі є своя музична психіка. У той же час художнє мислення народу не може вважатися примітивним.

М. Горький¹ писав: „Лучшие произведения великих поэтов всех стран почерпнуты из сокровищницы коллективного творчества народа, где уже издавна даны все поэтические обобщения, все прославленные образы и типы”. „Народ не только сила, создающая все материальные ценности. Он – единственный и неиссякаемый источник ценностей, духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них – историю всемирной культуры”².

А. Серов: „Песни народные <...> это цветки данной почвы, явившиеся на свет будто сами собою, выросшие в полном блеске, без малейшей мысли об [авторстве,] сочинительстве и, следовательно, мало похожие на парниковые тепличные продукты ученой композиторской деятельности. Оттого в них ярче всего выступает [–] наивность творчества и та <...> высокая мудрость простоты, – главная прелесть и основная тайна всякого художественного создания”³.

Тема 3: Марксистсько-ленінське вчення про фольклор

Марксизм-ленінізм розглядає фольклор як колективну творчість мас, як один із різновидів народної творчості. Колективна художня творчість виникає в процесі виробничої діяльності трудового колективу, відображає цю діяльність, сприяє організації цього роду [діяльності] і пізнанню людиною реальності або дійсності. К. Маркс

¹ Тут і далі потовщеним шрифтом позначені виділені у конспекті слова.

² В. Гошовський цитує статтю М. Горького „Руйнація особистості” („Разрушение личности”).

³ Серов А. Музыка южно-русских песен. – Москва, 1953. – С. 5-6 (перша публікація: Серов А. Музыка южно-русских песен // Основа. – 1861. – № 3-4).

показував значення та прогресивну роль художньої фантазії в фольклорі: „Природа і суспільні форми вже перепрацьовані безсвідомо художнім способом народної фантазії”¹ – це є яскравим формулюванням, яким підкреслюється значення відображення дійсності в фольклорі. Розвиваючи думку Маркса, Ляфарг² писав, що „народна пісня не породжена тільки щирою фантазією, але почуттям, яке виражає справжні думки”³.

Коли Ленін прочитав збірку білоруських пісень, він висловив таку думку: „Какой интересный материал, я бегло просмотрел эти книжки, но вижу, что не хватает, очевидно, [рук или желания] все это обобщить, все это просмотреть под социально-политическим углом зрения, ведь на этом материале можно было написать прекрасные исследования о чаяниях и ожиданиях народа. Это подлинно народное творчество, такое нужное и важное для изучения народной психологии наших дней”⁴.

Лекція № 3 (24/II-64)

Тема 4: Історія східнослов'янської фольклористики

Дослідження народної пісні розпочалося недавно, хоча пісня виникла давно. Вся народна творчість знаходила своє відображення в музиці професійних композиторів.

Першим, хто звернув увагу на народну пісню, словесний фольклор був Й.-Г. Гердер у [збірці] „Пісні народів”⁵, в якій він описує

¹ Маркс К. Введение к „Критике политической экономии” // К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения : изд. 2-е. – Т. 13. – Москва, 1959. – С. 737.

² Ляфарг (Ляфарг) Поль (фр. Paul Lafargue, 1842–1911) – французький політичний діяч, зять Карла Маркса. Присвятив фольклору трактат „Весільні пісні та звичаї” (Ляфарг П. Очерки по истории культуры : изд. 2-е. – Москва, 1928).

³ М. Азадовський наводить дещо відмінну цитату з П. Ляфарга: „Мифы не представляют собой ни выдумок обманщиков, ни плода досужей фантазии – они являются, скорее, одною из наивных и самопроизвольных форм человеческого мышления” (Ляфарг П. Очерки по истории культуры. – С. 150. Цит. за: Азадовский М.К. История русской фольклористики: В 2-х томах. – Т. 2. – Москва, 1963. – С. 339).

⁴ Це майже дослівна цитата із статті: Бонч-Бруевич В. В.И. Ленин об устном народном творчестве // Советская этнография. – 1954. – № 4. – С. 119.

⁵ Йоганн-Готфрід Гердер (нім. Johann Gottfried Herder; 1744–18 грудня 1803, Веймар) – перший німецький фольклорист, філософ, письменник. Під „Піснею народів”, очевидно, мається на увазі його славетна антологія „Народні пісні”(Völklied, 1778–1779), більш відома у 2 вид. під назвою „Голоси народів у піснях” (Stimmen der Völker in Liedern, 1807).

тексти пісень, красоту їхнього змісту. [Згодом] з'являються збірники казок, тексти пісень без мелодій, а потім і з мелодіями.

Після Гердера в романтичному дусі пишуть [про фольклор] чехи і словаки Я. Коляр¹, Ф. Челаховський², П.-Й. Шафарик³, які розвили Гердерівську ідею ще ширше. Коляр сам записував слов'янські пісні, а також тексти лемківських пісень.

З музичного боку першим, хто звернув увагу на народні пісні, був Олександр Серов у [своїх двох основних] статтях⁴. Він в них показує, що народна пісня має велику вартість, що у порівнянні із білоруською та російською піснею українська пісня має своєрідність – хроматизми в мелодії.

На Східній Україні з'являється стаття Лисенка про музику кобзаря Остапа Вересає⁵. Це перша музикознавча стаття з прикладом думи і її аналізом. Ще виходять його статті про українські [народні] інструменти⁶.

З тематичного боку український фольклор зацікавив таких вчених як М. Максимович, М. Гоголь, М. Цертелев, А. Метлинський, М. Костомаров, П. Куліш, [які] звернули увагу на тексти українських [народних] пісень на початку XIX ст.

¹ Ян Коллар (словац. Ján Kollár, 1793–1852) – словацький етнограф, поет, філософ, політик і лютеранський священик.

² Франтішек Челаховський (чеськ. František Ladislav Čelakovský), (1799–1852) – чеський поет, фольклорист, філолог. Видав збірки „Слов'янські національні пісні” (т. 1–3, 1822–27), „Литовські національні пісні” (1827), „Мудрість слов'янських народів в прислів'ях” (1851).

³ Павел Йозеф Шафарик (словац. Pavel Jozef Šafařík, чеськ. Pavel Josef Šafařík, 1795–1861) — словацький та чеський поет, історик, мовознавець, етнограф. Засновник наукової славістики. На карті його книги „Слов'янський народопис” (1842) вперше було окреслено етнічні межі українського народу. Спілкувався з представниками „Руської трійці”.

⁴ Див. виноску 3 на с. 97; Серов А. Русская народная песня как предмет науки: I. Русская песня в ее противоположении музыке западноевропейской; II. Технический склад русской песни; III. Собиратели и гармонизаторы русских песен // Музыкальный сезон. – 1869. – № 18; 1870. – № 6; 1871. – № 13.

⁵ Лисенко М. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем // Записки Юго-Западного Отделения Императорского Географического Общества. – Киев, 1874. – Т. 1 (за 1873 г.). – С. 339-367 + 28 с. нотного додатку.

⁶ Лисенко М. О торбане и музыке песен Видорта // Киевская старина. – 1892. – Т. XXVI (март); Лисенко М. Народні музичні струменти на Вкраїні // Зоря. – 1894. – №№ 1, 5-8, 10.

У Західній Україні (Галичині) [також] з'являється інтерес до текстів українських народних пісень.

В. Залеський пише [про це в] передмові до [свого] збірника пісень¹. [У передмові до збірки] „Коломийки” Соломона **Щасного** порушується питання про коломийки².

Ж. Паулі у передмові польською мовою подає аналізи українських [народних] пісень³.

Справжні [наукові фольклористичні] роботи в Західній Україні [дав] Ф. Колесса, а на Східній – П. Сокальський і К. Квітка.

(Маленькі статті з ритміки Вестфалі)⁴.

Перше видання [праці] **Сокальського** „Русская народная музыка в её строении мелодическом и ритмическом”⁵ зробило переворот в [фольклористичній] науці. Пізніше її критикували [за теорію еволюційного] переходу [від „епохи”] кварта до квінти⁶. У роботі дві частини: мелодія і ритміка. Автор пробує вивести еволюцію [форм

¹ Zaleski W. (Wacław z Oleska). Rozprawa wstępna // Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego. Z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego. Zebrał i wydał Wacław z Oleska – Lwów, 1833.

² Коломийки и шумки : С нутами 5 арий народных / Собрал з уст народа Счастный Саламон. – Львов, 1863.

³ Pieśni ludu ruskiego w Galicyi / Zebrał Żegota Pauli. – Lwów, 1838 (передмова датована 12 квітня 1833 року); 2-ге вид., доп.: У 2 т. – Lwów, 1839. – Т. 1; 1940. – Т. 2. У дійсності Ж. Паулі в передмові не аналізує пісні, а дає відповідні вступні пояснення до кожного жанрового розділу в збірнику.

⁴ Імовірно, В. Гошовський мав на увазі передовсім російськомовні статті Рудольфа Вестфалі (Вестфаль Р. О русской народной песне // Русский вестник. – 1879. – № 9; його ж, Искусство и ритм. Греки и Вагнер // Русский вестник. – 1880. – № 5; його ж, Теория ритма в применении к русским поэтам // Русский вестник. – 1881. – № 7; його ж, Отношение современной музыки к греческому искусству // Русский вестник. – 1883. – № 8), що мали значний вплив на багатьох дослідників народної музики в Росії (Владіміра Одоєвського, Юлія Мельгунова й ін.).

⁵ Сокальський П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. – Харьков, 1888. Перевид. в українському перекладі: Сокальський П. Руська народна музика. Російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики. – Київ, 1959.

⁶ Очевидно, педагог мав на увазі статтю: Квітка К. Ангемітонні примітиви і теорія Сокальського // Етнографічний вісник УАН. – 1928. – Кн. 6. – С. 67–84, оскільки у коментарях до цієї праці В. Гошовський зауважує, що К. Квітка був єдиним, хто критикував книгу П. Сокальського (Квитка К. Избранные труды : В 2 т. Москва, 1971. – С. 309).

народних] пісень, він підкреслює, що східнослов'янська [фольклор-на] музика в [своєму] розвитку не має нічого спільного з [історією] західної професійної музики.

Робота Колесси „Ритміка українських народних пісень” ви-йшла в 1907 році¹. У цій роботі йдеться спершу про ритміку взагалі, а потім – про ритмічні структури [пісень] від простіших до більш складних. Автор порівнює ритміку слов'янських пісень. Продовжує школу Вестфаля, підтримує [теорію] Сокальського. Його цікавить ритміка тексту, ритміка фраз. Слабкою стороною цього трактату є те, що у ньому було використано мало пісен[ного матеріалу] – [лише] із збірок Лисенка, О. Кольберга, Івана Колесси, В. Залеського².

Друга праця [Ф. Колесси] – видання українських народних дум, [нотованих] з фонографу та з поясненнями³. [Його ж] три роботи про походження (генезу) дум⁴. Щодо теорії генези дум – теорій [взагалі] було багато. [У Ф. Колесси] простежувався зв'язок думи з речитативними формами, народними голосіннями.

[Інші важливі статті Ф. Колесси це:] „Наверстування і характерні признаки українських народних мелодій”⁵, „Старинні мелодії

¹ Колесса Ф. Ритміка українських народніх пісень. Львів, 1907.

² Див. про це: Колесса Ф. Ритміка українських народніх пісень. – С. 4.

³ У студентки написано „коментарями”, зверху олівцем виправлено (іншим почерком, імовірно, В. Гошовського) на „поясненнями”.

⁴ Невідомо, які саме три роботи Ф. Колесси про генезу дум виділяв В. Гошовський. На цю тему в Україні вийшли такі його праці: Колесса Ф. Мельодії українських народніх дум: У 2 серіях. – Львів, 1910. – Серія 1. – (Матеріяли до української етнології / Видає Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Т. XIII-XIV); його ж: Українські народні думи. Перше повне видання з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів. – Львів, 1920. – (Загальна бібліотека „Просвіти”. – Ч. 3); Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосін // Записки Наукового товариства імени Шевченка у Львові. – 1920. – Т. 130. – С. 1-18; 1921. – Т. 131. – С. 1-63; 1922. – Т. 132. – С. 1-64 (окреме видання: його ж, Про генезу українських народних дум: (українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосін). – Львів, 1921); його ж, Речитативні форми в українській народній поезії // Первісне громадянство. – 1927. Вип. 1-3. – С. 60-113; його ж, Формули закінчення в українських народних думах у зв'язку з питанням наверстування дум // Записки Наукового товариства імени Шевченка у Львові. – 1937. – Т. 155. – С. 29-67.

⁵ Колесса Ф. Наверстування і характерні признаки українських народних мелодій // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові. – Т. 126-127. – Львів, 1918.

українських обрядових пісень (колядок та весільних) на Закарпатті”¹. В цій [останній] статті він оглядає [пісенні] типи українських весільних пісень та колядок.

[Ф. Колессі належить також робота] „Українська усна словесність” [з] хрестоматією українського фольклору².

К. Квітка: [головніші] наукові праці – [це] „Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами”, „Первісні тоноряди”, „До питання про тюркський вплив на українську народну мелодику”, „Ангемітонічні примітиви теорії Сокальського” (без півтону), „Ритмічні паралелі в музиці слов’янських народів”³. Він брав[ся за] детальні проблеми і дуже широко їх розробляв.

Після Колеси і Квітки нібито припинилося [теоретичне] вивчення фольклору [в Україні].

[Про збирання українських народних пісень].

Українські [народні] пісні вперше з’явилися у збірниках В. Трутовського⁴ та І. Львова-Прача⁵.

¹ Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті // Науковий Збірник товариства „Просвіта”. – Ужгород, 1934. – Т. X. – С. 121-152.

² Колесса Ф. Українська усна словесність (Загальний огляд і вибір творів). – Львів, 1938. – (Науково-популярна бібліотека товариства Просвіта „Учітєся, брати мої”. – Ч. 1-4 (22).

³ Квітка К. Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами // Музика. – 1923. – № 2. – С. 16-18; № 3. – С. 24-28; його ж, Первісні тоноряди // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – 1926. – Вип. 3. – С. 29-84; його ж, До питання про тюркський вплив на українську народну мелодику // Збірник Історико-філологічного відділу УАН. – 1928. – № 76-б. – С. 374-384; його ж, Ангемітонні примітиви і теорія Сокальського // Етнографічний вісник Української Академії Наук. – 1928. – Кн. 6. – С. 67-84; його ж, Ритмічні паралелі в піснях слов’янських народів: Ритмічна форма АВВА в будованні строфи // Музика. – 1923. – № 1. – С. 19-23.

⁴ Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами. – Ч. 1-4. – Санкт-Петербург, 1776–95. Перевид.: Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами / Под ред. и вступ. ст. В. Беляева. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1953.

⁵ Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач. – Санкт-Петербург, 1790. Перевид.: Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач / Под ред. и вступ. ст. В. Беляева. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1955.

Перший [музичний] збірник М. Максимовича – А. Аляб'єва¹, що вийшов в 1834 році, мав велику цінність. Подано в ньому 31 пісню, що їх Аляб'єв записав з голосу Максимовича. В 1961 році збірник був перевиданий Б. Штейнпресом².

Друга збірка А. Рубця „216 украинских народных напевов”, Москва, 1872 год³.

О. Гулак-Артемовський у 1862 році видав збірник „Українські народні пісні з голосом” (55 пісень)⁴.

А. Єдлічка (чех) підготував 2 томи із 100 українськими піснями з фортепіанним акомпанементом⁵.

Збірники пісень **М. Лисенка**: „Молодощі”⁶, куди увійшли веснянки, танки; 12 десятків українських пісень для хору⁷; 4 збірники українських обрядових пісень⁸; 7 збірників українських пісень для голосу з фортепіано⁹ (виходили в 1868–1911 рр.). Ще один збірник Лисенка – [це] весілля, записане в селі Бориспіль (135 пісень)¹⁰.

¹ Максимович М., Алябьев А. Голоса украинских песен, положенные на ноты для пения и фортепиано. – Москва, 1834. – Т. 1.

² Голоса украинских песен, изданные Михаилом Максимовичем. Аранжировка Александра Алябьева / вст. очерк Б. Штейнпресса. – Москва, 1961.

³ Рубец А. Двести шестнадцать народных украинских напевов. – Москва, 1872. Цій антології передувало видання кількох випусків (по 20 №№) його „Сборника украинских народных песен” (Санкт-Петербург, 1870, 1872), де вміщені обробки з фортепіанним супроводом і повні словесні тексти (в антології є тільки мелодії з першими віршовими строфами), пізніше вони вийшли в цілому як „Сборник 100 народных украинских песен” (Москва, 1889).

⁴ Гулак-Артемовський О. Народні українські пісні з голосом (50 пісень і 5 додатків). – Київ, 1868.

⁵ Собрание малороссийских народных песен: В 2 ч. / Для одного голоса с аккомпанементом фортепиано аранжировал Алоиз Едличка. – Санкт-Петербург, 1860, 1861.

⁶ Лисенко М. Молодощі. – Київ, 1875. Фольклористичні записи цих обробок були опубліковані у кн.: Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край [...] / Материалы и исследования, собранные д. чл. П.П. Чубинским. – Т. 3. – Санкт-Петербург.

⁷ Збірник народних українських пісень : У 12 десятках / Зібрав і для хору уложив М. Лисенко. – Київ, 1886–1903.

⁸ Лисенко М. Українські обрядові пісні для мішаного хору: У 4 збірках. – Київ, 1897 (Веснянки; Колядки і щедрівки; Купальська справа; Весілля).

⁹ Лисенко М. Збірник українських пісень: У 7 вип. – Лейпціг; Київ, 1868-1911.

¹⁰ Студентка помилково написала „Борислав” і 135 мелодій. Йдеться про видання: Весілля в селі Бориспіль Переяславського повіту Полтавської губернії

Лисенко дуже точно і уважно записував пісні. Сумнів викликають тільки джерела пісень – часто він записував від інтелігенції, артистів. Певно, наспівані ними твори не завжди були точно народними, тому мають відносну вартість, із-за [своїх] джерел.

На Східній Україні вийшли „Народні мелодії з голосу Лесі Українки” **К. Квітки** (225 пісень)¹ і його ж „Українські народні мелодії” 1922 року видання (742 мелодії)².

П. Демуцький записував багатоголосні пісні, [основний збірник] „Українські пісні з Київщини” (125, 128)³.

М. Гайдай „Зразки народної політонії”⁴ (багатоголосся).

В. Ступницький „Пісні Слобідської України”⁵.

Д. Ревуцький „Золоті ключі”, 3 випуски (330 пісень), куди увішли власні записи пісень Д. Ревуцького та зокрема матеріали С. Козицького⁶.

А. Конощенко „Українські пісні з нотами” (260 пісень)⁷.

А. Коціпінський у своїх збірках пісень вказував джерело, зазначав випадки, коли українські пісні були записані від поляків⁸.

П. Чубинський „Труди”, том IV. Запис весільних пісень Лисенка⁹.

/ Мелодії на ноти поклав М.В.Лисенко // Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край [...] / Материалы и исследования, собранные д. чл. П.П. Чубинским. – Т. 4. – Санкт-Петербург, 1877.

¹ Квітка К. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. – Київ, 1917–1918.

² Квітка Климент. Українські народні мелодії. – Київ, 1922. У збірнику пісень на одну більше, ніж назвав В. Гошовський, тобто 743.

³ Демуцький П. Народні українські пісні в Київщині: У 2 ч. – Київ, 1905, 1907.

⁴ 25 пісень [Ноти] : етнографічні матеріали : Зразки народної поліфонії. – [Вип. 1] / М. Гайдай. – Харків, 1928; Зразки народної політонії [Ноти]. – Вип. 2 / М. Гайдай. – Харків, 1929.

⁵ Ступницький В. Пісні Слобідської України : фонографічний запис. – Харків, 1929.

⁶ Ревуцький Д. Золоті ключі : вип. 1-3 / Д. Ревуцький. – Київ, 1926–29. Сергій Козицький дав до „Золотих ключів” свої записи пісень з Рівненського, Дубенського і Володимир-Волинського повітів, зроблені ним протягом 1904–1906 років. Більшу частину Д. Ревуцький вмістив в 3-му випуску „Золоті ключі”.

⁷ Конощенко А. Українські пісні з нотами : У 3 сотнях. – Одеса, 1900, 1902; – Київ, 1906. А. Конощенко видавав свої збірки сотнями, тобто, разом було 300 пісень.

⁸ Piśni, dumki i szumki ruśkoho naroda na Podoli, Ukraini i w Małorossyi / Spysani i położeni pod muzyku Antonom Kocipińskim. – Kijew, Kamieniec Pod., 1861–65.

⁹ Див. виноску 10 на с. 103.

[Лекція № 4 (9/III-64)]

Продовження теми 3.

Аналітична робота Ф. Колесси про українські пісні Закарпаття”, [видана] 1946 року в журналі „Радянський Львів”¹.

Популярна робота Філарета Колесси „Українська усна словесність”².

Климент Квітка – антипод до Ф. Колесси³.

Тема 4: Генеза народної пісні (походження)

Джерела до пізнання етапів розвитку пісні:

1. Музика народів, що стоять на низькому рівні культури.
2. Еволюція музичного відчуття людини взагалі.
3. Археологічні й іконографічні дані.
4. Теоретичні праці грецьких філософів (Аристоксен про ритміку, Аристотель, Піфагор).
5. Сучасна народна музика.

Теорій про походження музики було дуже багато, починаючи з римських теоретиків і закінчуючи сучасними.

Біологічна теорія звуконаслідування (Ч. Дарвіна⁴) допомагає спостерігати джерела появи музики.

Філософ Г. Спенсер підкреслював значення емоційності музики⁵.

Розвиток музики від еха (луни) – праця Торрефранка⁶.

Велику революцію в подібних теоріях зробив Ганс Бюхер працею „Праця і ритм”⁷, де він досить переконливо доводить, що для розвитку музики необхідний ритм в праці. Відчуття ритму і ритмічної

¹ Колесса Ф. Народнописенні мелодії українського Закарпаття // Радянський Львів. – 1946. – № 1. – С. 64-71. – Нотний додаток. – С. 72-73.

² Див. виноску 2 на с. 102.

³ Див. про це в коментарі В. Гошовського до статті: Квитка К. Амфибрахий в українских народных песнях // Квитка К. Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1973. – С. 112.

⁴ Імовірно, йдеться про: Дарвин Ч. Происхождение человека и половой отбор. Выражение эмоций у человека и животных. – Москва, 1953.

⁵ В. Гошовський, очевидно, має на увазі працю Г. Спенсера Происхождение и развитие музыки. Див.: Spencer H. The origin and function of music // Spencer H. Essays: Scientific, Political, and Speculative. – Vol. 2. – New York, 1896. – Р. 400–451.

⁶ Мається на увазі, ймовірно, праця „Походження музики” італійського музикознавця Фаусто Торрефранка. Torrefranca F. Le origini della musica. – Torino, 1907.

⁷ Bücher H. Arbeit und Rhythmus. – Leipzig, 1896.

праці породжує розвиток інтонації і мелодії. На початку музики був ритм. У деяких народів ритм до того високо розвинений, що він встановлює основу музики.

Захоплення ритмом стає засобом впливу на психіку людей.

Танець – це найперший прояв свідомості людини. Чим вищою є музична культура, тим далі відходить ритміка на задній план. Народна музика має дуже чітку ритміку.

Слухали музику Африки, Бразилії, Японії: головну роль відіграє ритмічний акомпанемент, вокальна партія на одному звуці, натомість інструментальна – дуже розвинута. Є елементи поліритмії, вільна імпровізація.

Крім захоплення ритмом, велику роль відіграє і захоплення силою звуку (фетишизм)¹.

Динамічні відтінки відрізняються силою звуків у різних інструментів. Дуже часто пісні співають гуртом, гомофонією або гетерофонією. Ритм є строгим, щоб всі могли разом вступити і разом закінчити. Мелодика діатонічна, досить розвинена.

Найвищий етап розвитку народної музики – в Індії. Індійській музиці властива колоратура, мелізми, сольні пісні, повна хроматизація ладу.

Момент емоційності проявлявся не тільки в викриках, а і в поспівках.



Такі проблеми дослідження народної пісні дають нам можливість розглядати питання про мислення народу, зв'язок музики з його життям, з різними подіями, із віруваннями – загалом етномузикологія досліджує надзвичайно цікаві проблеми.

[Лекція № 5] (16/III-64)

Тема 5: Духовна культура східних слов'ян

Східні слов'яни належать до [індо-]європейської² народності. У ранній період розвитку слов'яни вже мали високу духовну культуру.

¹ Фетишизм (фр. *fétichisme*) в широкому значенні – поклоніння чомусь, обожнювання.

² У конспекті помилково написано „неєвропейської”.

Основні відміни слов'ян:

а) західні; б) східні; в) південні.

У IV столітті слов'яни почали переселятися в центральну частину [Східної Європи]. Спостерігається в них любов до танцю, до музики – у записах візантійських хронікарів є згадки про те, що спіймані шпигуни були музикантами, оскільки при них були скрипки.

Починаючи з XVII століття, з'являються [музичні посібники]: трактат М. Ділецького „Грамматика мусікійська”, старець Мезенець „Культовий спів”¹, з яких ми можемо дізнатись про [тогочасну] музичну культуру [східних] слов'ян.

Слов'яни часто виконували пісні гуртом, оспівували весілля, народження дитини, співали перед походом в бій, на різні свята, зв'язуючи їх з календарем – все це було пов'язане з музикою та співом. Спів виник саме тому, що треба було висловити людські почуття новою мовою.

Календарна обрядовість [зокрема] була пов'язана із залежністю землеробів від природи. Обожнення природи призводило до створення обрядових пісень. Початок і кінець збору врожаю викликали обожнення дощу, сонця, місяця, вітру.

Пісенні жанри

Вони створилися у зв'язку з багатогранним життям людини, з її переживаннями, соціальними і політичними подіями. Коли ми хочемо систематизувати пісні за жанрами, ми повинні починати з функції, яку відіграє пісня в народі. Це не означає, що ця функція повинна бути весь час та ж сама, адже вона змінюється в процесі розвитку народу.

Форма і зміст знаходяться в діалектичному зв'язку, а не в прямому. Це відбувається тому, що часто форма переживає зміст. [Зміст змінюється] завдяки красивим компонентам, а форма зостається незмінною.

Та чи інша пісня колись була обрядовою, але обряд зникає, і пісня втрачає свою [первісну] цінність, вона стає ліричною. Ми можемо простежити еволюцію пісні, перехід від одного жанру до другого.

Український фольклор за жанрами²:

¹ Очевидно, В. Гошовський має на увазі роботу: Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668 года) / Издал с объяснениями и примечаниями С.В. Смоленский. – Казань, 1888.

² Див. докладніші жанрові класифікації В. Гошовського: Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. – С. 429-430; Гошовський В. Многомерная классификация

- 1) [календарні обрядові пісні,] пов'язані з порами року, з працею, календарні обрядові пісні: зимові, весняні, літні і осінні;
- 2) родинно-побутові обрядові пісні: від народження до смерті;
- 3) трудові пісні, які відображають працю, виконуються в момент відпочинку між роботою;
- 4) епічні пісні, які були епічні за формою і змістом; виконувались індивідуально;
- 5) лірико-епічні пісні з ліричними відступами; пісні історично-соціальної тематики, пісні про опришків, пісні про еміграцію, рекрутські пісні;
- 6) жанр побутових пісень: парубочькі пісні, колискові пісні;
- 7) ліричні пісні;
- 8) мелодії до танцю, пісні козачкової форми, гуцулки;
- 9) інструментальна музика.

Напівфольклорні жанри:

- 1) думи;
- 2) народне голосіння;
- 3) билини

В них відсутня колективна шліфовка між народом по горизонталі, вони не поширюються серед народу.

В цих творах відчувається усвідомлення творчого акту.

Народно-інструментальні жанри: сольна гра на скрипці, сопілці.

Лекція № 6 (23/III-64)

Тема 6: Методи аналізу народної пісні

Аналіз народної пісні взагалі відрізняється від аналізу музичного взагалі. Про гармонію [тут ми] взагалі не говоримо.

[Характеристичні особливості більшості народних пісень:]

- 1) одноголосся;
- 2) куплетна форма, в пісні зумовлює лаконічність виразу. Передати в одному куплеті все, що виконавець хоче виразити – це засіб народної пісні.

армянских песен // МААФАТ '75. Первый всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов: Материалы. – Ереван, 1977. – С. 202-208; Гошовський В. Традиційна народна пісня (Питальник для стаціонарного обстеження населеного пункту та методичні поради). – Львів, 1988. – С. 3.

Мелодія зв'язана з текстом і залежить від нього. Наспів впливає на [словесний] зміст. Переважно, в своїй основі форма поетичного тексту зумовлює [форму] наспіву.

Аналіз поетичного [тексту]

Поезія відрізняється від прози тим, що кожен рядок має більш-менш закінчену думку, причому рядки зв'язані ритмом, метром або римою.

Є [такі] вірші: метричний, тонічний, силабічний, силаботонічний.

Метричний не вживається [в фольклорі], ним писалася римсько-грецька поезія. Особливість [метричних віршів] – це чергування довгих і коротких голосних.

Метр[ична стопа] – це найменша форма сполучення довгих і коротких голосних.

Метричний вірш складався з відповідної кількості стіп, всередині були цезури.

[Основні метричні стопи]:

– двоскладові стопи

— — — спондей

∪ ∪ — пірихій

— ∪ — хорей

∪ — — ямб

– трискладові стопи

— ∪ ∪ — дактиль

∪ ∪ — — анапест

∪ — ∪ — амфібрахій.

Тонічний – рядки вірша різної довжини не мають рими, однакової кількості складів, але мають в деяких рядках спільний наголос (тонус). [Таким віршем співаються] російські биліни, в деякій мірі думи і народні голосіння.

Силабічний (складочисленний) – рядки мають завжди однакову кількість складів, однакову цезуру незалежно від рими.

Силаботонічний – це вірш, в якому є і однакова кількість складів, і однакові наголоси (коломийки, танцівки), це вірші, якими пишеться сучасна поезія.

[Римування в строфах]:
перехресне в писемній поезії паралельне в народній поезії

а — —

б — —

а — —

б — —

а — —

а — —

б — —

б — —

Крім римування, в силабічних віршах є:

- 1) **асонація** – неповна рима, співпадання голосної або приголосних;
- 2) **алітерація** – рима на початку вірша, повторення початку вірша;
- 3) **внутрішня рима** – всередині рядка;
- 4) **конкатенація** (катена – ланцюг) – коли другий піввірш повторюється на початку наступного рядка;
- 5) **паралелізми**, найбільш поширені в ліричних піснях.

Структура вірша.

Щоб встановити структуру вірша, треба надписати рядки один під одним так, щоб одержати однакову кількість складів, однакову кількість рядків. [Наприклад:]

головонько ж √ моя бідная 1 рядок

в мене мати √ та й не рідная 2 рядок

[Структура вірша:] 2(4+5).

Лекція № 7 (30/III-64)

Продовження теми

Крім слів, з яких складається сам вірш, ми часто зустрічаємо слова, якими заповнюється довжина рядка, повторення слів. [Наприклад:]

А ми просо сіяли, сіяли.

4 + 3 + 3

- [або]
1. Ей я гойя, дай ня, мамко, дай ня,
 2. Ей я гойя, де хижочка крайня
 3. Ей я гойя, да й мене завидять,
 4. Ей я гойя, жем дівочка файна.

[Структура вірша:] 4(4+6) [але якщо вилучити всі додаткові слова, то вийде чиста структура вірша:] 2(6+6). Інтонаційно ця пісня [все ж], мабуть, чотирирядкова (лемківський фольклор).

[Ще інший приклад:]

5 + 5 + R3

Росло деревце тонке високе, дай боже

R – рефрен (приспів), [отже, структура вірша:] 5+5+R3.

Може ще бути заспів на початку.

Куплетна форма в основному дорівнює одному періоду. Музика [в пісні] виражена вокальним періодом.

Мистецтво – це система знаків, які повинні бути зрозумілими.

Період дорівнює строфі. Період ділиться на 2 контрастні частини. Період ділиться на речення 2 (4, 3).

Рядки діляться на коліна (піввірші), фрази.

Фраза може бути ще дрібнішою.

Перший аналіз буде **синтаксичний** (с). Маємо на увазі аналіз періоду.

Речення будемо позначати великими латинськими літерами А, В, С, D.

AA^5 ($A=A^5$ [з транспозицією] на квінту вверх)

AA_5 ($A=A_5$ на квінту вниз)

В піснях, які виконуються в досить жвавому темпі або в помірному, які мають чітку ритміку при виведенні мелодичної формули, за основу береться ритміка, ритмічна подібність, а [вже] потім – інтонаційна. А в танцювальних піснях, які **завжди** мають чіткий ритм, при виведенні мелодичної формули за основу береться інтонація.

AB – коломийка, зміна інтонації.

А в пісні $A A' B A''$ –

А ритміка однакова

A', A'' – є інтонаційні зміни

В – зміна ритміки

AA – ритмічна формула коломийки.

AB – інтонаційна формула тої самої коломийки.

При синтаксичному аналізі враховуємо співвідношення [віршових] рядків до [музичного] речення:

2 : 4

два рядки : 4 речення

Також при синтаксичному аналізі вивчаємо особливості заспіву, приспіву, рефрену, а також ладово-інтонаційне співвідношення речень.

Морфологічний аналіз виявляє, з чого складається ці синтаксичні частини.

Виводимо дві формули: ритмічну і інтонаційну.

a, b, c, d, e, f...



Лекція № 8 [(6/IV-64)].

Продовження теми [„Методи аналізу народної пісні”]

У фразі нас цікавить мелодична лінія, контур. Мелодична лінія буває різна: низхідна чи висхідна, чи хвиляста. Нас цікавить найвища точка мелодичної лінії. Послідовність звуків: мелодичні ходи чи стрибки в залежності від характеру твору.

Сполучення фраз – це важливо.

Ритміка фраз – з яких довжин, пульсація ритмічна може бути різноманітна.



– моноритмія



– ізоритмія



– біритмія, наявність двох [різних] ритмічних мотивів, гетероритмія – якщо більше, як два.



– в коломийках в процесі побутування живе своїм життям [і змінюється, переходячи в різні 3-складники];



– колядковий ритм, в лемківських колядках замість  є .

У піснях із замкнутою формою АВА нас цікавить середній епізод, контрастний.

Фонетичний аналіз:

- 1) лад;
- 2) звукоряд;
- 3) ладовий кістяк (скелет);
- 4) наявність хроматизації, альтерації;
- 5) наявність залігованих нот;
- 6) наявність мелодичної орнаментики;
- 7) манера виконання;
- 8) темп;
- 9) тип багатоголосся.

[Народні] **лади** – відрізняються від тих ладів, які ми знаємо [з класичної музики]. Ми повинні шукати специфічні ладові особливості тої чи іншої пісні. Крім мажор-мінору¹, є лади, в яких бачимо, що народ не має гармонічного мислення. В фольклорі [мажор-мінорна]

¹ Маються на увазі 7-ступенні звукоряди мажору та мінору (системи мажор-мінор, Dur-moll), а не 10-ступенні мажор-мінору (однойменного чи паралельного).

тональність не грає ролі. Крім цього ладу, є ще [інші] семиступенні лади, діатонічні [також] можуть бути:

гексахорди – шестиступенні (до – ля)

пентахорди – п'ятиступенні

тетрахорди – чотирьохступенні

3 основні

1 хроматичний

трихорди – півтони на початку

– півтон в середині

біхорди

двіхорди – два звуки

без пів звуки

Є лади без півтону – ан|гемі|тонні, [через що] виникає інтервал терції [між сусідніми тонами, наприклад, пентатоніка]. Якщо вона скорочена [на один звук], – буде тритоніка, ще коротша – бітоніка, але [з інтервалом] не на секунду, а на терцію чи більше¹.

Греки розрізняли 3 основних **тетрахорди**, які писалися зверху вниз:



– лідійський (мажорний) тетрахорд



– фригійський (мінорний) тетрахорд



– дорійський (мажорний) тетрахорд



– [поєднання лідійських тетраходів].

Це діатонічний лад, бо півтон не обов'язково трактується як хроматизм.

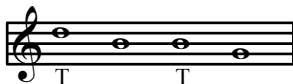


– мецотетрахорд (мажорний) тетрахорд, у нього 2 півтони, це вже хроматизований.

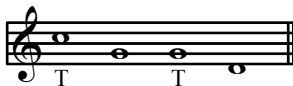
¹ Тут, напевно, В. Гошовський пояснював різницю між термінопоняттями „хордів” і „-тонік” (скажімо, між пентахордами та пентатоніками).

Крім цих ладів, існують ладові комбінації:

терцовий лад, в основі якого лежить сполучення двох терцій:



квартовий лад, пісня побудована на сполученні двох кварт:



може бути сполучення ще інше:



Звукоряд пісні: пишемо ноти підряд. Більшими нотами пишемо опорні ноти ладу, а чорні ноти – нестійкі.

Діапазон (амбітус) – рух від основного тону до найвищого (вверх), але [не] нижчого [від] основного звуку.

Манера виконання: глісандо на кінці [мелодії].

Лекція № 9 (13/IV-64)

Тема: Обрядові пісні. Календарні обрядові пісні

Їхнє виникнення зумовило заняття людини землеробством, пори року визначали основні етапи її життя. Природа була зв'язана із життям, виникали магічні культи.

Щоб надати магії особливих рис, виникала потреба в якомусь інакшому співі, це і є причина створення обряду.

Людині необхідно було своєчасно обробити поле. Люди жили общинами, родами, племенами.

[Необхідно було] зробити торжество, урочистість. Працю обожнювали. Інші пісні були не трудові, а магічні, які були зв'язані з природою.

Інші джерела для створення побутових пісень – це культ предків.

З розвитком суспільства погляди змінювались, в християнство вливалися елементи поганства, в пісню вводилися християнські елементи. Пісня і текст залишалися. Обрядовість залишається.

[Трудові пісні]

Пісні косарські

Косарські пісні не можна розглядати як пісні трудові. Вони виконуються під час відпочинку. Структура віршів – коломийкова, вірш 2-колінний. Косарські пісні мають специфічні риси. Мають речитативний характер. Косарські пісні походять від коломийок.

Обжинкова пісня майже не відрізняється від косарської.

Весільна пісня теж споріднена з цими піснями. У весільних піснях дуже чітка коломийкова форма¹.

Госкання в с. Кривка²

Госкання – це трудова пісня. Такі госкання є не лише в нас, але і в інших в слов'янських народів (чехів). Госкання співалися переважно жінками або дівчатами, і рідко мужчинами. Госкання побудовані в формі запитань і відповідей. Структура вірша (5+7) (10+5) (6+6).

Інтонації закликів, стрибки на септиму.

[Аналіз прикладу госкання].

Пісня має тричастинну форму. Мелодія строго діатонічна.

Тема: Колядки та щедрівки

Колядка. Існує декілька припущень про її походження. Коляда – означає дві речі. З одного боку, це пов'язано з словом коло, але, більш імовірно, пов'язано з латинським словом *colende* – перший день місяця, свято.

Новий рік у слов'ян починався 21 березня, в день весняного сонцестояння. Це було свято з відповідною обрядовістю. Новий рік у південних слов'ян, [як] у римлян, святкувався 1 січня. Це були січневі календи, найбільше свято, яке починалося приблизно 24 грудня – 6 січня.

Крім офіційного свята Нового року, в римській імперії під впливом культу бога Мітраса³ поширюється нова обрядовість, пов'язана саме з цим культом – народженням 24 грудня бога сонця Мітраса.

¹ Студентка хіба не зрозуміла пояснення викладача, тому законспектувала їх дещо плутано. Варто все ж відзначити при тому, що В. Гошовський уже на початку 60-х років зараховував обжинкові та косарські пісні до трудових, а не календарно-обрядових, як це прийнято більшістю фольклористів (Колесса Ф. Українська усна словесність. – С. 239-244; Іваницький А. Українська народна музична творчість. – Київ, 1990. – С. 101-107; Українська фольклористика: Словник-довідник. – Тернопіль, 2008. – С. 132-133).

² На цій лекції В. Гошовський використовує матеріал експедиції в с. Кривка Турківського району Львівської області (ЕК 9 за шифром архіву ПНДЛІМЕ), яку він здійснив як керівник студентської музично-етнографічної практики в липні 1963. Зафіксовані тоді госкання та інші пісні-діалоги, записані в наступних експедиційних виїздах, згодом лягли в основу статті: Гошовський Володимир. Семиотика в помощь фольклористике // Советская музыка. – 1966. – № 11. – С. 100-106.

³ В. Гошовський подав грецьку назву цього бога, звичайно вона вживається без останньої букви (Мітра).

У період формування слов'янських князівств вводиться новий Юліанський календар і, разом з тим, деякі римські традиції і свята – календи. Оскільки новий рік у слов'ян тепер починався 1 січня, то деякі звичаї і обряди новорічні (весняні) переносяться на січень (ось чому потрапила ластівка в „Щедрик” Леонтовича).

Відбувалася боротьба церкви з новорічною обрядовістю і поганськими звичаями. В результаті захисту обрядовості в ці традиції потрапляють біблійські елементи. Особливо міцно проник цей біблійський струмінь в обрядовість із встановленням Різдва на день народження сонця, 24 грудня, який мав назву „Dies natali soli invicti”¹.

Різниця між колядками і щедрівками.

За змістом різниці немає, але з формальної сторони – є.

1. Щедрівки співають дівчата, колядки – хлопці.
2. Щедрівки мають приспів „Добрий вечір” або взагалі його не мають.
3. Деякі щедрівки мають іншу ритмічну структуру, ніж колядки.

Колядки належать до групових пісень: тобто, є одна мелодія і багато текстів [до неї].

Зі сторони тексту спільним для всіх колядок є закінчення вінчуванням (побажанням найкращого).

З формальної сторони всі колядки мають двоколінну десяти-складову структуру вірша з рефреном із 3-х або 4-х складів, або із приспівом, який повторює структуру першого речення. Для колядок характерно: конкатенація, алітерація і внутрішня рима, вірш силабічний. Колядки мають дуже чітку ритміку, що дає право до припущення, що вони раніше виконувалися з танцем.



[Структура вірша] 5+5+R4, низхідна мелодія, міксолідійський лад. Вкінці другої фрази з'являється нижня D.

У цій колядці ритміка дуже чітка. Виявляється, що R4 мають всі гуцульські і київські колядки².

¹ Тобто „День народження непереможного сонця” – римський фестиваль, який проводився 25 грудня, наступного дня після зимового сонцестояння. Див: https://uk.wikipedia.org/wiki/Sol_Invictus.

² Докладніше про погляди В. Гошовського на колядки та їхню типологію див.: Гошовський В. У истоков народной музыки славян. – Очерк второй.

Лекція 10 (20/IV-64)

Продовження [попередньої] теми

Щедрівки мають 8-складову форму, є ще і 10-складові, але з приспівом („Щедрий вечір, добрий вечір”). Ще існує багато різдвяних ігор, які супроводжуються співом: гра на Діда і Бабу, Коза. Під час цих ігор співають своєрідні пісні. Тематика різна: історична, побутова, любовна, закінчується побажаннями.



Ой прилетіла та й ластівочка
Щедрий вечір добрий вечір

Тема: Веснянки і гаївки

Цей обряд виник у зв'язку з святом, приуроченим до початку польових робіт. Від щедрівок вони відрізняються тим, що у веснянці немає заспіву і приспіву.

1. У гаївках є синкретизм, сполучення танцю з піснями.
2. Веснянки виконуються на вулиці або в гаю.
3. В них маємо спеціальні весняні хороводи.
4. Тематика веснянок або трудова, або любовна. Вони виконуються дівчатами на другий день Великодня.

Люди вважали, що духи померлих предків можуть вплинути на їхнє життя. Є багато великодних ігор: „Мак”, „Воротар”, „Мости”.

[Зразки:

Благослови, мати]



Благослови, мати, весну закликати,
Весну закликати, зиму провозжати.

А b a моноритмія

„Вийди, вийди Іванку”



Вийди (2), Іванку, заспівай нам веснянку!
Зимували, не співали, весну дожидали.
[Структура вірша] 2(4+3) 4+4+6

„А ми просто сіяли”



А ми просо сіяли маків цвіт
А ми просо витопчем маків цвіт

Русальні пісні

Свято Русалія, так само, як і колядки, були запозичені з Римсько-Візантійської культурної скарбниці. У давньому Римі це було свято, присвячене культу рослинництва.

Назва походить від латинського слова *rosaria dies*¹ (свято роз).
[Зразок:]



Сиділа русалка на білій березі на білій березі

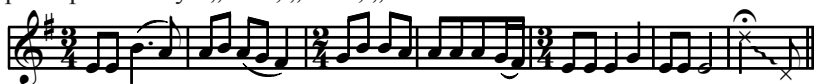
Лекція № 11 (27/IV-64)

Тема: Купальські пісні

Свято Івана Купала пов'язане з богом сонця. 21/VI, коли є літне сонцестояння (довгий день), люди визначили це як кульмінацію [руху] сонця.

¹ У конспекті написано „rosarial dies rosol”. Розалії (русалії) – від лат. *Rosaria* (*Rosalia*), *Dies rosae* – „свято троянд”.

Вогнем, який мав символічне значення, вони вшановували сонце. Молодь скакала через вогнище. Це свято дуже давнє. Цей день пов'язаний із різними віруваннями. Пісні ці мелодично дуже мало розвинені. Купальські пісні дуже легко впізнати. Вкінці мають характерний вигук „Ех!”, „Ох!”, „Ух!”.



Купала на Йвана! Де Купала ночувала?
Купала на Йвана! Гу!

Зажинкові та обжинкові

Зажинки – це початок польових робіт. Врожай треба збирати всім разом, все починається із загального урочистого збору. Коли робота закінчується, починаються обжинки. На поле виносять гостинці, вибирають дівчину, яка ліпше всіх робила. Проводять танці, співи. Косарські пісні є і обжинкові. Кода¹ того свята: знімають перший сніп, кладуть на землю, танцюють, втоптують зерна в землю. Це символ того, щоб був добрий урожай на наступний рік.



Ой літає соколونько по полю (4+4+3)
Та й збирає челядоньку додому.

Весільні пісні

Українське весілля складалося протягом багатьох сторіч. У нім збереглося дуже багато звичаїв, що поставали із розвитком людства. В кожному селі є свої видозміни весілля, але є й основа.

Сама форма весілля – це своєрідна народна опера. Староста – режисер, є свати, дружки, гості. Молоді – це статисти.

Інтродукція або вступ – це сватання. Тут пісень майже немає. Все проходить тихо, щоб ніхто не бачив. А коли вже їдуть назад, то співають, якщо сватання вдаль. Потім є ніби оглядини або смотрини. Потім домовляються про день весілля (тільки це мав бути не понеділок і не п'ятниця).

¹ Кінець.

I дія – плетіння вінків. При цьому уже співають, свашки та дружки. Це називається вінкоплетення. Починається весільне ладкання – походження, мабуть, від слова ладний=молодий. Ладкання – це [лейт]мотив цілого весілля. Молодиця сумна, просто драматична. Це все діється в молодой.

A в молодого також відбуваються певні події, а саме: прощання з парубоцтвом. Це проходить навпаки більш весело, що вносить контраст.

II дія – це сам початок весільного обряду. Він має багато варіантів. Починається в молодой, а закінчується там, де молоді будуть жити. Важливий момент, кульмінація прощання молодой з батьками – благословіння. Тут свашки знову співають пісні на мотив ладкання. Потім приходить молодий зі своїм дружною, сватом – це називається поїздом. Їх не пускають, б'ються. Кінець II дії – перетанцювання з молодой. Після цього танцю вже не ладкають.

Весільне ладкання характеризується тим, що воно має заспів, який вказує [на того,] до кого звертаються, а потім співають вже без заспівів.

Лекція № 12 (4/V-64)

Тема: Голосіння, билини, думи

Голосіння – оплакування героя, плач по рідній людині. З формальної сторони ця спільність проявляється <...>. Голосіння – це не просто пісня і не художній твір, це є залишок магії над померлим. Її мета – збудити людину і привести до життя, тому в голосіннях до померлого звертаються як до живої людини. Це також зустрічається і в билинах. [Згодом] все стало художньою алегорією. В період феодалізму, коли вмирав феодал, то його хоронили незвичайно – форма голосіння була урочистою, виступали промовці.

Билини – епічний спів над героєм.

„Слово о полку Ігоревім” – це вже літературний твір, але саме на нього і були подібні [вони].

Думи – в них ми бачимо той самий елемент оплакування. Кобзарі називали свої пісні „невольницькі плачі” або „невольничі псалми”.

Споріднення: рецитація має рядки різної довжини, але читається вона у віршованій формі. У речитативних формах є поетичні тиради.

Лекція № 13 (11/V-64)

Продовження [попередньої] теми

Поетичні **тиради** – це групи рядків, які сполучені в одне ціле змістом, а в думках також і об'єднані одною формою складного періоду. Рядки можуть бути різної довжини, рядок може мати в середині риму. Для довгих рядків вірш тонічний, для коротких – силабічний.

Найхарактерніша рима – дієслівна (сіяли, гуляли, робили).

Дума „**Плач невольників**” має свою поетичну композицію (за змістом). Починається вона експозицією, яка вводить слухача у відповідну епоху, відповідний настрій.

Після експозиції іде основний мотив – опис конкретної події, страждань невольників. Тематика поглиблюється – змальовуються глибокі страждання козаків, введений образ яничара.

Наступна картина – благаання невольників, які проклинають Туреччину, свою долю, мріють про повернення додому. Це ніби кульмінація думи. У заключній частині – „віншування”, побажання всього найкращого.

[Всі] думи можемо розподілити на три частини:

- 1) невольницькі плачі;
- 2) думи історичні (про Б. Хмельницького);
- 3) думи-балади, де на перший план виступає не так історичне, як побутове („Дума про втечу трьох братів з Азова”).

Оскільки [поетичні] рядки дум є різної довжини, то [відповідна їм] музична побудова залежить від довжини рядка. Якщо довгий рядок, то [і] форма більше речитативна, а якщо короткий, то вона більш протяжна, утворює мелодичні мотиви.

[Музична форма дум:]

- 1) сухий речитатив;
- 2) в кінці речитативу невелика мелодична розробка;
- 3) в коротких рядках мелодичні імпровізації на готових мотивах;
- 4) знову речитатив;
- 5) на кінець – формула закінчення;
- 6) знов інтерлюдія;
- 7) заплачка – і знову все спочатку.

(Заплачка – це невеликий мотив, переважно, низхідний, з багатою мелізматикою).

В основі всіх кобзарських шкіл лежить дорійський лад, який вводить ввідний тон до тоніки знизу, виникає нижня D, на який він

рецитується. В результаті виходить ніби поєднання дорійського із двічі гармонічним мінором.

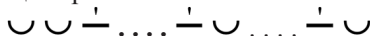


Може бути дорійський з #4 або чисто дорійський лад.

Голосіння: для них характерна:

- 1) проста речитативна форма;
- 2) діатонічний тетрахорд або пентахорд;
- 3) наявність іктів (інтонаційно-ритмічних наголосів);
- 4) короткі рядки в тирадах, дієслівні рими;
- 5) невеличкі мотиви, особливо на іктах.

Билини: мають відмінну від думи і голосіння [форму] – в них немає чітких тирад. Тут є об'єднання 2-3 рядків в одне тематичне ціле. Поетично-ритмічна організація рядка полягає в тонічному принципі ритміки:



Саме ікти роблять билину поетичним твором (на початку – анапести, а в кі[нці – хорей].

[Розрізняються] 3 цикли билин:

- 1) міфологічні (про богатирів з незвичайною силою);
- 2) билини кийвського циклу (про героїв, які славляться своїми подвигами заради народу);
- 3) новгородські (герої хитрі, є елементи лірики, приклад – „Садко”).

Билини деякі мають розвинену мелодику, яка має завжди формулу кадансу на початку або в кінці:

AAA...

AA'A"AA"

ABCDAB'C'D'

Звукоряд переважно невеликий, побудований на тетрахорді.

Билини – без хроматизмів.

Лекція № 14 (18/V-64)

Тема: Історичні пісні, балади

Історичні пісні виникли тоді, коли ще було кобзарство, була потреба оспівати історичні події. Історичні пісні ми зараховуємо до жанрів епічних пісень, тому що в них є характерна розповідальна

риса, відсутність ліричних елементів і навіть суб'єктивного ставлення (автора) до описаної події, про яку він розповідає. Історичні пісні мали свої функції: виховання патріотизму, ненависті [до ворогів], любові [до Батьківщини], піднімали на боротьбу.

Ті самі риси епічності мають і балади. Крім того, в баладах є діалоги в прямій мові. Для балад характерна трагічна розв'язка події.

Сама назва „балада” – штучна. Народ називає: „довга пісня”. Більша частина балад і деяка частина історичних пісень є міграційними, тобто, поширювались [на великій території]. Тому вони, з одного боку, втрачали свої риси, а з другого – набували нових.

Балади прибули з моравсько-словацьких Карпат, ще є іспансько-португальські.

Білоруські балади походять з українських.

Що саме епічного є в цих піснях?

Пісню співають для слухання, в ній є певний зміст, тому наспів повинен бути такий, щоб не заважав слухати тексти: проста нескладна мелодія, без стійких закінчень на кінці, речитативна, є контрасти 2-х крайніх частин АВА, АВВА, АА'ВА, куплетна форма.

Більшість історичних пісень найстаріших верств і балади мають восьмискладову структуру вірша 4+4; 5+3; 5+5, як колядки; 6+6; 4+4+6 (коломийкова), 8+8;

[Зразок] історичної пісні:



Турки село зруйнували, дві сестрички рідні взяли.

Щодо ритміки, то тут ми бачимо затягування останньої ноти, рівну пульсацію з затримкою на кінці цього руху. Ладова нестійкість, мажорна тенденція, сполучення двох трихордів.

Пісня про Довбуша:



Ой попід гай зелененький (2) ходить Довбуш молоденький

Чистий речитатив, характерний для епічних пісень. Дає слухачеві вислухати текст¹.

Східноукраїнська пісня „Про смерть козака”:



Ой на горі вогонь горить, (2) А в долині козак лежить.

У першому такті мали бути рівні вісімки і далше також рівні ноти. Видно, що пісня вже модернізована. В кінці відхилення в мажор – це неприродньо. А в самому кінці вже немає ре#, адже там де він був, то він, звичайно, під сумнівом.

 Як бачимо, є розрідження ритму вкінці.

Завдяки повторенню [початкового речення] виходить тричастинна форма АВА. Структура вірша збережена: 3(4+4).

Балада. Наспіви балад дуже різноманітні, так що типової [мелодики] немає.

[Аналіз спорідненого мелосу двох балад з текстами:]

1) про розбійника Янка та

2) з мандрівницьким текстом „Пливе качур по Дунаю”².



Ой за горой ой за ділом (2) оре Янця сивим волон (2)

¹ Одразу під цим реченням у конспекті виписані ноти і текст пісень „Про смерть козака” і „Про розбійника Янка”, які аналізувалися згодом (очевидно, що частина конспекту була переписана пізніше і дещо продубльована). Для зручності згадані ноти і текст разом із фрагментом аналізу пісні „Про розбійника Янка” були перенесені нижче.

² Наспів є спільним для .обох текстів, тому викладач подав його лише раз, із текстом першого пісні. Див. детальніше про ці твори: Гошовський В. У истоков народной музыки славян. – С. 255-260.

Це зразок гібриду західнослов'янських та українських елементів¹. 8-ми складова структура [вірша: 4(4+4)]. Характерно, що замість розрідження ритму [як у пісні про смерть козака] під кінець [мелодичних речень балади] поєднується хорей і ямб з перенесенням наголосу на кінець [віршового рядка], це вже видозміни, [властиві баладній] епічності.

Мажоро-мінорний лад, мелодика виходить за межі октави. Мелодика йде вверх на тоніку, але бере терцію і йде відхилення в В-dur. Тоніку весь час обходить і вона з'являється тільки вкінці.

Форма AA'BA".

В українському фольклорі є багато епічних пісень, в яких баладна тематика переплітається з історичною. Наприклад, пісня-балада „Про Бондарівну”.

В наш час балади зникають і залишаються пісні з баладним відтінком. Вони більш романсового плану, як ліричні пісні з драматичною розв'язкою. Ліричний елемент в них переважає, і їх ми називаємо народними романсами.

Пісні з історично-соціальною тематикою

Це переважно побутові пісні, в яких відображено життя народу, особливо, соціальна боротьба, або переживання чи страждання людей. У цих піснях основним є не опис події (як в історичних), а опис побуту народу, його почуття, думки. У цих піснях історично-побутові обставини змальовуються дуже реалістично, навіть натурально. До цих пісень належать такі жанрові типи:

- а) рекрутські;
- б) солдатські;
- в) заробітчанські;
- г) мандрівницькі;
- д) парубоцькі;
- ж) колискові – переважно всі з соціальною тематикою.

У переважній більшості рекрутських пісень співається про тяжке становище рекрутів (XVIII – поч. XIX століть).

Одна з рекрутських пісень, найсильніша, це плач рекрута, коли йому стрижуть волосся. Є ще своєрідні рекрутські романси баладного

¹ Докладніше про це див.: Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – С. 240-250.

характеру, коли вмирає солдат і посилає додому коня або пісок мамі, щоб посіяла. А він прийде, коли пісок зійде.

Приклад: [відсутній – Л.Д.]

[Аналіз.] За основу беремо мінорний пентахорд із підвищеним IV ступенем. Два речення майже однакові – це ми зустрічаємо в колядках. Обсяг мелодії зовсім невеликий. Речитативний склад, можна навіть зробити перемінний метр.

Заробітчанські пісні виникли із розвитком капіталістичних умов. Люди не могли жити в селі та йшли в місто шукати роботи або вчитися ремеслу.

Мандрування – це була не легка справа. Мандрівники – напівпролетарі, брали кусок хліба в вузлик і ходили по світу. У мандрівницьких піснях оспівується важка доля мандрівників. Це були лірико-побутові пісні, сумні, з меланхолійною мелодією, дещо речитативного складу. Звичайно мандрівник представлявся в образі качура, а чужина в виді каламутної води.

Приклад: [немає – Л.Д.]

В кінці XIX ст. починається масова еміграція в Америку. Еміграція почалася після скасування кріпацтва у 70-х роках. Це тривало півстоліття і, звичайно, знайшло відображення в піснях, в яких є глибокий соціальний зміст, цікаві історичні деталі. В одній із них згадується президент Мак-Кінлі. Дуже багато натуралістичних сцен. Всі еміграційні пісні переважно коломийкової форми. В цих наспівах є елементи навіть і не українського фольклору, тому що по дорозі виконавці чули інтонації різних народів.

Синкопований ритм.

Колискові пісні

Вони є кількох типів. **Одні** мають специфічну форму, властиву лише колисковим пісням в Східній Україні, інтонаційні коливання. **Другі** – це пісні, споріднені з весільними піснями. Структура зберігається. **Треті** – речитативні. **Четверті** – звичайні коломийки, з коломийковим текстом.

Українські народні танці

Танці ділимо на дві основні групи: на хороводи і на танці, які виконуються під час співу і музики, тобто при дозвіллі. Танцювати потрібно молодим, це їхня органічна потреба.

Дівочі танці здебільшого повільні. Групові і парні танці переважно виконуються в швидкому темпі. У танцях завжди переважає ритм, який у всіх танцях переважно дводольний.

1) $\frac{2}{4}$  дрібушки, шумковий танець

Є козак і козачок. Козак має спокійний темп

1) восьмискладові 2) семискладові 3) шестискладові.

А мій милий умер, умер

Та в коморі дуду запер.

А я пішла муки брати.

Стала мені дуда грати.

Козачок – також характерна 4-рядкова строфа. Всі рядки мають також козачкову форму. Козачок може впливати на шумку та коломийку за рахунок анапестичного закінчення. Характерна риса козачковості і шумки – 4-рядковість.

Натомість коломийка є дворядкова, тим вона дуже істотно відрізняється від козачка і шумки. Кожне речення має три фрази:

$\overbrace{4}^a$	$\overbrace{4}^b$	$\overbrace{6}^c$		
4	+	4	+	6
4	+	4	+	4 + 2
				

може бути 3+3+6,
але
6 мусить бути в кінці

127

Остання група коломийок – дві чверті:  –

можуть змінювати свою довжину, [отримуючи] всі чотири різновидності двоскладової стопи: 1) пірихій; 2) спондей; 3) ямб; 4) хорей. З цього можна зробити близько 18-ти комбінацій. З них 10 зустрічається в українському фольклорі. Може бути і так: . Це [все] ще буде коломийка.

Коломийка має давню історію. Коломийки можуть бути:

- а) до танцю;
- б) ліричні, тобто співані.
Співані ще ділимо на чоловічі та жіночі¹.

Народне багатоголосся

Можемо його поділити на 3 групи [за рівнем свого розвитку]:

- 1) **гетерофонія** – вона виникає при накладанні двох варіантів варіантів пісні, або коли співають в октаву;
- 2) **гомофонія** – від одноголосся до паралельного двоголосся;
- 3) **підголоскова поліфонія** – тут поєднуються елементи гомофонії з елементами поліфонії. Побутує в основному на Східній Україні, [але] це не дуже давній стиль.

Сучасний фольклор

Треба відрізнити: 1) українські радянські пісні і українські радянські народні пісні та 2) пісні, створені індивідуальним любителем на базі української народної пісні².

Еволюція іде так:

- 1) спочатку [просто] оновлюється текст;
- 2) йде [повна] зміна змісту на соціалістичний;
- 3) під впливом масової та професійної музики відбувається інтонаційно-ритмічна зміна [мелодики];
- 4) пісня створена колективно, анонімно, з новим змістом і новою формою.

¹ Докладніше про погляди В. Гошовського на проблему коломийки див.: Гошовський В. Украинские песни Закарпатья. – С. 33-36; його ж, У истоков народной музыки славян. – Очерк третий.

² Докладніше про це див.: Гошовський В. Украинские песни Закарпатья. – С. 53-61.

[На звороті зошита]¹.

1. [Автори класичних збірників народнопісних матеріалів для аналізу]:
Квітка
Лисенко – віночки обрядових пісень, історичні, весільні;
Колесса
Людкевич.
2. [вибрати 2?] пісні різних жанрів [і проаналізувати за таким планом:]
 - 1) переписати текст;
 - 2) цитуємо пісню, підписуємо текст [першої строфи?] під нотами;
 - 3) короткий зміст [тексту всієї пісні];
 - 4) жанр і про що йде мова [узагальнена тематика?];
 - 5) функція пісні, коли виконується;
 - 6) музичний аналіз:
 - а) структура вірша;
 - б) аналіз періоду в цілому;
 - в) окремо кожне речення з боку ритмічного, інтонаційного (сполучення фраз, характерні ходи, інтонаційні особливості фраз);
 - г) аналіз звукоряду, мелізматика, темп, характер, манера виконання.

Студенческий конспект лекций Володымыра Гошовского по народному творчеству на музыкально-педагогическом факультете.

Впервые публикуется полный студенческий конспект лекций В. Гошовского по предмету „Народное музыкальное творчество”. Лекции были прочитаны в первой половине 1964 года студентам музыкально-педагогического факультета Львовской консерватории. Предлагаемый конспект не только даёт целостное представление о содержании этномузыкологического курса В. Гошовского, но и демонстрирует педагогические принципы учёного, способы изложения материала и т.п. Распознавание рукописи, редакция, предисловие и примечания Лины Добрянской.

Ключевые слова: Владимир Гошовский, преподавание этномузыкологических дисциплин, Львовская консерватория.

¹ Найімовірніше, це план виконання практичного завдання, які роздавав своїм студентам В. Гошовський. Детальніше про подібні студентські роботи див.: Добрянська Л. Педагогічна діяльність Володимира Гошовського у Львівській консерваторії (1961–1969). – С. 137-138.

Student lecture notes from Volodymyr Hoshovsky course about folk music at the musical-pedagogical faculty

The pedagogical activity of Volodymyr Hoshovsky was already partly covered in several publications of the last decade. We can find in the publications, which amounts to whom and when taught the scientist. But still is almost unknown what kind of educational material V. Hoshovsky offered to his students and what were his pedagogical principles.

Proposed lecture notes from the subject „[Musical] folklore” rather answers the question. The synopsis belong to Tamara Litvinenko, a former second year student of the musical-pedagogical faculty of Mykola Lysenko Lviv State Conservatory. This discipline was optional for this specialty. The musical folklore was taught in the fourth semester and 2 academic hours once a week – totally 34 hours and 17 classes, as was in the former study plans.

Lectures (totally 14) from the lecture notes have sequential numeration. V. Hoshovsky had them every Monday in the second semester at the 1963/64 academic year.

The entire course teacher had to fit in 30 hours. Two lectures from the notes are too large in scope – third (from February, 24) and the last one (from May, 18). Maybe, these lectures were longer, because V. Hoshovsky wanted to put a didactic material in full.

The lecture notes are quite extensive and cover 70 pages of student workbook. It is made carefully and accurately, contains not only text, but also musical examples and diagrams. Sometimes there are a notes and corrections by pencil – possibly it is handwriting of V. Hoshovsky. This is evidence of teacher’s control of the proper recording of his words. Also there are some text replays, usually written by another ink. Probably this happened when the student copied material classes from colleagues if the lecture or part of it was missed. All this suggests that the lectures the student was noted fully and consistently from beginning to end.

The sequence was broken only in one lecture, number 7, when among the material about folk poetry at the end suddenly submitted data on employment folklore (Kosarski Songs” and „Hoyekannya in the Kryvka village”). In the publication this material is transferred to the lecture number 8, which dealt with folk songs of different genres.

Lecture notes fairly reflect the V. Hoshovsky’s course „Musical folklore”. Perhaps not all the details accurately convey the content of the lectures. As other students mention the teacher, V. Hoshovsky taught completely freely, in the form of live conversation, focusing only on his lessons’ plan. He spoke vividly, emotionally, enthusiastically, often by a polemical tone. Of course, this style was hard to perceive in detail. In addition, most students had not studied folklore before and it was difficult to understand fully the new information. Therefore, students were noted the material somehow simplistic and fragmentary, by own words. So, in the notes we can find some questions, not disclosed until the end, such as: „The nation has his own musical mind”, „Small articles from the Westphal’s rhythm”, „Klyment Kvitka – opposite to Ph. Kolessa” and so on.

The lecture notes reveals for us the essence of Volodymyr Hoshovsky's course, shows the scope and methods of the material presentation and reflects the outlook of the scientist.

For a better perception of the compendium was made a minor correction in the text – especially language: fixed spelling, punctuation, abbreviation and recreated some omissions taken unnecessary repetitions and more. Editorial additions were taken in brace, explanations were given in the footnotes.

The publication of the lecture notes from V. Hoshovsky's course has a significant historical, scientific and cognitive value. It highlights the quality V. Hoshovsky as a teacher and complements existing data on teaching folk music at the Lviv Conservatory.

Reading of the manuscript, editing, preface and notes were prepared by Lina Dobrianska

Key words: Volodymyr Hoshovsky, teaching of ethnomusicological discipline, Lviv Conservatory.

Огляди, рецензії, повідомлення

Чытаючы манаграфію В.Ярмолы
„Скрыпічная традыцыя Ровенска-Валынскага Палесся”
(Львов, 2014. – 234 с.)

На працягу XX – пачатку XXI стагоддзя фальклорная матэрыяльная і духоўная культура ўкраінскага народа, як і многіх іншых народаў свету, пачула цяжкія, нярэдка незаменныя страты. Прычынай таму сталі шматлікія разнастайныя па сваёй сутнасці з’явы – рэвалюцыі, войны, Чарнобыльская катастрофа, разбурэнне вясковага ўкладу жыцця, міграцыя насельніцтва, непрадуманая культурная палітыка дзяржавы, змена густаў людзей і іншае. Добра разумеючы факт паслядоўнага няўхільнага адыходу ў нябыт культурных, у тым ліку і музычна-інструментальных каштоўнасцей украінскай традыцыйнай творчасці, якая з’яўляецца адным з важнейшых сімвалаў этнічнай самасвядомасці, саматоеснасці і адметнасці, сучасныя этнографы, этнамузыкалагі і этнаінструментазнаўцы актывізавалі работу не толькі па інвентарызацыі архіўных матэрыялаў, але і па іх пошуках і зборах у час палявых экспедыцый.

Да малавядомых „фрагментаў” фальклорнай матэрыяльна-духоўнай культуры Украіны, якая на сённяшні дзень знаходзіцца на грані амаль поўнага знікнення, належыць скрыпічная традыцыя Ровенска-Валынскага Палесся. Менавіта яна прыцягнула да сябе спецыяльную ўвагу Вікторыі Ярмолы, якая на працягу 2000–2008 гг. збірала даныя аб некалі вельмі пашыранай і любімай на Украіне скрыпцы, аб народных скрыпачах, якія абслугоўвалі вясковыя вяселлі і забавы, аб спосабах і прыёмах фарміравання музыкантаў, асаблівасцях музыкарскай практыкі, ансамблевай ігры як асноўнай форме дзейнасці, рэпертуары, месцы і ролі ў ім розных жанраў інструментальнай музыкі. Як бачым, скрыпічная традыцыя заходнепалескага рэгіёну вывучалася Ярмолай доўга і шматаспектна, за што яна атрымала навуковую ступень кандыдата мастацтвазнаўства (2011). Пазней ёй была апублікавана манаграфія „Скрыпічная традыцыя Ровенска-Валынскага Палесся” (2014).

Перш за ўсё у рабоце разглядаецца гісторыя вывучэння народнай скрыпічнай музыкі Украіны на працягу другой палавіны XIX – першай палавіны XX стагоддзя. Калі спачатку яе запісы былі адзінкавымі і спарадычнымі, то ў другой палавіне XX ст. іх колькасць істотна ўзрасла ў адпаведнасці з павелічэннем спецыялістаў (этнамузыкалагаў, этнаінструментазнаўцаў), асабліва зацікаўленых у даследаванні скрыпічнай традыцыі розных рэгіёнаў Украіны (Гуцульшчына, Бойкаўшчына, Падолле і г.д.) Што датычыцца В. Ярмолы, то яна паставіла перад сабой

задачу комплекснага і разам з тым шматбаковага даследавання скрыпічнай традыцыі (а не толькі музыкі!) заходнепалескага рэгіёну. Так, у манаграфіі аналізуюцца такія субстанцыянальна розныя і ў той жа час узаемазалежныя састаўныя часткі скрыпічнай тралыцыі, як інструмент, скрыпач, ягоны рэпертуар, ігра ў ансамблі і жанравы састаў народнай скрыпічнай музыкі. Кожны з раздзелаў манаграфіі змяшчае нямала новай інфармацыі, сабранай В. Ярмолай у экспедыцыях. Яна адначасова і паглыбляе, і пашырае нашы ўяўленні аб функцыянаванні народнай скрыпкі, скрыпачоў, іх музыкі ў вясковым асяроддзі Заходняга Палесся.

Падрабязна апісваючы народную скрыпку скрозь прызму тэхналогіі вырабу, аўтарка падзяляе яе ўзоры на дзіцячыя і дарослыя, кустарныя і фабрычныя, „даўбанкі” і „складанкі”, кожная частка якіх вырабляецца з дрэў розных парод і рознымі спосабамі, характарызуе асаблівасці трымання інструмента пры ігры на ім, падкрэслівае вдучую ролю скрыпача ў капэлі.

У глыбока распрацаваным і змястоўна насычаным раздзеле „Станаўленне скрыпача” асвятляюцца такія мала вывучаныя пытанні, як уласцівыя ўкраінскай этнапедагогіцы асноўныя этапы, метады і прыёмы навучання ігры на скрыпцы. Асоба падкрэслім, што гэтыя пытанні раскрываюцца В. Ярмолай пераважна на ўласна сабраных і сістэматызаваных экспедыцыйна-палявых матэрыялах. Абапіраючыся на інфармацыю, атрыманую ад традыцыйных народных скрыпачоў, якія некалі ігралі вяселлі, даследчыца вылучае два спосабы першапачатковага навучання скрыпачоў: самаадукацыі, звязанай са слыхавым і візуальным назіраннем за іграй дасведчаных музыкантаў, і кантактны, заснаваны на навучанні ў вопытных майстроў-выканаўцаў. Пры гэтым, як слухна заўважае Ярмола, дамінуючая роля ў выхаванні маладых скрыпачоў належала першаму спосабу. Важную ролю ў пачатковым фарміраванні скрыпача адыгрывала таксама сямейная традыцыя, бо родныя заўсёды падтрымлівалі пачынаючага музыканта ў яго жаданні іграць на скрыпцы і хутчэй дасягнуць неабходнага майстэрства.

Завяршальны этап станаўлення скрыпача быў звязаны, па даных В. Ярмолы, з іграй ў ансамблі, дзе спачатку яму даручалася партыя бубна (барабана), пазней ён засвойваў ігру на гармошцы і партыю „ўторы” другой скрыпкі. І толькі пасля авалодання гэтай „навукай”, дасягнення дастаткова высокага выканальніцкага майстэрства скрыпачу дазвалялася іграць партыю першай скрыпкі, заняць вядучае становішча ў ансамблі. Акрамя таго, як сведчылі інфарманты, ён выконваў таксама іншыя функцыі: быў капель-майстрам, кіраўніком вясельнай капелы, займаўся падборам музыкантаў акампануючай групы, свайго рода адміністратарам (дамаўляўся аб аплаце, умовах і часе работы).

Паколькі выканальніцкая дзейнасць народных скрыпачоў-прафесіяналаў раскрывалася перш за ўсё праз ігру ў капэлях, то зразумела, чаму наступнае пытанне, якое разглядаецца ў манаграфіі, – гэта „Ансамблевае музыкаванне”.

Яно асвятляецца з пункту гледжання эвалюцыі саставу ансамбляў і іх функцыянавання. У рабоце падаецца багатая карціна змен, якія адбываліся ў саставе традыцыйных інструментальных ансамбляў, пачынаючы з другой палавіны XIX ст. і да канца XX ст. Гэтыя змены захапілі колькасны састаў (ад двух інструментаў да аркестра), інструментарый (скрыпка спачатку ўступіла сваё месца гармоніку, пазней электраінструментам). В. Ярмола слухна заўважае, што для ансамблевай практыкі з часам становіцца характэрнай варыябельнасць (падцвярджэнне таму знаходзім у шматлікіх варыянтах ансамблевых саставаў, прыведзеных на старонках кнігі), няспынны эвалюцыйны працэс, які адбываўся на працягу амаль што двух стагоддзяў.

Два апошнія раздзелы манаграфіі – „Жанравая характарыстыка рэпертуару” і „Скрыпічныя творы” – успрымаюцца мной, як па-рознаму аформленыя выказванні на адну і тую ж тэму. Адно з іх – славеснае, другое – нотнае. Сапраўды, спачатку расказваецца аб тым, што іменна ігралі скрыпачы на вяселлях і забавах, аб абрадавых і пазаабрадавых танцавальных найгрышах, да кожнага з якіх маецца спасылка на нотны прыклад у зборніку. Адзначаючы найбольшую захаванасць у рэпертуары скрыпачоў танцавальнай музыкі, Ярмола дэталёва апісвае вясельныя маршы, якія выконвалі функцыі музычнага віншавання, бласлаўлення, пажадання ўсяго найлепшага маладым, іх бацькам і гасцям. На жаль, абрадавыя танцы, якія спадарожнічалі калядным, жніўным, купальскім, куставым дзеям, зафіксаваць не ўдалося, хаця звесткі аб іх сустракаюцца ў этнаграфічнай літаратуры. Затое старадаўнія мясцовыя танцы (Кругавая, Тэрніца, Чумак, Палушачка, Бура і інш.) і скрыпічныя найгрышы да іх усё яшчэ жывуць, аб чым сведчаць апісанні і нотныя прыклады зборніка, зафіксаваныя Ярмолай. Поўнай нечаканасцю аказалася тое, што гэтыя ж танцавальныя мелодыі былі запісаны мной у 1980-я гады на Берасцейшчыне. Дзякуючы В. Ярмоле, удалося даведацца аб змесце і характары гэтых танцаў, іх харэаграфіі, найгрышах і прыпеўках, убачыць сыходжанні ў харэаграфічнай культуры заходнеукраінскага і заходнебеларускага Палесся.

Бясспрэчную каштоўнасць уяўляе сабой зборнік фальклорнай скрыпічнай музыкі Заходняга Палесся, які адкрывае новую старонку інструментальнай спадчыны Украіны, а таксама аўдыёдыск, які дазваляе атрымаць уяўленне аб жывым гучанні скрыпкі ў руках народных скрыпачоў. Шкада толькі, што з-за аб’ектыўных прычын у зборніку і на дыску адсутнічаюць нотныя прыклады ансамблевага музыкавання са скрыпкай, што сёння перашкаджае атрымання адказаўна пытанні аб стылістыцы ансамблевых найгрышаў, іх фактуры, трактоўцы інструментаў. Будзем спадзявацца, што ў далейшым В. Ярмоле ўдасца запоўніць „белыя плямы” на гістарычнай карце быцця народнай скрыпкі ў Заходнім Палессі.

Інна Назіна

Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси) : Збірник наукових праць та матеріалів. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2013. – 728 с. + 1,5 вкл. – (Серія „Українська філологія: школи, постаті, проблеми”. – Вип. 13).

У серії „Українська філологія: школи, постаті, проблеми”, яку видає Львівський національний університет імені Івана Франка, це вже другий збірник (перший був присвячений 130-річчю від дня народження Філарета Колесси та побачив світ у 2005 році), присвячений родині Колессів, кілька поколінь якої плідно працювали та працюють в царині науки, освіти, мистецтва, громадського життя. Різноманітність науково-мистецької діяльності родини зумовила специфіку змісту обох книг, що обіймають наукові дослідження та матеріали кількох дисциплін – словесної та музичної фольклористики, а також музикознавства, та охоплюють низку напрямків досліджень – історіографію, джерелознавство, методологію, аналітику тощо.

Знаменною рисою обох колессівських видань є широкий тематичний ракурс досліджень, в яких висвітлюються малознані, а часом й зовсім невідомі сторінки життя й діяльності знаменитої родини, а більшість праць присвячені вивченню постаті та доробку славетного корифея – академіка Ф. Колесси.

Остання збірка укладена таким чином, що окрім статей у трьох основних рубриках – Фольклористика, Етномузикознавство, Музикознавство – тут скомпоновано свого роду пролог та епілог (Матеріали), у яких вміщено знакові важливі роботи, що проливають світло на низку досі нез’ясованих фактів. Так, вступний розділ збірки, що складається із трьох праць, відкриває публікація невідомого досі реферату знаменитого сина Ф. Колесси – Миколи Філаретовича, „Композиторська діяльність Філарета Колесси”, що, очевидно, був виголошений на святкуванні 100-річчя від дня народження академіка. У наступній статті „Архів Філарета Колесси у Львові” Ірина Довгалоук ґрунтовно описує та аналізує величезний корпус рукописних матеріалів ученого, що містить унікальну, в більшості досі незнану широким загалом інформацію. Дослідниця також обумовлює перспективи збереження та використання цих матеріалів, піднімає проблему їх системного дослідження. Зовсім невідомі історичні події та пов’язані з ними персоналії відкриває Роман Тарнавський у розвідці про формування кафедри фольклору та етнографії Львівського університету під керівництвом Філарета Колесси.

Рубрика „Фольклористика” є наймасштабнішим розділом книги. Тут вміщено близько двох десятків статей різного спрямування. Вагому частку складають історіографічні дослідження, що переважно базуються на унікальних архівних матеріалах. Це праці Ірини Коваль-Фучило, Роксоляни

Залеської, Людмили Іваннікової, що описують досі незнані сторінки життя та праці Ф. Колесси та його наукового оточення – співробітника у Львівському відділі фольклору та етнографії Михайла Скорика, російського фольклориста Марка Азадовського, українського етнографа Володимира Гнатюка.

Аналітичні колессознавчі студії репрезентовані роботами Михайла Чернопиского та Оксани Кузьменко. М. Чернопиский досліджує методологічні засади та поетику лемківської колекції Ф. Колесси. Різностороннє дослідження пісень соціально-побутової тематики у записах Ф. Колесси пропонує О. Кузьменко; вона також обґрунтовує основні теоретико-методологічні настанови вченого та пропонує своє бачення перспективи укладення покажчика пісенних тем і мотивів.

Наступна група публікацій прямо не стосується діяльності Ф. Колесси, чи когось із його родини, однак у цих роботах продовжуються започатковані фундаментальною науковою діяльністю вченого стратегічні напрямки української фольклористики: експедиційна, видавнича діяльність, текстологія, методологія, діалектологія тощо.

Зокрема на новозібраних польових матеріалах базуються розвідки Ольги Харчишин та Надії Пастух про музичний фольклор молдавсько-українського пограниччя, у роботі Андрія Вовчака висвітлено особливості побутування на Західній Україні народної різдвяної лялькової драми – „бетлейки”. Особливості та проблеми сучасної видавничої практики українського фольклору розглянула Галина Довженок. Текстологічний методологічний підхід домінує у дослідженнях Олени Гінди про заробітчанський фольклор, Оксани Шалак про фольклорні записи польської дослідниці Северини Шаблевської. Проблеми методу, систематизації та термінології піднімаються у публікаціях Святослава Пилипчука („Безпристрасне виступовування тексту...”: методологія філологічної школи у фольклористичній практиці Івана Франка”), Віталія Козловського („Термін «історична пісня» у науковому дискурсі української фольклористики”), Олесі Бріциної („До питання про методологічні засади наукового збирання фольклору: народна проза”), Оксани Лабашук („Формування натального наративу”). Дослідженню окремих аспектів фольклористики присвячені праці Лілії Сироти про західноукраїнські різдвяні оповідання, Олени Сироїд про функціонування й інтерпретацію української народної псалми „Ой зійшла зоря вечорова...”. Аналіз наукових поглядів Пантелеймона Куліша та бельгійського дослідника Марка Туґуші-Ґаяне запропоновано у статтях Василя Івашківа та Яреми Кравця.

Неочікувано унікальною за переліком імен авторів та змістом їх праць виявилась етномузикознавча рубрика збірки. Тут в одному розділі поєдналися імена провідних українських вчених-етномузикологів старшого покоління – Михайла Хая, Софії Грици, Анатолія Іваницького, Богдана Луканюка, Олени Мурзіної, більшість праць яких вже стали хрестоматійними

та означають магістральні керунки української музичної фольклористики кінця XX – початку XXI століття. Винятковим є й зміст робіт перелічених дослідників, у яких більшість авторів резюмують власні методологічні позиції, раніше обгрунтовані у фундаментальних монографічних виданнях.

Зокрема, Софія Грица – довгочасна дослідниця та послідовниця наукових позицій Філарета Колесси – у статті „Аналітичний метод Філарета Колесси та його продовження в сучасній парадигматиці” висвітлює засади аналітичного методу академіка та використання цього методу у систематизації пісенних та сегментації речитативних форм. Разом з тим вона пропонує власні терміни і поняття (такі, як пісенна парадигма, модус мислення середовища тощо) та обгрунтовує їх застосування у вивченні твору на різних структурних рівнях.

На основі власного методу виділення основних логічних фігур та їх поєднань у народній музиці Анатолій Іваницький аналізує логічні підстави ритміки в дослідженнях Ф. Колесси. Слід зазначити, що пропонована авторська методика докладно обгрунтована у виданій дещо раніше монографії „Історичний синтаксис фольклору: проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики” (Вінниця, 2009).

Михайло Хай в контексті висвітлення постаті Ф. Колесси як дослідника кобзарсько-лірницької традиції не оминув улюблених питань згубного впливу напливовості та „апологетики хибних тлумачень” в науці, які червоною ниткою проходять через низку майже всіх його останніх праць.

Дві роботи присвячені мелічній організації народної музики. Зокрема, Олена Мурзіна розглядає ладову концепцію Ф. Колесси у поєднанні із сучасними проблемами ладової функційності. Цілком новаторським методологічним підходом відзначається дослідження Богдана Луканюка „Думовий лад. Причинок до теорії модальності”, де автор робить ґрунтовний огляд пентатонічних і модальних ладових побудов та детально аналізує їх втілення у кобзарсько-лірницькій творчості. Очевидно, у цій роботі автор підсумовує власні довгочасні студії над ладовою будовою української народної музики.

Останні роботи рубрики висвітлюють різні площини етномузикознавства. Зокрема, у розвідці Ліни Добрянської досліджено історію виникнення та діяльності найбільших музичних архівів Європи. У руслі джерелознавства виконана й робота Лариси Лукашенко про матеріали із Підляшшя у фонограмархіві Інституту мистецтва Польської академії наук. Дізнатися про маловідомі культурні традиції польських хасидів можна зі статті Божени Левандовської, дослідження гаївкового репертуару на матеріалі власних польових записів є темою статті Лідії Федоронько.

Музикознавча рубрика збірки присвячена в більшості біографічним та історіографічним подіям в житті родини Колесів. Приміром, у роботі Роксоляни Мисько-Пасічник зроблено огляд музично-критичних публікацій

Василя Барвінського, що присвячені постатям родини Колессів. Наукові стосунки Філарета Колесси та Федора Стешка проаналізовано у роботі Оксани Мартиненко, взаємини Філарета Колесси та Володимира Садовського розглянуто у розвідці Якіма Горака.

Надзвичайно цікавими є студії про перипетії життєвого й творчого шляху сина Філарета – Миколи – Наталки Самотос-Баєрле та стаття про обробки лемківських народних пісень у творчості Миколи Колесси Ірини Зінків. Довершує картину, присвячену родині Колессів, майстерно написаний творчий портрет сестри Філарета – Дарії, піаністки, педагога, музикознавця та композитора (публікація Ксенії Колесси).

Музикознавчу рубрику доповнюють аналітичне дослідження Северина Тихого „Концептуальні основи етнографічного сольфеджіо Філарета Колесси” та історіографічна розвідка Мар’яни Ферендович „Проблеми репертуару українських співочих товариств Львова періоду 1900–1939 років”. Цінність усіх перелічених праць примножується переважним використанням у них важкодоступних архівних матеріалів.

Своєрідним епілогом збірки є його завершальний розділ „Матеріали”, де вміщена не друкована досі праця Філарета Колесси „Періодизація українського фольклору” із вступним коментарем упорядників – Ірини Довгалюк, Андрія Вовчака та Руслана Марківа. Публікація невідомої донині праці Ф. Колесси вказує на проблему, підняту на початку збірки у дослідженні Ірини Довгалюк про рукописний архів ученого. А саме, йдеться про необхідність системного опрацювання архівних фондів родини Колессів та потребу здійснення повного видання творів Ф. Колесси. Адже, незважаючи на значний відтинок часу, що минув після смерті вченого, його наукова та творча спадщина вже ж залишається вивченою не достатньо.

Збірник доповнює добірка раритетних світлин та документів із приватних архівів Колессів, що ілюструє життя родини, доносить до нас портрети кращих представників української мистецької еліти та відображає картину культурного життя Галичини першої половини ХХ століття. У фото додатку також вміщено сучасні фотографії з історії „Колесівських читань”, ілюстрації до публікацій тощо.

Підсумовуючи, хочеться привітати Кафедру української фольклористики імені академіка Ф. Колесси та особисто упорядників збірки Ірину Довгалюк та Андрія Вовчака із публікацією чергового ґрунтового корпусу досліджень та матеріалів, присвячених родині Колессів. Ця книга, відкриваючи невідомі сторінки життя і діяльності славетної родини, виповнює насамперед важливу культурну місію, адже „глибинне пізнання сутності історичного й культурного розвитку народу можливе тільки через осягнення життя й творчої діяльності його славетних постатей”. Також, зважаючи на кількість і різноманітність вміщених матеріалів, можна визначити ще одну важливу роль Колесівського збірника: ця фундаментальна публікація демонструє

достатньо повний зріз сучасної фольклористичної та музикознавчої науки із різноманітністю методологічних підходів, авторських позицій стосовно певних явищ та преференцій у виборі дослідницьких напрямків, разом з тим виказуючи спадкоємність українських науково-мистецьких традицій, бо ж не даремне саме така назва фігурує у заголовку книги.

Лариса Лукашенко

Підсумок сопілкознавства Гуцульщини

[Рецензія на: Яремко Б. І. Сопілкова музика гуцулів : монографія / Богдан Яремко. – Львів : СПОЛОМ, 2014. – 180 с. : іл., ноти.]

Богдан Яремко давно відомий у колі українських етноорганологів як найкращий знавець духових, зокрема, сопілкових, інструментів деяких регіонів Карпат і Прикарпаття, в т.ч. й Гуцульщини. Вивченню цієї теми він присвятив чимало років життя, що вилилося у велику кількість різного роду робіт¹. Тож увесь свій 40-річний розрізнений доробок про гуцульську сопілкову музику автор вирішив зібрати у єдиній монографії „Сопілкова музика гуцулів”, куди увійшли як уже раніше публіковані праці, так і нові матеріали².

Праці Б. Яремка, рівно ж і рецензована книга, насамперед цінні багатою джерельною інформацією, а саме ретельним описом власних експедиційних записів. Так, тут подибуємо надзвичайно цікаві відомості про видатних народних музикантів і їхню музику, виконавську діяльність, етнопедагогіку, народну термінологію, репертуар та багато іншого. Творчим портретам 4-х славних традиційних музикантів-професіоналів (Миколі Думитраку, Петру Реведжуку, Григорію Линдюку і Миколі Павлюку) присвячений окремий 3-й розділ роботи.

Б. Яремко не лише дослідник, а й чудовий виконавець-реставратор традиційної інструментальної музики Карпатського регіону, а отже, як ніхто інший, може заглибитися у її специфіку. Це дуже добре відчувається у

¹ Див. список праць автора у: Яремко Богдан. Бібліографічний покажчик наукових праць і творчого доробку / Ред.-упор. Н. О. Супрун-Яремко. – Рівне : РДГУ, 2006. – 56 с.

² Хоча назву монографії краще би було змінити чи конкретизувати, адже тут далеко не повно висвітлена заявлена тема, і, скажімо, з-поміж відомих із монографії Ігоря Мацієвського 22-х флейтових інструментів Гуцульщини (Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів / Ігор Мацієвський. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 464 с.) Б. Яремко описує лише 4 види. До того ж, сюди потрапила інформація й зі суміжного з Гуцульщиною Покуття. Однак це не впливає на загальну значущість роботи.

всіх його сопілкознавчих працях, у тому числі й у рецензованій книзі. Найперше вражають надзвичайно скрупульозні, доботно виконані синтезуючі (термін І. Мацієвського) нотації автора, де, крім звичних мікроінтерваліки, розшифрування мелізматики і т.п., майже всюди додані ще й аплікатура і навіть словесний склад, на який вивдається той чи інший звук – звичайно, що настільки ґрунтовно і всеохопно може транскрибувати аудіозапис лише вчений-практик¹. До того ж, кожен інструмент докладно аналізується на рівні виконавсько-технічних можливостей (аплікатура, звукоряди, строї, способи звуковидобуття, виконавські прийоми тощо), що теж виказує глибинні знання автором специфіки духових інструментів.

Загалом робота складається з 3-х основних розділів, короткого переднього слова, післямови, бібліографії (82 позиції), резюме українською та англійською мовами, кількох додатків (списку 37-ми гуцульських традиційних сопіляків, котрих записував Б. Яремко в експедиціях, із паспортизацією та зафіксованим від них репертуаром; покажчика транскрипцій автора порівняно з виданнями Ф. Колесси, Ст. Мерчинського та Р. Гарасимчука) і фотоілюстрацій. У свою чергу, кожен із розділів поділяється на дрібніші підрозділи (1-й і 2-й – за інструментами, 3-й – за виконавцями). До 2-го розділу, окрім 29-ти цілісних сопілкових п'єс, Б. Яремко додає ще й особні нотні приклади, ілюструючи звукоряди, виконавські можливості сопілок і т. ін. Лишень дещо впадає у вічі не цілком логічна структурованість монографії, оскільки 1-й розділ – „Глобулярні (судинні) сопілки (Н.-С.-421.2)” – охоплює всього 4 сторінки (достатньо про ці сопілки було би згадати, наприклад, у вступі, або ж тоді описати ширше); 2-й – „Сопілки з шістьма грифними отворами” – 112 сторінок, з яких 82 сторінки – транскрипції сопілкових п'єс, котрі логічніше би було подати у додатках; 3-й розділ „Творчі портрети гуцульських сопіляків” – 27 сторінок.

У монографії є й ряд інших дискусійних моментів. Приміром, в аналізах творів не завжди правильно визначені музичні форми (як, скажімо, у № 25 на с. 133 *ab albl* зовсім не „класична проста двочастинна репризна”, котра тоді мала би бути *aa ba*, а подвійна проста 2-частинна форма, або ж, що типове для традиційної музики, куплетна форма типу заспів-приспів, що в іншій виконавській ситуації цілком могла би мати продовження *a2b2 a3b3...*, та ін.; на с. 146–147 у схемах – не речення, а періоди). Також більшість ладів у сопілкових п'єсах природніше би було аналізувати з позиції мислення не тонального, а тетрахордового. У синтезуючих транскрипціях розшифрування прикрас аналітичного рядка часом не цілком зрозуміле, зокрема декотрі

¹ Щоправда, не всюди витриманий аналітичний принцип розташування рядків, що, можливо, пов'язано із технічною реалізацією нотної частини. До речі, приємно вражає й фахово виконаний складний набір нот, лишень не вказаний, чий саме.

трелі (с. 39, 50 та ін.) радше подібніші на морденти, лише виконані рівними тривалостями (бо присутні тільки три ноти – основна, допоміжна та основна). Окрім цього, деякі ноти транскрибовані не цілком логічно з позицій ладового розвитку (наприклад, у трелях на с. 52 мав би бути „ля-бемоль” замість „соль-діз” тощо). Подекуди неправильно індексовані інструменти за систематикою Е. М. Горнбостеля – К. Закса. Так, у назві 1-го розділу індекс для глобулярних флейт зі щілиною – 421.221.4, а не 421.2. У підрозділі 1.1. керамічна зозуля мала би бути записана з індексом 421.221.42 замість 421.42. У підрозділі 2.3. свисткова денцівка – 421.221.12 замість 421.211.12. Але, до честі автора, індекс для відкритої короткої фоярки у підрозділі 2.1. він написав правильно (421.111.12), на відміну від І. Мацієвського, котрий у своїй уже згаданій роботі (див. виноску 2) у цьому випадку якраз помилився (421.111.22 – це була би закупорена). Також динамічні відтінки добре було би вказати не лише окремими схемами при аналізі прикладів, а й у нотах. І, врешті, кілька суттєвих мовних „погіршностей”: мало би бути „щілинна флейта”, замість „щілева флейта” (с. 10), „струміль повітря” замість „струмок/струмочок повітря” (с. 11, 31, 32, 35, 38 та ін.), „колядницький або колядковий репертуар”, а не „колядниковий” (с. 31) тощо.

Однак, все це жодним чином не применшує насправду великого внеску Богдана Яремка до української етноорганології через введення до наукового обігу великої кількості безцінної інформації про гуцульську сопілкову музику, що може стати вагомим підґрунтям для подальших студій у цій царині.

Ірина Федун

Наукова конференція „Слов’янська мелогогеографія-4” (3–4 травня 2014 р., Київ)

Традиційно весною, 2014 року на базі Київської лабораторії етномузикології НМАУ ім. П. Чайковського проходила четверта наукова конференція, основна проблематика якої вкотре заторкнула широке коло питань, пов’язаних із типологією та географією народномузичної творчості. Організаційною особливістю цих конференцій є їхня камерність та, значною мірою, автономність, оскільки більшість доповідачів формують невеликий і сталий склад науковців з кількох основних етномузикологічних осередків України – Києва, Харкова, Львова та Рівного, а всі матеріальні витрати покривають самі учасники. Було б несправедливо не вказати ще одне місце – Донецьк, представлене єдиним, але дуже дієвим місцевим ентузіастом етномузикологом – Оленою Тюриковою, однак, можливо, це була її остання українська конференція, оскільки через всім відомі воєнні події у Донбаському регіоні вона змушена була того ж року полишити свою багаторічну справу і навіть рідну країну.

Протягом двох вихідних днів – суботи та неділі (навмисно обраних для зручності вивільнення з основної роботи учасників) – відбулося чотири тематичних засідання, а також презентація нових наукових видань¹.

Слід зауважити, що водночас із конференцією досвідчених науковців проходили засідання молодих етномузикологів, ба навіть свого роду автономна конференція „Молода етномузикологія”, де в основному виступали учні старших доповідачів. Тому тематика студентських доповідей та заторкнута ними проблематика фактично відповідала тим аспектам, що висвітлювались у виступах їхніх наставників. За регламентом молоді науковці займали першу половину обох конференційних днів та виступали в тих самих аудиторіях і під „пильною увагою” зрілих етномузикологів, оскільки в кінцевому підсумку було визначено кількох переможців із числа юних дослідників².

Отож, післяобіднє засідання першого конференційного дня розпочалося з презентації наукових видань, а два тематичні блоки доповідей відрізнялися географією науковців і їхніх тем, оскільки на початку в рубриці „Українська Північ і Лівобережжя” виступили кияни та донеччанка О. Тюрикова. Натомість у блоці „Галицька етномузикологія: історія, інструментальні традиції” доповідали львів’яни та рівнянка В. Ярмола.

Основні теми другого дня були тісно пов’язані з рідною для конференції проблематикою – „Мелотипологія і мелогеографія”. Тут по чергово в абсолютній більшості виступів свої напрацювання висвітлювали кияни та львів’яни, а також харківська дослідниця В. Осадча. Нарешті, на останньому засіданні у формі вільної дискусії обговорювалися проблеми архівування фольклорної інформації. Своїм досвідом у цьому напрямі поділились харків’яни та кияни, однак особливий інтерес викликав виступ львів’янина А. Вовчака, базований на концепційних засадах формування електронних документів фольклорного архіву.

Матеріали окремих конференційних доповідей було заплановано опублікувати у черговому випуску науково-методичного збірника НМАУ „Проблеми етномузикології” та в картографічному доповненні до нього – атласі „Слов’янська мелогеографія”.

Юрій Рубак

¹ Програма конференції подається в електронних додатках до „Етномузики”.

² Детальніше робота секції „Молода етномузикологія” тут не розглядається. Принагідно варто хіба з великою прикрістю нагадати, що, попри плідні педагогічні напрацювання колективу кафедри музичної фольклористики НМАУ, у тому ж 2014 році її було ліквідовано, а кілька спеціальних курсів переведено на Кафедру історії української музики тої ж академії.

Етномузикознавча конференція у Рівному
(31 жовтня–1 листопада 2014 р.)

Протягом кількох останніх десятиліть Рівне поряд зі Львовом перетворилося на один із найголовніших центрів етномузикологічної роботи в Західній Україні: тут послідовно провадяться студії над українським музичним фольклором, здійснюється його популяризація та готуються кадри дослідників народної музики та її виконавців. Все це стало можливим, головню, завдяки діяльності двох місцевих осередків – Кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (далі – РДГУ) та Етнокультурного центру Рівненського міського палацу дітей та молоді (далі – ЕКЦ).

Власне силами Кафедри та Етнокультурного центру, за участю також Генерального консульства Республіки Польща у Луцьку та студентського профкому РДГУ, 31 жовтня та 1 листопада у Рівному відбулася наукова конференція „Народна музика Волині та Полісся: проблеми дослідження і популяризації”.

Конференція була приурочена одразу до двох нагод: 35-річчя згаданої кафедри музичного фольклору та 200-річчя від дня народження видатного польського етнографа Оскара Кольберга (1814–1890). Ці два ювілеї об’єднав той факт, що народознавчі студії О. Кольберга над українським фольклором, розпочаті 150 років тому, нині успішно продовжуються силами фольклористів-музикознавців університету та етнокультурного центру.

У конференції взяли участь 35 дослідників із Києва, Львова, Харкова, Житомира, Хмельницького та самого Рівного. Крім того, кілька науковців, зокрема, з Польщі та Америки, завдяки інтернет-зв’язку змогли онлайн висловити свої доповіді перед присутніми.

Тематика конференційних виступів охопила широке коло сучасних музично-фольклористичних проблем, та, цілком закономірно, була присвячена й особі О. Кольберга та його науковій спадщині. Так, у доповіді Ярослави Вернюк йшлося про „Духовні карби про українців з польових фіксацій О. Кольберга”; Юрій Рибак у промові „Слідами «поліського весілля»” зіставив у діахронному зрізі записи весільних пісень з одних і тих же сіл, здійснені у свій час О. Кольбергом та кількома сучасними дослідниками; Руслана Шеретюк у виступі „Українознавчі студії Оскара Кольберга” узагальнила та оцінила діяльність польського етнографа в Україні; а Людмила Кучерук, оповідаючи про „Музичний фольклор Хмельниччини у доробку польських етнографів”, наголосила на особливій ролі О. Кольберга у перших записах народної музики з цього регіону. За таку прискіпливу увагу до постаті польського вченого щиро вдячність організаторам конференції під час її відкриття висловив Анджей Шмідтке – почесний гість заходу, віце консул Генерального консульства Республіки Польща у Луцьку.

Вагома частка конференції була віддана молодим дослідникам – студентам, магістрантам, аспірантам тощо. Окрім виступу, присвяченого дружій ювілейній нагоді – 35-річчю діяльності кафедри музичного фольклору РДГУ (Вікторія Кошляк), тематика решти доповідей переважно торкалася теренових студій, так чи інакше пов’язаних із різноманітними календарно-та родинно-обрядовими жанрами: зимовими мелотипами Середньої Волині (Олена Нагорна), купальською обрядовістю середнього межиріччя Горині та Случі (Анастасія Друзюк), весільним репертуаром Старосинявщини (Злата Царик) та Наддніпрянщини (Галина Качор), а також весільними скрипковими награваннями Кирила Линдюка – лідера космацько-шепітської скрипкової традиції (Ярема Павлів). Територіальні дослідження стосувалися також маргінальних українських земель, зокрема, Південної Мараморощини (Ганна Пеліна) та народного виконавства на прикладі необрядових пісень Володимиреччини (Юлія Миколайчук).

Виступи досвідчених етномузикологів багато в чому перегукувалися із тематикою, окресленою молодими дослідниками, однак охопили дещо ширше коло історично-теоретичних питань музичної фольклористики. Тему територіальних досліджень обрядових жанрів продовжили у своїх виступах київські вчені Ірина Клименко („Триопорний лад у весільних мелодіях Погориння як маркер контактного коридору”) та Євген Єфремов („Типи веснянок на Київському Поліссі”). Ще одна київська дослідниця, Олена Мурзина, у промові „Кілька зауваг щодо безпівтоновості в українській мелодиці” зосередилася на специфічній особливості українських народних пісень, а знаний білоруський науковець Галіна Кутирьова-Чубаля, яка нині мешкає і працює у Польщі, виголосила ще одну скайп-доповідь про характерні пісенні типи на межі білорусько-українського пограниччя („Беларуска-ўкраінскае этнапесеннае памежжа: рытма-меладычная лексіка, асаблівасці строфікі”).

Кілька виступів були присвячені історії музичної фольклористики та загальним питанням сучасної етномузикології. Так, історичну тематику висвітлювали повідомлення представників львівської етномузикології: Ірини Довгалюк („«Львівський Пілігрим» в історії галицької музичної фольклористики») – про перші публікації народних пісень у Галичині, та Лариси Лукашенко („Перша наукова публікація народних мелодій з Холмщини та Підляшшя: причинки до появи”) – про історію підготовки до видання фольклорної збірки Л. Плосайкевича та Я. Сенчика. Актуальна інформація про стан закордонної музичної фольклористики була подана у скайп-виступі українсько-американського науковця Антонія Поточняка „Розвиток сучасної американської етномузикології”, а львівський дослідник Андрія Вовчак, керівник Лабораторії музичного фольклору Львівського національного університету ім. Ів. Франка, доповів про „Електронний архів українського фольклору: принципи діяльності, можливості, перспективи”.

Не оминули своєю увагою досвідчені дослідники й інструментальну українську народну музику, представивши на конференції цілу низку

творчих портретів відомих виконавців-інструменталістів, таких як західнополіські скрипалі Григорій Філозоф (Вікторія Ярмола „Скрипаль Григорій Філозоф – лідер велимчанської інструментальної традиції”) та Степан Сливка (Ольга Олексюк „Творчий портрет народного скрипаля Степана Сливки”), а також відомий гуцульський музикант Петро Грималюк (Богдан Ярмко „Гуцульський мультиінструменталіст Петро Грималюк”). Особливості дослідження української інструментальної народної музики знайшли своє відображення у доповіді-рецензії Надії Супрун-Ярмко „Сопілкова музика гуцулів у монографічному дослідженні Б. Ярмко” на книгу Богдана Ярмко, що нещодавно вийшла друком¹. На конференції, окрім презентації монографії Б. Ярмко, було також представлено кілька інших нещодавніх музично-фольклористичних видань, як от „Народні пісні Західного та Середнього Полісся” Яни Куришко-Шаргар² та „Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся” Вікторії Ярмоли³.

Окремий доволі масивний блок доповідей об’єднала тема „Народна музика в навчальному процесі та фольклоризм”, що можна окремо відзначити як одне із вагомих досягнень рівненської конференції, адже проблеми викладання народномузичних дисциплін та підготовки кадрів молодих етномузикологів і виконавців на сьогоднішній день є вкрай актуальними і для працівників навчальних закладів, що організували цей науковий захід, і для всіх присутніх на ньому студентів та викладачів освітніх установ із різних місцевостей України. Роман Дзвінка, завідувач кафедри музичного фольклору РДГУ, у виступі „Лабораторія-музей музичної етнографії РДГУ як центр організації науково-творчої практики студентської молоді” розповів про роботу навчальної лабораторії музичної етнографії цього університету (керівник на громадських засадах Юрій Рибак), яка протягом останніх 15-ти років досягла значних успіхів у своїй діяльності і стала одним із центральних ресурсних та методичних музично-фольклористичних осередків Західноукраїнського регіону. Науковий співробітник Львівської національної академії ім. М.В. Лисенка Ліна Добрянська здійснила екскурс в „Історію викладання музично-фольклористичних дисциплін у Львівській музичній академії” від 40-х років минулого століття до нашого часу. Особливості виховання виконавців вокальної народної музики у Слобожанському регіоні охарактеризувала завідувач кафедри українського народного співу Харківської державної

¹ Ярмко Б. Сопілкова музика гуцулів / Богдан Ярмко. – Львів : Сполом, 2014. – 180 с. Рецензію на це видання див. на с. 139-141 цього числа Етномузики.

² Куришко-Шаргар Я. Народні пісні Західного та Середнього Полісся : виконавський процес і репертуар / Яна Куришко-Шаргар / [заг. ред. Ю. П. Рибак]. – Рівне, 2014. – 130 с.

³ Ярмола В. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся / В.С. Ярмола. – Львів: СПОЛОМ, 2014. – 234 с. Рецензію на це видання див. на с. 132-134 цього числа Етномузики.

академії культури Віра Осадча у виступі „Професійна підготовка співаків народного спрямування на методологічній основі української етномузикології”. Перспективи організації впорядкованого викладання народномузичних предметів на трьох головних ступенях музичної освіти в Україні запропонував у своїй інтернет-доповіді „Про системну організацію викладання етномузикознавчих дисциплін” Богдан Луканюк – завідувач кафедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М.В. Лисенка.

Кульмінацією педагогічного блоку виступів стала доповідь директора ЕКЦ Палацу дітей та молоді Віктора Ковальчука „Етнокультурний центр у системі позашкільного закладу”, яка була виголошена у стінах цього ж закладу. Оповідаючи про свій багатий досвід організації навчально-виховної і наукової роботи з молоддю в системі позашкільної освіти, дослідник і плідний популяризатор поліського фольклору проілюстрував свої слова яскравими виступами учасників народномузичних колективів ЕКЦ „Весняночка”, „Веснянка” та „Сільська музика”. Одразу ж по завершенні доповідь-презентація В. Ковальчука була обговорена учасниками конференції під час спеціалізованого круглого столу під назвою „Музичний фольклор у навчальному процесі: реалії та перспективи”, на якому піднімалася комплексна проблема організації вивчення і навчання народномузичної традиції на різних освітніх рівнях (школа – училище – вища школа).

Доречним і гармонічним доповненням до наукових засідань етномузикологічної конференції став етнографічний концерт, організований силами викладачів та студентів кафедри музичного фольклору РДГУ. Зокрема, цікаві архаїчні зразки народномузичної творчості Західної України представили гурти в складі викладачів та студентів кафедри музичного фольклору – „Горина” (керівник Людмила Вострікова), „Волиняни” (кер. Людмила Гапон), „Джерело” (кер. Раїса Цапун), інструментальний ансамбль ПДМ „Сільська музика” (кер. Анатолій Сайчишин), а також кілька виконавців-солістів.

Підсумком наукової конференції стала резолюція, в якій учасники заходу звернулися до вищих керівних освітніх і культурних установ з проханням підтримати вагомі напрацювання кафедри музичного фольклору й Етнокультурного центру та використати їхній цінний досвід в інших аналогічних організаціях на теренах України. Одним із пунктів резолюції стало також рішення опублікувати матеріали конференції, яке було успішно реалізовано у тому ж році, коли вийшов друком збірник „Народна музика Волині та Полісся”¹.

Вітаємо рівнян із почином і бажаємо, щоб ця конференція стала першою із багатьох наступних.

Ліна Добрянська

¹ Див.: Народна музика Волині та Полісся : Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції до 35-річчя кафедри музичного фольклору та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберга (Рівне, 31 жовтня–1 листопада 2014 р.) / Упоряд. Р.І. Дзвінка, Ю.П. Рибак. – Рівне, 2014. – 230 с.

18 березня на XXVI Науковій сесії НТШ (секція етнографії і фольклористики) у Львові Ольга Харчишин виголосила доповідь „Обрядовий фольклор Покуття: динаміка змін від часів Кольберга до сьогодні”; Надія Пастух – „Українська фольклорна візія чужинця: образ турка в усній словесності українсько-молдовського пограниччя”.

9–11 квітня Юрій Рибак виступив у Мінську на XXIII Міжнародних наукових читаннях пам’яті Л. Мухарінської „Музична культура Беларусі: традиції вуснай і письмової творчості” із доповіддю „Ареалогія обрядових напелів Рівненсько-Брестського пограниччя”.

3–4 травня у Національній музичній академії ім. П.І. Чайковського (Київ) відбулась Міжнародна наукова конференція „Слов’янська мелогографія-4”. У ній доповідали: Ліна Добрянська на тему „Розвиток музичної фольклористики у Львівській державній консерваторії 1939 – 1969 років”; Ірина Довгалюк – „Лемківщина в дослідженнях Осипа Роздольського”, Василь Коваль – „Трансформаційно-модифікаційні процеси в 13-складових колядках (за матеріалами з околиць на північний захід від Горган)”; Лариса Лукашенко – „Традиційна вокально-обрядова культура Північного Підляшшя”; Юрій Рибак – „Ритмічна дифузія у весільних наспівах Березнівщини”; Вікторія Ярмола – „Обрядові танцювальні жанри у скрипковій музиці Рівненсько-Волинського Полісся”.

13 червня випускниця кафедри музичної фольклористики Олена Нагорна успішно захистила бакалаврську роботу на тему „Весільна обрядовість Середньої Волині: етнографія та мелотипологія” – науковий керівник Юрій Рибак, рецензент – Лариса Лукашенко.

25–27 червня Надія Пастух та Ольга Харчишин взяли участь у V Міжнародній науковій конференції „Етнокультура порубіжжя: локально-територіальні особливості”, що відбувалась у рамках щорічних „Одеських етнографічних читань” в Одеському національному університеті ім. І.І. Мечникова. Н. Пастух доповідала про „Консервацію фольклорної традиції на пограниччі (на матеріалі українсько-молдовського порубіжжя)”, О. Харчишин – „Обряд «Маланка» та маланкові пісні на українсько-молдовському пограниччі”.

У вересні вийшла друком монографія Вікторії Ярмоли „Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся”.

6 жовтня Вікторія Ярмола провела експедиційні записи фольклору у с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської області (записала 27 одиниць сольних скрипкових творів та 3 мелодії „до співу” у супроводі скрипки).

21–22 жовтня на IV Міжнародній науково-практичній конференції „Усна історія як важлива складова краєзнавчої діяльності” (м. Вінниця) Н. Пастух спільно з Ольгою Харчишин виголосила доповідь „Образ турка

у фольклорі українців українсько-молдовського пограниччя (між міфопое-тичним стереотипом та досвідом міжетнічної комунікації)”.

22 жовтня Л. Лукашенко була консультантом з автентичного співу на семінарі завідувачів народних відділів та викладачів – керівників фольклорних колективів ДМШ, присвяченому підготовці до обласного фестивалю огляду фольклорних ансамблів „Прикарпатські візерунки” (ДДМШ № 6).

24–25 жовтня Юрій Рибак доповідав у Києві про „Фольклорну традицію Рівненського Полісся (за матеріалами комплексних історико-етнографічних експедицій Рівненського Інституту культури)” на Міжнародній науково-практичній конференції „Дослідження та збереження традиційної культури Полісся (1994–2014 рр.): здобутки й перспективи”, яка відбувалася при Державному науковому центрі захисту культурної спадщини від техногенних катастроф.

31 жовтня–1 листопада у Рівному відбулась Всеукраїнська науково-практична конференція „Народна музика Волині та Полісся: проблеми дослідження і популяризації” до 35-річчя кафедри музичного фольклору та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберга, на якій виступили із доповідями: Ліна Добрянська („3 історії викладання музично-фольклористичних дисциплін у Львівській музичній академії”), Ірина Довгалюк („Львівський пілігрим» в історії музичної фольклористики”), Богдан Луканюк („Про системну організацію викладання етномузикознавчих дисциплін”), Лариса Лукашенко („Перша наукова публікація народних мелодій з Холмщини та Підляшшя: причинки до появи”), Юрій Рибак („Слідами „поліського весілля” Оскара Кольберга”) та Вікторія Ярмола („Григорій Філософ – лідер велимчанської скрипкової традиції”).

2–8 листопада Лариса Лукашенко разом із науковцями Київської лабораторії фольклору перебувала в експедиції на теренах Південної Берестейщини, де записала біля 500 одиниць народної музики в аудіо- та відеоформаті (+фото).

Ольга Харчишин

РЕЄСТР ЕТНОМУЗИЧНИХ ЗАПИСІВ ОСТАПА НИЖАНКІВСЬКОГО

Фольклористична діяльність Остапа Нижанківського все ще залишається малодослідженою – їй присвячено, поминаючи принагідні згадки, всього кілька студій¹, може, тому що своє ім'я в скрижалі історії вітчизняної музичної культури він вписав головним чином як зачинатель т. зв. лисенківської школи в Галичині, яка 1885 року започаткувала тут першу фазу другої хвилі т. зв. композиторського фольклоризму. Цей його етап відзначався поглибленим інтересом власне до автентичної селянської культури усної традиції (а подекуди навіть і її своєрідне відкриття)², пошуками „природної гармонізації” питомих для неї мелодій та пов'язаними з цим дійсно науковими дослідженнями їхніх особливостей.

Відповідно О. Нижанківський живо цікавився народномузичною творчістю насамперед як митець, переслідуючи при тому художньо-виразові цілі в кожному окремому творчому задумі та виробляючи засади індивідуального й загалом національного стильового письма на рідній фольклорній основі. Поза тим він на відміну від Миколи Лисенка, Петра Сокальського, Порфирія Бажанського, Філарета Колесси, Станіслава Людкевича, Франьо Кугача, Леоша Яначека, Бели Бартока, Золтана Кодаї та ін. не займався теоретичним студіюванням народної музики, хоча йому судилося зробити значний внесок у становлення вітчизняного етномузикознавства роботою в організованому ним же Комітеті для документування та видання галицьких

¹ Її загально оглянув Роман Сов'як (Сов'як Роман. Фольклористична діяльність Остапа Нижанківського // Літопис Бойківщини. – Самбір, 2004. – Число 2. – С. 80-85), роботу О. Нижанківського в Комітеті 1894/1895 та спеціально як транскриптора народнопісенних мелодій спробував охарактеризувати Богдан Луканюк (Луканюк Богдан. Народномузичні рукописи Остапа Нижанківського // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 9-53. – Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 14).

² На відміну від першої хвилі композиторського фольклоризму, що спирався передовсім на популярну музику міського освіченого середовища (на зразок дворянської творчості або таких ходових жанрів, як малоруська думка та шумка в Україні чи старогалицька пісня та чабарашка в Галичині). Проте це аж ніяк не завадило його найвизначнішим представникам (Ференцу Лісту, Фридеріку Шопену, Міхайлу Глінці й ін.) досягти феноменальних художніх результатів.

народних мелодій, який багато в чому визначив величні досягнення Етнографічної комісії Наукового товариства імені Т. Шевченка¹. Своє покликання композитор вбачав у громадженні музично-етнографічних матеріалів й на тому трудному поприщі йому вдалося досягнути значних успіхів: особисто він записав, мабуть, десь біля двохсот фольклорних творів (включно з втраченими), що зовсім немало як на реалії XIX сторіччя² та від сили десятиліття (1885–1895), відведене долею на їх активне вишукування.

Ця вагома спадщина, втім, є понині нібито непоміченою, а значить, і не оціненою належно саме з сучасного етномузикознавчого погляду. Причини подібного стану речей криються, зокрема, й у тім, що вона розпорошена по різних виданнях і рукописах, здебільшого молодоступних, практично випадаючи з поля зору зацікавлених дослідників. Ситуацію на краще напевно змінило б зведення воедино, в повноцінну фольклористичну збірку всіх записів О. Нижанківського, систематизованих і належно відредагованих, завдяки чому вони остаточно змогли б утвердитися в науковому обігу.

Тут же, на початку цієї, треба надіятися, недовгої дороги до реалізації поставленої мети ставиться відправне, найпростіше завдання – скласти попередній, по можливості якнайповніший реєстр знаних на сьогодні етномузичних здобутків композитора на підставі наявних оригіналів (рукописів та прижиттєвих друків) та відомостей з бібліографічної літератури. Відповідно пропонований список поділений на два розділи, а саме відомих і невідомих (наразі втрачених) записів, з яких перші розбиті ще додатково на два підрозділи – вокальних та інструментальних творів. У межах кожного розділу та підрозділу їхні умовні назви (за початковими словами або жанром) викладаються в алфавітному порядку з зазначенням щоразу, де даний запис (чи його аранжement) опублікований або згаданий з застосуванням наступних скорочень використаних джерел:

¹ Див. „Відозву” та коментарі до неї в цьому числі „Етномузики” (с. 9-10).

² У цьому відношенні М. Лисенко, який опублікував біля 600 фольклорних творів, фактично не має собі рівних (щоправда, не всі з них він записав особисто, деякі були передані йому іншими збирачами). Для порівняння досить нагадати, що епохальна збірка Вацлава Залеского та Кароля Ліпінського (*Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu Galicyjskiego / Zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska, do śpiewu i na fortepian ułożył Karol Lipiński.* – Lwów, 1833) містить лише 160 наспівів, а зачинатель етнографістичного напрямку в галицькій етномузикології Іван Колесса в одному селі задокументував 208 народних мелодій (Луканюк Богдан. Ходовицька збірка Івана Колесси // *Родина Колессів у духовному та культурному житті України XIX–XX століття: Збірник наукових праць та матеріалів.* – Львів, 2005. – С. 261-290).

а) нотні

- АВ 1905 Нижанківський Остап. Колисанка: Ой біда мені на тій чужині; Ой ти поїхав, мене занехав // Артистичний вісник (Львів). – 1905. – Зошит 2-3. Музичний додаток.
- Коляди Нижанківський Остап. Коляди: Партитура для чоловічого хору без супроводу. – Львів, б/р [1889]. – (Бібліотека „Львівський Бояну”. – Вип. 20 [„Музикальної бібліотеки”]).
- ПН 1891/2016 Нижанківський Остап. Пісні народні. – Львів, 1891. – Рукопис (Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника. – Фонд 163, од. зб. 92/8, п. 36) = Нижанківський Остап. Пісні народні: Збірка 1891 року. – Львів, 2016.
- СБ 1904 Нижанківський Остап. Ой в полю садок; Атамане, батьку наш. – Станіславів, 1904. – (Станіславський Боян. – Вип. 18).
- УРС 1907 Нижанківський Остап. Українсько-руський співа-ник з нотами. – Львів, 1907.
- ЦНП 1900 Збірник церковно-народних пісень / Уклад. Т. Лу-чик. – Перемишль, 1900. – Вип. 1.

б) літературні

- Загайкевич М. 1960 Загайкевич Марія. Остап Йосипович Ни-жанківський // Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. – Київ, 1960. – С. 151-163, 185-187.
- Луканюк Б. 2007 Луканюк Богдан. Народномузичні рукопи-си Остапа Нижанківського // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 9-53. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 14).
- Людкевич С. 1920 Людкевич Станіслав. Бібліографія творів Остапа Нижанківського // Громадська думка (Львів). – 1920. – № 12 (15.01). – С. 2-3 (пе-редрук: Людкевич Станіслав // Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. – Львів, 1999. – Т. 1. – С. 300-302).

- | | |
|---------------------|--|
| Осадця О. 1993 | Осадця Ольга, Соловій Лариса. Нотографічний показчик творів Остапа Нижанківського // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка: Праці Музикознавчої секції. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 477-494. |
| Сов'як Р. 1994 | Сов'як Роман. Остап Нижанківський: нарис про життя і творчість. – Дрогобич, 1994. |
| Сов'як Р. 2004 | Сов'як Роман. Фольклористична діяльність Остапа Нижанківського // Літопис Бойківщини. – Самбір, 2004. – Число 2. – С. 80-85. |
| Студинський К. 1937 | Студинський Кирило. Остап Нижанківський у моїх спогадах // Наша культура (Львів). – 1937. – С. 138-144, 202-208, 334-340, 430-439. |
| Щурат В. 1928 | Щурат Василь. Пам'ятка про Остапа Нижанківського // Діло (Львів). – 1928. – № 84. – С. 3. |

На підставі нижчевикладеного реєстру етномузичних записів О. Нижанківського (може, незначно скорегованого, ба навіть дещо доповненого), напевно, вдасться укласти жаданий їхній збірник та видати його окремою книжкою (бодай в електронному вигляді), що суттєво посприє докладному та всебічному вивченню цих записів, а їхньому авторові нарешті забезпечить заслужене місце в історії галицької фольклористики.

А) наявні

а) вокальні

1. А в лузі калина весь ліс прикрасила : ПН 1891/2016 1891/2016. – С. 9, № 6а
2. А в цісарськім огрудечку – явір зелененький : ПН 1891/2016. – С. 22, № 13
3. А (з)відси гора¹ : Щурат В. 1928; Осадця О. 1993. – С. 488, № 40
4. А хто, хто обідає : ПН 1891/2016. – С. 61, № 61

¹ За даними С. Людкевича гармонізацію цієї пісні О. Нижанківський подав 1896 року на учительський іспит з музики у Празькій консерваторії [Людкевич С. 1920. – С. 3]. Очевидно, її ж, узятую з якогось неназваного збірника О. Нижанківського, опрацював для мішаного хору Ф. Колесса (Колесса Філарет. Музичні твори. – Київ, 1972. – С. 137).

5. А ще вчора із вечера люлька ся курила : ПН 1891/2016. – С. 38, № 42
6. А я мислив, що то місяць сходить : ПН 1891/2016. – С. 58, № 57
7. А як ми ся полюбили, дубок розвивався : ПН 1891/2016. – С. 37, № 38
8. Атамане, батьку наш (Чумацька думка) : ПН 1891/2016. – С. № 80 = Атамане, батько наш : СБ 1904, № 2
9. Благослови нас, Боже : ПН 1891/2016. – С. 60, № 60
10. Бог предвічний народився : Коляди. – С. 13, № 9
11. Бог природу (2) хотай відкупити : Коляди. – С. 12, № 8
12. Бог ся раждає, хто ж : Го може знати : Коляди. – С. 17, № 13
13. Бодай тебе, дівчинонько, сім літ дідько тріпав : ПН 1891/2016. – С. 27, № 21
14. В Вифлєсмі тайна явилась велика: інтернет-ресурс
15. Вилетіли два голуби та й з тужилого села : ПН 1891/2016. – С. 34, № 31
16. В ній Пречиста Христа купала : ПН 1891/2016. – С. 62, № 626
17. Во Вифлєсмі нині новина : ЦНП 1900. – С. 24-25.
18. Возвеселім ся разом всі нині : Коляди. – С. 22, № 17
19. Воньми небо, земле іграй славно : ПН 1891/2016. – С. 55, № 54
20. Вселенная, веселися : Коляди. – С. 5, № 1
21. Встань, не лежи : ПН 1891/2016. – С. 27, № 19
22. В шесьдзісьонтім чвартім року там ся дає чути : ПН 1891/2016. – С. 51, № 52
23. В яслах лежить, хто ж поспішить величати малому : Коляди. – С. 24, № 19
24. Гей гіля, білі гуси, гей гіля за дунай : ПН 1891/2016. – С. 26, № 18
25. Гей горами, козаче, горами¹ : Сов'як Р. 1994. – С. 29; Сов'як Р. 2004. – С. 81
26. Дала-сь мене, моя мати, за ліс, за ліщину : ПН 1891/2016. – С. 46, № 7
27. Дала-сь мені, дівчинонько, дала-сь ми' принаду : ПН 1891/2016. – С. 28, № 24
28. Дар нині пребогатий із небес прийшов : Коляди. – С. 16, № 12
29. Дивная новина нині діва сина : Коляди. – С. 7, № 3
30. Дуб на дуба похилився : ПН 1891/2016. – С. 1, № 16
31. Жито, мати, жито мати, жито – не пшениця : ПН 1891/2016. – С. 66, № 65
32. Заграй же ми, музиченько, як сам розумієш : ПН 1891/2016. – С. 36, № 36
33. Звідки гора від Самбора – народ жалісливий : ПН 1891/2016. – С. 29, № 26

¹ У покажчику [Осадця О. 1993. – С. 493, № 68] ця обробка віднесена до втрачених.

34. Зелена дібровонько, чого гілля опускаєш? : ПН 1891/2016. – С. 6, № 5г
35. Із-за гори високої вітрець повіває : ПН 1891/2016. – С. 59, № 59
36. Ішло дівча лужками : ПН 1891/2016. – С. 65, № 63
37. Ішов ляхок понад луг : ПН 1891/2016. – С. 5, № 4г
38. Ішов місячкою попід небеса : ПН 1891/2016. – С. 64, № 62б
39. Їхав козак без ліс, без ліщину : ПН 1891/2016. – С. 67, № 67
40. Казав-ись ми, кленів листочку, що не будеш опадати : ПН 1891/2016. – С. 19, № 10а
41. Коб'я була така красна, як та зірка красна : ПН 1891/2016. – С. 48, № 49
42. Коло моста трава росте, росте собі враз з мостом : ПН 1891/2016. – С. 31, № 28
43. Любко ж моя, солоденька, за любку тя маю : ПН 1891/2016. – С. 40, № 43
44. Мала баба три доньки : ПН 1891/2016, ілюстрації. – С. 92, № 3
45. Мала баба три доньці : ПН 1891/2016. – С. 50, № 51
Марширують жовнярики – див.: Ой на горі черемшина, на ній цвіток обпав
46. Місяцю народженьку¹ : ПН 1891/2016. – С. 13, № 7/2
47. На дорозі кріп розсіявся : ПН 1891/2016. – С. № 16
48. Небо і земля (2) нині торжествують : Коляди. – С. 18, № 14
49. Не туди, не туди по гриби ходити : ПН 1891/2016. – С. № 20
50. Нині, Адаме, возвеселися : Коляди. – С. № 16
51. Нова радість стала, яка не бувала : Коляди. – С. № 10
52. Новая радість світу ся з'явила : Коляди. – С. № 18
53. Нуте, нуте, браття, сусіди : ПН 1891/2016. – С. № 56
54. Ой біда ж мені на тій чужині : АВ 1905. – № 1
55. Ой було ми, моя мати, в воді не купати : ПН 1891/2016. – С. 53, № 53
56. Ой в полі коршемка дильом дильована : ПН 1891/2016. – С. 17, № 9
57. Ой в полю садок² : СБ 1904. – № 1
58. Ой дуброво зелена³ : ПН 1891/2016. – С. 73, № 73б
59. Ой за хати чорні хмари, з-за хати, з-за хати : ПН 1891/2016. – С. 36, № 39
60. Ой зле в світі, зле чувати : ПН 1891/2016. – С. 1, № 1а
61. Ой казав-же ти, кленів листочку, що не меш опадати : ПН 1891/2016. – С. 71, № 72

¹ Пор.: Колесса Філарет. Музичні твори. – С. 14 і 263.

² Слова з рукописного збірника О. Роздольського.

³ Текст без мелодії.

62. Ой лежить-ді Роман, лежить : Луканюк Б. 2007. – С. 51, № 9 (CD: факсиміле арк. 4)
63. Ой летіла зозуленька та й стала кувати : ПН 1891/2016. – С. 3, № 2а
64. Ой летіла пава, серед села впала : Луканюк Б. 2007. – С. 51, № 10 (CD: факсиміле арк. 4)
65. Ой Морозе, Морозенку, преславний козаче¹ : УРС 1907. – С. 83-86
66. Ой на горі, на горі : ПН 1891/2016. – С. 44, № 45
67. Ой на горі черемшина, на ній цвіток обпав (Марширують жовнярики) : ПН 1891/2016. – С. 32, № 29
68. Ой нависли чорні хмари, нависли, нависли : ПН 1891/2016. – С. 29, № 27
69. Ой не знаєш мій миленький, як мене любити : ПН 1891/2016. – С. 36, № 35
70. Ой оре Івась, оре та й сивими волами : ПН 1891/2016. – С. 34, № 30
71. Ой піду ж бо я, ой піду ж бо я горою, долиною : ПН 1891/2016. – С. 77, № 82
72. Ой помер отець-мати, осталися діти : ПН 1891/2016. – С. 6-9, № 5а
73. Ой попід гай зелененький (Про Довбуша) : Луканюк Б. 2007. – С. 51, № 11 (CD: факсиміле арк. 2, [№ 3])
74. Ой попід гай зелененький [(Про Довбуша)] : Луканюк Б. 2007. – С. 50, № 5 (CD: факсиміле арк. 2, [№ 1])
75. Ой попід гай зелененький [(Про Довбуша)] : Луканюк Б. 2007. – С. 50, № 6 (CD: факсиміле арк. 2 [№ 2])
76. Ой продала дівчинонька сало : ПН 1891/2016. – С. 65, № 64
77. Ой райське деревечко : ПН 1891/2016. – С. 72, № 73а
78. Ой Романе, Романочку : ПН 1891/2016. – С. 75, № 79
79. Ой там, там Предвічний родився : ПН 1891/2016. – С. 55, № 55
80. Ой ти, Анно, співай ладно, не рубай як дрова : ПН 1891/2016. – С. 37, № 40
81. Ой ти, дівчино, як рожевий цвіт : ПН 1891/2016. – С. 26, № 17
82. Ой ти, зоре вечір та вечірня, чом за гори заходиш? : ПН 1891/2016. – С. 23, № 14
83. Ой ти, мій миленький, голубе сивенькій, не по правді живеш : ПН 1891/2016. – С. 49, № 50
84. Ой ти поїхав, мене понехав² : АВ 1905. – № 2
85. Ой ти, тату, тату наш³ : УРС 1907. – С. 34-35

¹ Пор.: Колесса Філарет. Музичні твори. – С. 102 (співав також О. Роздольський).

² Пор.: Колесса Філарет. Музичні твори. – С. 148 (пісня також записана від О. Роздольського з деяким відмінами).

³ Пор.: Колесса Філарет. Наша дума. – Львів, 1902. – Часть перша, № 6 (пісня записана від Б. Лепкого).

86. Ой у Львові на риночку капелія грала (про Бондарівну)¹ : Луканюк Б. 2007. – С. 52, № 13 (CD: факсиміле арк. 5)
Ой у полі садок – див.: Ой в полі садок
87. Ой у полі сосна високая росла (Дівчина спалена на сосні) : Луканюк Б. 2007. – С. 49, № 3 (CD: факсиміле арк. 1, № 1)
88. Ой умру я й умру через єдиную (Живий мрець) : Луканюк Б. 2007. – С. 50, № 7 (CD: факсиміле арк. 4, № 66)
89. Ой умру я, мати, через єдиную (Живий мрець) : Луканюк Б. 2007. – С. 49, № 4 (CD: факсиміле арк. 1, № 6а)
90. Ой ходит садівничок по вишневім саду : ПН 1891/2016. – С. 19, № 106
91. Ой чия ж то дівчинонька, що я з нею танцюю? : ПН 1891/2016. – С. 35, № 32
92. Ой чо ж ти ся погинаєш, тоненька лавочко? : ПН 1891/2016. – С. 35, № 33
93. Ой чому ж ти не танцюєш, дівчинонько мила? : ПН 1891/2016. – С. 36, № 34
94. Ой яворе, явороньку : ПН 1891/2016. – С. 62, № 62а
95. Ой як ми си полюбили, сухі дуби цвили : ПН 1891/2016. – С. 36, № 37
96. О предвічний Боже : Коляди. – С. 9, № 5
Отамане, батько наш – див.: Атамане, батьку наш
97. Перепілонько мала : ПН 1891/2016. – С. 13, № 7/1
98. Пливе качур по дунаю : Луканюк Б. 2007. – С. 50, № 8 (CD: факсиміле арк. 4)
99. По садочку походжаю : ПН 1891/2016. – С. 21, № 12
100. Предвічний родився от Діви : Коляди. – С. 25, № 20
101. Приїхали гості до Марисі в ночі (Дівчина спалена на сосні) : Луканюк Б. 2007. – С. 51, № 12 (CD: факсиміле арк. 3, № 3)
102. Радуйтеся, всі людіє : Коляди. – С. 6, № 2
103. Сивий голубоньку, сидиш на дубоньку : ПН 1891/2016. – С. 11, № 66
104. Согласно співайте : Коляди. – С. 11, № 7
105. Сонце низенько, вечір близенько² : Сов'як Р. 1994. – С. 29
106. Стань, Давиде, з гуслами : Коляди. – С. 10, № 6
107. Тайна нам ся явила : Коляди. – С. 15, № 11
108. Та не мав Іван що робити : Луканюк Б. 2007. – С. 49, № 1 (CD: факсиміле арк. 1, № 8)
109. Там на дворі темно : Луканюк Б. 2007. – С. 52, № 15 (CD: факсиміле арк. 7)

¹ Пор. Колесса Філарет. Музичні твори. – С. 132 („У місточку, на риночку”, мелодія записана від О. Роздольського).

² У покажчику [Осадця О. 1993. – С. 494, № 105] ця обробка віднесена до втрачених.

110. Там у Львові на риночку : ПН 1891/2016. – С. 16, № 8б
111. Темна нічка та й невидная : ПН 1891/2016. – С. 37, № 41
112. Тепер пани по-волоськи : ПН 1891/2016. – С. 4, № 4в
113. Ти, мій миленький : ПН 1891/2016. – С. 45, № 46
114. Ти, сивая зозуленько : ПН 1891/2016. – С. 42, № 44
115. Тихий, буйний вітроньку : ПН 1891/2016. – С. 24, № 15
116. Уже гаї зеленіли, я до вас вертала : ПН 1891/2016. – С. 3, № 3
117. У Києві на риночку (= Ходит чумак по риночку) : Луканюк Б. 2007. – С. 52, № 14 (CD: факсиміле арк. 6)
118. Херувими свять, архангели зрять : Коляди. – С. 19, № 15
Ходит чумак по риночку – див.: У Києві на риночку
119. Ходить турчин по риночку – гей, море, бре! : Луканюк Б. 2007. – С. 49, № 2 (CD: факсиміле арк. 1, № 9)
120. Христос родився : Коляди. – С. 8 № 4
121. Хто там стука-пука та на моїм гробі? : ПН 1891/2016. – С. 6-9, № 5б
122. Чабарашка¹ : ПН 1891/2016. – С. 28, № 23
123. Червона калина біло процвітає : ПН 1891/2016. – С. 20, № 11
124. Човен на воді вихитується : ПН 1891/2016. – С. 77, № 81
125. Чом дуб не зелений? Бо 'го туча збила : ПН 1891/2016. – С. 12, № 6в
Чумацька думка – див.: Атамане, батьку наш
126. Широкая вуличенька : ПН 1891/2016. – С. 15, № 8а
127. Як мати доню видавала (текст без мелодії) : ПН 1891/2016. – С. 47, № 48
128. Oj tam rano raniusieńko skoro biały dzień : ПН 1891/2016. – С. 59, № 58
129. Tam w ogródeczku lilija : ПН 1891/2016. – С. 67, № 66

б) інструментальні

130. Бичок (рід козачка) : ПН 1891/2016. – С. 68, № 68
131. Коломийка : ПН 1891/2016. – С. 74, № 75
132. Коломийка : ПН 1891/2016. – С. 74, № 76
133. Коломийка : ПН 1891/2016. – С. 74, № 77
134. Коломийка : ПН 1891/2016. – С. 74, № 78
135. Коломийка (скрипка) : ПН 1891/2016. – С. 69 № 1
136. Коломийка (скрипка) : ПН 1891/2016. – С. 69, № 2
137. Коломийка (скрипка) : ПН 1891/2016. – С. 69, № 3
138. Коломийка (скрипка) : ПН 1891/2016. – С. 69, № 4
139. Коломийка (скрипка) : ПН 1891/2016. – С. 70, № 5
140. Перегра (ліра) : ПН 1891/2016. – С. 6, № 5д
141. Пригравка (капела) : ПН 1891/2016. – С. 27, № 22
142. Пригравка (скрипка) : ПН 1891/2016. – С. 70, № 6

¹ Без слів, співана вокалізом.

143. Пригравка та вигравка (трембіта) : ПН 1891/2016. – С. 74, № 74
144. Чабарашка (капела) : ПН 1891/2016. – С. 28 № 25

Б) відсутні

145. А в степу могила : Людкевич С. 1920
146. Гей під вишнею : Людкевич С. 1920
147. Гей у полі, у полі : Щурат В. 1928
148. Дощик іде : Людкевич С. 1920
149. Зажурилася, молоденька удова : Щурат В. 1928
150. Козак пана не знав з віку : Людкевич С. 1920
151. Корчма¹ : Людкевич С. 1920
152. Летів орел понад поле : Людкевич С. 1920
153. Мізерія на сім світі : Щурат В. 1928
154. На вишенці стояла² : Щурат В. 1928
155. На улици громада : Людкевич С. 1920
156. На широкім полю : Людкевич С. 1920
157. Не журися, мій хазяю : Людкевич С. 1920
158. Нема в світі так нікому : Людкевич С. 1920
159. Ой біда, біда м'ні, чайці небозі : Людкевич С. 1920
160. Ой де ж я ся подіну : Людкевич С. 1920
161. Ой кряче, кряче чорний ворон : Людкевич С. 1920
162. Ой літала горлиця по саду : Людкевич С. 1920
163. Ой під гаєм зелененьким³ : Людкевич С. 1920
164. Ой як я умру : Людкевич С. 1920
165. Пішли женці : Щурат В. 1928
166. Понад чорне море літали ворони⁴ : Щурат В. 1928
167. Стелися, барвінку : Людкевич С. 1920
168. Стоїть церков : Загайкевич М. 1960. – С. 160
169. Там на горі жито : Сов'як Р. 1994. – С. 29
170. Червоняя калинонько : Людкевич С. 1920

¹ Таку радше узагальнену назву подав С. Людкевич, позаяк словесний інципіт цієї пісні, напевно, включав це слово, та навряд чи це була пісня „Ой у полі коршемка” з рукописної збірки 1891 року (див. № 57 у цьому покажчику).

² За даними В. Щурата пісня записана від Івана Колесси, див.: Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Зібрав у селі Ходовичах др. Іван Колесса. Львів, 1902. – С. 203, № 2. – (Етнографічний збірник. – Т. XI).

³ Можливо, ця пісня записана від О. Роздольського (у с. Берлин), так же само як опрацьована Ф. Колессою (Колесса Філарет. Музичні твори. – С. 177).

⁴ За даними В. Щурата пісня записана від Івана Колесси, див.: Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Зібрав у селі Ходовичах др. Іван Колесса. – С. 264, № 10.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АЛІЄВА Людмила – магістр музичного мистецтва, аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського (Рівне, Україна).

ГОШОВСЬКИЙ Володимир (1922–1996) – видатний український етномузиколог, у 1961–69 роках – педагог Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (Львів, Україна)

ДОБРЯНСЬКА Ліна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології ЛНМА імені М. В. Лисенка (Львів, Україна)

ДОВГАЛЮК Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси ЛНУ імені Івана Франка (Львів, Україна)

ЛУКАНЮК Богдан – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної фольклористики ЛНМА імені М. В. Лисенка (Львів, Україна)

ЛУКАШЕНКО Лариса – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології ЛНМА імені М. В. Лисенка (Львів, Україна)

НАЗІНА Інна – доктор мистецтвознавства, професор Білоруської державної академії музики (Мінськ, Білорусь)

РИБАК Юрій – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (Рівне, Україна)

ФЕДУН Ірина – асистент кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси ЛНУ імені Івана Франка (Львів, Україна)

ХАРЧИШИН Ольга – кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу фольклористики Інституту народознавства НАН України (Львів, Україна)

Н 34

Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка / ЛНМА імені М.В. Лисенка ; [гол. ред. Ігор Пілатюк, ред.-упоряд. Ліна Добрянська] – Львів, 2015. – 160 с. – Випуск 37 : **Етномузика**. – Число 11 (2014).

ISSN 2310-0583

2014, вип. 37.

Одинадцятий щорічник з етномузикознавчої серії Наукових збірок ЛНМА ім. М. Лисенка містить дослідницькі студії, присвячені, головню, історії української музичної фольклористики, джерельні матеріали, розгорнуту публікацію з етномузичної педагогіки, а також актуальні повідомлення, рецензії і хроніку ПНДЛМЕ за 2014 рік. Електронні доповнення, нові поступлення електронної бібліотеки й інші наукові матеріали вміщені на сайті лабораторії.

Дослідникам і шанувальникам автентичної народномузичної творчості.

УДК 78.491

ББК 85.315.23

Наукове видання

НАУКОВІ ЗБІРКИ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ імені М. В. ЛИСЕНКА

Випуск 37

ЕТНОМУЗИКА

Макетування та технічне редагування

Ліна Добрянська

Формат 60x84/16. Ум. др. арк. 12,8.

Наклад 100 прим. Зам. 4

Видруковано ТзОВ „Дока центр”

вул. С. Бандери, 20, 33000, м. Рівне

e-mail: dokarivne@gmail.com

Свідectво про внесення до Державного реєстру

Серія РВ № 54 від 09.09.2011